

Wendy Everett, Axel Goodbody (Eds.): Revisiting Space. Space and place in European Cinema

Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/Main, New York, Wien: Peter Lang 2005 (New Studies in European Cinema, Bd. 2), 385 S., ISBN 3-03910-264-8, € 64,20

In kultureller Hinsicht ist „Europa ein *patchwork*, eine Zusammenstellung von verschiedenen Konzeptionen und Unterhaltungspraktiken, eine Ansammlung individueller Arten zu singen, zu tanzen, sich Geschichten zu erzählen.“ Mit diesem Verweis auf Pierre Sorlins Monografie *European Cinemas, European Societies 1939-1990* (London 1991, S.3) signalisieren die Herausgeber des Sammelbandes – Ergebnis einer Konferenz zum europäischen Film an der Universität zu Bath im Jahr 2003 – die Schwierigkeit, gemeinsame Begriffe für filmische Räume innerhalb eines dynamischen, nationalen Kontextes zu finden. Bereits die Teilüberschriften des Bandes verdeutlichen die Unsicherheit in der Zuweisung der Begriffe. In seinem Eingangssessay geht Sorlin von Georg Simmels Definition der Stadt als einer soziologischen Einheit aus, die räumlich gebildet werde. Im Anschluss daran versucht er, diese Behauptung an Filmen aus unterschiedlichen Jahrzehnten zu verifizieren, wobei er zu dem Ergebnis gelangt, dass die Filme „den städtischen Raum als eine autonome Einheit zeichnen, und sie konfrontieren ihn mit ihren Bewohnern.“ (S.35) Auf diese Weise lieferten die Filme den Beweis für jenen gesellschaftlichen und kulturellen Unterschied, den die Sprache nicht ausdrücken könne. Und da sich die europäischen Städte explizit von denen auf anderen Kontinenten unterscheiden, wären die Filme in der Lage, jene feinen Besonderheiten ihrer Räume zu visualisieren.

Eindrucksvolle Beispiele für das Ausloten sozialer Spannungen liefert im Kapitel 1 („Urbane Räume als soziale Räume“) Laura McGee in ihrer Analyse von Andreas Dresens *Nachtgestalten* (1998). Er habe in dem letzten deutschen Stadtfilm des 20. Jahrhunderts die „Dichotomien des geteilten Deutschlands, Wenders Ost-West-Opposition und die unüberwindbaren Grenzen hinter sich gelassen.“ (S.46) Stattdessen arbeite er mit solchen Kategorien wie Ort und Nicht-Ort, um z.B. die Aggressivität aufzuzeigen, die auf Grund der Außen-Innen-Dichotomie im städtischen Milieu entstehe. Auf welche Weise zwei bedeutende europäische Filmemacher, Andrej Tarkowskij und Peter Greenaway, in *Nostalgia* (1983) bzw. in *Der Bauch des Architekten* (1987) unterschiedliche filmische Abbilder von Rom entwickelt haben, zeigt Ernest Hampson in „Roman Cityscapes in European Cinema“. Beide Regisseure beziehen sich auf die historische Szenerie der römischen Hauptstadt, lehnten aber dessen zelebrierende Abbildung ab. In *Nostalgia* wird lediglich ein markanter Ausschnitt von Rom, die Piazza del Campidoglio, gezeigt, wo Domenico einen dramatischen ökologischen Hilferuf an die Welt richtet. Sein russischer Freund Gortschakow, der ihm dabei moralisch

beistehen will, kehrt nach dem Scheitern dieser Mission in die Toskana zurück, wo er kurz darauf stirbt. Um Krankheit, Tod und Bestrafung geht es auch in *Der Bauch des Architekten*, den Greenaway vollständig in Rom drehte. Kracklite, ein amerikanischer Architekturhistoriker ist mit seiner italienischen Frau Louisa auf dem Weg nach Rom, wo er den Einfluss des Monumentalismus von Etienne-Louis Boullée auf das moderne Design der Stadt in einer Ausstellung demonstrieren will. Während Kracklite mit immer größerer psychischer und physischer Anspannung an seinem Projekt arbeitet und von einem rasch sich entwickelnden Krebsleiden befallen wird, zeigt die Kamera ein immer eigenständigeres Bild von Rom, das nach Hampson zum wahren Protagonisten des Films wird. Er bescheinigt beiden Regisseuren, sie hätten „Rom und sein architektonisches Erbe als eine visuelle Verkörperung der westlichen kulturellen Traditionen präsentiert.“ (S.75) Greenaway aber biete eine nuanciertere Perspektive der Stadt an, weil bei ihm der optimistischen Vision von Rom aus der Sicht von Kracklite eine zynische Selbstinszenierung der Stadt entgegengestellt werde. In dem Kapitel „Ländliche und exotische Räume“ entwirft der Beitrag von Axel Goodbody über die deutschen Spielfilme *Sehnsucht* (Jürgen Brauer, 1990) und *Winterschläfer* (Tom Tykwer, 1997) einen gattungsspezifischen Überblick über die Tradition des Heimatfilms der Nachkriegszeit. Während Brauers Streifen als Drama und Literaturverfilmung offensichtlich von Elem Klimows *Abschied von Matjora* (1982) inspiriert wird und die Vernichtung von Dörfern in der ehemaligen DDR infolge des extensiven Braunkohleabbaus thematisiert, verbindet Tykwers *Winterschläfer* unterschiedliche Genres: romantische Komödie, Kriminal- und Actionfilm. In dem Plot geht es um einen Autounfall, dessen Verursacher sich keiner Schuld bewusst ist, da er unter dem Ausfall seines Kurzzeitgedächtnisses leidet. Auffallend an dieser verrätselten Filmhandlung ist die Kontrastierung von exotischen Außenräumen (computersimulierte Kamerafahrten) und Innenräumen, in denen die desillusionierten Lebensumstände der jugendlichen Protagonisten dokumentiert werden. „Vielfältig besetzte Filmräume und die erneut artikulierte Identität“ – unter dieser raummetaphorischen Thematik fallen zwei Beiträge auf. Helma Sanders-Brahms trägt einen Klagegesang auf das ‚Verlorene Gesicht Deutschlands‘ vor, indem sie die semantischen und faktischen Veränderungen von ‚Vaterland‘ und ‚Muttersprache‘ im Laufe des 20. Jahrhunderts am Beispiel ihres Films *Deutschland, bleiche Mutter* (1980) erörtert. Evelyn Preuss widmet sich dem Schaffen von Konrad Wolf, indem sie ausgehend von der Frage „Sehen oder nicht sehen?“ vor allem am Beispiel von *Ich war neunzehn* (1968) Topografien der Repression untersucht. Wolfs Verfilmung seiner Erlebnisse während der Rückkehr nach Deutschland als Offizier der Roten Armee im Jahre 1945 sei, so Preuss, eine polyvalente Verarbeitung von Filmräumen, in denen der Protagonist Gregor nur in Ausnahmefällen eine dezidierte Haltung zu Schuld und Unschuld der deutschen Täter einnimmt. Vielmehr entwirft die Kamera visuelle Räume, die eine eigene Semantik entwickeln. Dabei scheint „das Visuelle einen [...] Zugang zur Realität zu verspre-

chen, während die Sprache, die immer durch Ideologie gebeugt wird, vom Realen ablenkt.“ (S.218) Unter der Rubrik „Instabile Räume, mit Mobilität, Marginalität und Konflikt besetzt“ ist Peter Wagstaffs Aufsatz zu Agnes Vardas Spielfilm *The Gleaners and I* dem Thema des mobilen Raumes gewidmet. Der im Jahre 2000 produzierte Streifen setzt sich, ausgehend von Jean-François Millets Gemälde *Des Glaneurs* (1957), mit der Existenz der Abfallindustrie auseinander, die parallel zur Konsumindustrie das wirtschaftliche Leben auch der Industrienation Frankreich bestimmt. Die bei Varda zu beobachtende gegenseitige Durchdringung von äußerer Realität und Subjektivität bei minutiöser Beobachtung der Akteure aus der alternativen Ökonomie erweist sich nach Wagstaff als ein Filmstil, in dem die evozierten Räume ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen. Der sicherlich schwierigsten Problematik („Unsichtbare Räume: Metaphern, Bild und Ton“) sind vier Beiträge gewidmet. Wendy Everett untersucht auf der Grundlage von fünf Filmen, die Terence Davies zwischen 1976 und 2000 produziert hat (u.a. *House of Mirth*, 2000), die paradoxe Natur der Zeit, die für den englischen Regisseur gleichzeitig endlich/unendlich, relativ/absolut und linear/zyklisch sein könne. Davies sei ein „Poet der Zeit, ein Gestalter von Filmen, die wiederholt komplexe zeitliche Paradoxie untersuchen.“ (S.293). Ebenso könne er auch als Raumgestalter verstanden werden. „da alle seine Filme den strengen Sinn für den Raum mit dem Interesse an der geometrischen und multidimensionalen Konfiguration der Leinwand verbinden.“ (S. 293). Krzysztof Kiesłowski, der mit seiner bekannten Trilogie *Drei Farben: Blau, Weiß, Rot* (1993/94) dem Film eine neue kommunikative Funktion verlieh, gestaltet nach Ansicht von Victoria Pastor-González sog. ‚unsichtbare‘ Charaktere, die in den Filmhandlungen der Trilogie physisch nicht präsent sind, deren Bedeutung aber darin liege, dass sie Handlungen und Reaktionen der Protagonisten verständlicher machten. Ihre spezifische Visualisierung (oft als reflektierte Körper) zeige ihre Isolation in einer entfremdeten westlichen Industriegesellschaft. Die Utopien in Theo Angelopoulos Spielfilmen *Voyage to Cythera* (1983), *Landscape in the Mist* (1988), *Eternity and a Day* (1998) sind für Les Roberts „weniger geopolitische und soziologische Ganzheiten als Metaphern, die die umfangreicheren, metaphysischen Geographien der condition humaine verorten.“ (S.335). Die in ihnen auftretenden Protagonisten, aus dem Exil heimkehrende, versinnbildlichten die Entfremdung des Selbst, die Grenzen zwischen Leben und Tod wie auch zwischen Sein und Nicht-Sein in einer Welt der existentiellen Heimatlosigkeit. Diese Thematik hat auch Andrej Tarkovskij in seinen sechs bedeutendsten Filmen verarbeitet, wie Evgenii Tsymlal in dem Beitrag über die Gestaltung der spezifischen Filmräume des russischen Regisseurs am Beispiel von Montage und Rhythmus nachweisen kann.

Der Sammelband, mit der Filmografie der behandelten Titel, bio-bibliografischen Angaben zu den Autoren und einem Index ausgestattet, vermittelt auf der Grundlage neuester filmtheoretischer Ansätze nicht nur die funktionalen Zusammenhänge von Raum und Zeit. Er führt den Fachleser auch in die komplexe

Thematik von Raum-Konstruktionen ein, die im europäischen Film insofern eine immer wichtigere, erkenntnisfördernde Rolle spielen werden, als sie dem in einer entfremdeten Welt existierenden Individuum zumindest Spuren einer Identität aufzeigen können.

Wolfgang Schlott (Bremen)