

**Rayd Khouloki: Der filmische Raum.
Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung**

Berlin: Bertz + Fischer 2007, 192 S., ISBN 978-3-86505-305-3, € 19,90
(Zugl. Dissertation am Institut für Medien und Kommunikation der
Universität Hamburg)

„Die Möglichkeiten des Films, eine Raumillusion zu erzeugen, haben zwar Filmtheoretiker von Beginn an beschäftigt, ihre Überlegungen stehen dabei aber immer im Kontext einer allgemeinen Theorie des Films. Eine dezidierte Untersuchung des filmischen Raums erweist sich bis heute als ein Desiderat in der Filmtheorie.“ (S.9)
Rayd Khouloki benennt mit seiner Bestandsaufnahme zwar eine Kategorie, die im Gefolge des *Spatial Turn* zunehmend in den Blickfokus film- und bildtheoretischer Untersuchungen geraten ist – allerdings geistert der Begriff ‚filmischer Raum‘ weitgehend nur als Schlagwort mit hohem Assoziationsgehalt und mangelnder Klarheit durch die Forschungsdiskussion. Khouloki will mit seiner Dissertation folglich zur längst überfälligen Schließung einer gravierenden Lücke beitragen, denn „[d]er filmische Raum“, so stellt er äußerst treffend fest, „bildet die Voraussetzung für nahezu jedes filmische Geschehen.“ (S.11)

Die Untersuchung ist dreigeteilt: Am Anfang erörtert der Verfasser maßgebliche filmtheoretische Positionen, ausgehend vom russischen Formalismus über André Bazins ‚Anti-Montage-Theorie‘ hin zu Hartmut Winklers Fortsetzung der Apparatus-Debatte. In David Bordwells materialorientiertem Ansatz erkennt

Khoulouki schließlich ein ausbaufähiges Instrument, um filmspezifische Verfahrensweisen adäquat zu benennen und zu analysieren.

Im zweiten Teil listet Khoulouki Möglichkeiten der Raumillusionierung auf, die mit dem zwischen Zwei- und Dreidimensionalität oszillierenden Filmbild erzielt werden können. Im dritten Teil entwickelt er dann einen Katalog verschiedener Raumtypen, beispielsweise „agoraphobische“ oder „klaustrophobische“ Raumkonstruktionen, die den Eindruck der Weite bzw. der Enge erzeugen. (vgl. S.120f, 162ff) Deren Realisationsmöglichkeiten konkretisiert er an markanten Sequenzen in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), die er um aussagekräftige Beispiele aus anderen Filmen ergänzt.

Die Ansatzpunkte hat Khoulouki richtig gewählt: Indem er neben der Filmtheorie auch auf Kunsttheorie und Wahrnehmungspsychologie zurückgreift, stellt er klar, dass der filmische Raum der interdisziplinären Erforschung bedarf. Seine Erörterungen zur Raumillusion zeigen deutlich, dass die Erkenntnisse von Kunst- und Bildwissenschaft aufgrund der Verwurzelung des filmischen Bildes im neuzeitlichen, perspektivisch konstruierten Bildraum unverzichtbar sind, dass mit ihrer Hilfe sogar eine historische Einordnung möglich ist, die einem rein film- oder medienwissenschaftlichen Vorgehen verwehrt bleibt. Ebenso begrüßenswert ist Khouloukis materialorientierter Ansatz, mit dem er vor allem Bordwells Erörterungen zum filmischen Raum in *Narration in the Fiction Film* (Madison, Wisconsin 1985, v.a. S.99-146) teilweise verfeinert und an zahlreichen Beispielen veranschaulicht. Da Khoulouki den filmischen Raumbegriff allerdings vorrangig auf einzelne filmische Einstellungen eingrenzt und den so genannten Montageaum sowie den *Off-Screen-Space* weitgehend ausklammert, bleibt er begrifflich und hinsichtlich der Analysetiefe leider weit hinter Bordwell zurück. So wäre es sinnvoll gewesen, dessen Terminus des *Shot Space* bzw. ‚Einstellungsraums‘ zu übernehmen, um das Bewegungsbild vom ‚Bildraum‘ statischer Bilder abzugrenzen. Verwunderlich ist, dass er auf eine Differenzierung zwischen *Mise-en-Scène* und *Mise-en-Cadre* völlig verzichtet, ja dass diese für die Erörterung der Raumkonstruktion so wichtigen Begriffe nicht einmal erwähnt werden. Störend ist ferner, dass Termini teilweise wie selbstverständlich verwendet und erst später erklärt werden (z.B. ‚Formenkonstanz‘ auf S.42), ebenso die nicht immer nachvollziehbare Auswahl an Schwarzweiss-Illustrationen, deren Zuordnung aufgrund einer fehlenden Nummerierung bisweilen nicht sofort einleuchtet. Und warum fehlt ein Grundriss des 180°-Prinzips, obwohl dieses unabdingbare Fundament für die Konstruktion eines irritationsfreien filmischen Raums im klassischen Erzählkino unbedingt der Veranschaulichung bedarf? Warum gibt es kein Glossar und Sachregister, um dem Leser die Orientierung zu erleichtern, obwohl diese Arbeit immerhin auf eine terminologische Systematisierung abzielt?

Die Konzentration auf die Ebene des Einstellungsraums zeitigt grundsätzliche Probleme, die spätestens bei der Analyse von *2001: A Space Odyssey* virulent werden. So ist die ahistorische Benennung von Raumtypen und ihren Funktionen

nicht immer überzeugend. Die so genannten „Bühnenräume“ (vgl. S.142ff.) dienen nach Khoulokis Definition der Einführung von Figuren und der Schaffung von Übersicht, doch die Bezeichnung impliziert eigentlich dezidiert theatralisch gestaltete Räume und Figurenkonstellationen, so dass hier besser von ‚bühnenartigen Räumen‘ die Rede sein sollte.

In der Analyse exemplifiziert der Verfasser die Typologie, indem er *2001: A Space Odyssey* an ausgewählten Sequenzen Einstellung für Einstellung vorstellt. Khouloki verfährt nicht unsensibel, doch letztlich muss Kubricks Film als ‚Steinbruch‘ für extrem beschreibungslastige Einzelbeispiele herhalten, während der Gesamtzusammenhang verloren geht. Die weit reichenden Potenziale einer Raumanalyse sind aus diesem Grund lediglich erahnbar, während die Leistung von Khoulokis spezifischer Vorgehensweise im Dunkeln bleibt. Man könnte zum Beispiel zeigen, dass die Dialektik „agoraphobischer“ und „klaustrophobischer“ Räume das ästhetische Rückgrat von *2001* bildet und dass der geheimnisvolle Monolith als Mittler zwischen diesen Sphären fungiert.

Ein zentrales Fazit lässt sich sogar gegen den Verfasser wenden: Der Schluss, dass die von ihm aufgestellten Raumtypen meistens in Mischformen auftreten (vgl. S.181), gehört wohl zu den Standarderkenntnissen im Reich der Typologien. Außerdem wirft dieses Ergebnis die Frage auf, inwiefern Khoulokis Typen angemessen sind und ob derartige Kategorisierungen feinere analytische Nuancierungen nicht sogar verhindern.

Insgesamt zeigt sich Rayd Khouloki als Vorreiter in der Erforschung eines blinden Flecks der Filmtheorie, darin liegt die Relevanz seiner Studie. Allerdings verhindern konzeptionelle Mängel, auch in der Ausstattung des Buches, dass er aus dem Schatten Bordwells treten kann. Die analytische Erschließung eines Films zur Präsentation eines Typenkataloges hat zu einem problematischen Kompromiss geführt, denn weder in Sachen *2001: A Space Odyssey* noch hinsichtlich des filmischen Raums kann Khouloki mit neuen Erkenntnissen aufwarten. Gerade der Katalogisierungsanspruch lässt den Text in Einzelabschnitte zerfallen und wirkt der argumentativen Entfaltung einer weiterführenden These entgegen. Auch die Literatúrauswertung hat in beiden Bereichen gelitten. Gerade für die Entwicklung einer präzisen Terminologie wären noch einige anregende Texte einzubeziehen (etwa die ausbaufähige Systematisierung von Kamerabewegungen in Anke-Marie Lohmeiers *Hermeneutische Theorie des Films* [Tübingen 1996]), um zumindest ein handhabbares begriffliches Instrumentarium für den allgemeinen Gebrauch bereit zu stellen. Die spannendsten Aspekte der Theorie, Geschichte und Analyse filmischer Raumkonstruktionen harren folglich weiterhin ihrer grundlegenden systematischen Aufarbeitung.

Ralf Michael Fischer (Frankfurt/Main)