

Sebastian Stoppe

## REIHENREZENSION Film|Lektüren

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23910>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stoppe, Sebastian: REIHENREZENSION Film|Lektüren. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 2, S. 285–287. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23910>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Reihenrezension: Film|Lektüren

**Elisabeth K. Paefgen: Robert Altman: Gosford Park**

München: edition text + kritik 2024 (Film|Lektüren, Bd.6), 91 S.,  
ISBN 9783967079463, EUR 20,-

**Christian Krug: Sam Mendes: Skyfall**

München: edition text + kritik 2024 (Film|Lektüren, Bd.8), 112 S.,  
ISBN 9783967079999, EUR 20,-

Die Reihe „Film|Lektüren“, die seit 2019 im Verlag edition text + kritik erscheint, nimmt sich – so die Selbstdarstellung auf der Verlagswebsite – „Zeit und Raum“ für jeweils einen Film pro Band. Unter Herausgeberschaft durch Jörg Glasenapp behandeln die Autor:innen ganz unterschiedliche Filme und sollen dies „autor-, genre- und kontextsensitiv ausgerichtet, zudem theorieaffin und die Spezifik der Filmsprache ernst nehmend“ tun.

Für diese Rezension lagen zwei Bände dieser Reihe vor, die sich zum einen mit dem Film *Gosford Park* (2001) von Robert Altman und zum anderen mit dem James-Bond-Film *Skyfall* (2012) beschäftigen. Schon diese zwei Titel lassen erahnen, dass die Reihe eine große Bandbreite an Filmen bespricht. Diese Breite lässt sich auch im inneren Aufbau erkennen. Auch wenn beide Bände formal ähnlich erscheinen (jeweils sechs Kapitel und rund 100 Seiten), setzen Elisabeth K. Paefgen und Christian Krug jeweils unterschiedliche Schwerpunkte in ihrem Text.

Paefgen gliedert ihre Filmanalyse zu *Gosford Park* im Wesentlichen nach zeitlichen Aspekten. Abgesehen von Einleitung und Schluss behandeln die drei mittleren Kapitel jeweils die Zeiträume vor, während und nach dem plotbeherrschenden Mord auf dem englischen Anwesen. Paefgen erweist sich dabei als gründliche und präzise Betrachterin des Filmes und beschreibt Altmans einzigartige Inszenierung mit treffenden Wendungen. Schon der Beginn ihres Textes liest sich wie ein Romananfang: „Regen! Ein Herrenhaus und eine junge, einfach gekleidete Frau, die wartend vor dem Gebäude steht“ (S.7). Die Autorin definiert ihre Untersuchung selbst als „close viewing, das nicht alle Details der filmischen Inszenierung aufdeckt“ (S.15). Aber allein mit dem, was sie aufdeckt, können sich die Leser:innen gut mitgenommen fühlen. Sie greift einzelne Szenen für eine eingehende, geradezu minutiöse Analyse heraus, um daran Altmans Handschrift und visuellen Stil herauszuarbeiten. Paefgen liest den Film wie versprochen eng am Text

mit einem ungeheuren Detailwissen, der sich auch in ihrem umfangreichen Anmerkungsapparat niederschlägt. Zahlreiche Filmstills illustrieren zudem die Analyse. Besonders hervorhebenswert ist der Schlussteil ihres Werkes. Die Autorin vermag es im letzten Kapitel praktisch *en passant* ihre eigenen Analyseerkenntnisse mit dem Ende des Films so zu verschmelzen, dass nicht nur der Film, sondern auch dessen Rezeption parallel resümiert wird. Erst auf den letzten beiden Seiten weist der Text über *Gosford Park* hinaus auf die zwei noch nachfolgenden Altman-Filme *The Company* (2003) und *A Prairie Home Companion* (2006). Dies ist dann tatsächlich ein kleiner Kritikpunkt an diesem Buch. Denn auch wenn Paefgen in ihrem Band durchgehend andere Altman-Filme referenziert, wirkt der knappe Schluss durch diesen Ausblick seltsam unrund für ein Buch über *Gosford Park*.

Während Paefgen sich – durchaus nachvollziehbar bei einem Altman-Ensemblefilm – stark auf die Figurenentwicklung und Schauspiel:innenführung des Regisseurs konzentriert, setzt Krug in seiner Untersuchung zu *Skyfall* andere Akzente. Das drückt sich schon in seinem ersten Satz aus, denn Krug geht nicht chronologisch wie Paefgen vor: „Beginnen wir mit dem Ende“ (S.7). Das tut er jedoch bewusst, denn er sieht *Skyfall* als einen Film, „der auf mannigfaltige Weise mit der Zeit spielt“ (S.11). Krug geht es in seiner filmästhetischen Betrachtung weniger

um die einzelnen Figuren, sondern um den Film an sich. Gleich zu Beginn des zweiten Kapitels fragt er danach, ob *Skyfall* überhaupt ein Film sei – ein großer Film etwa oder nur ein großformatiger (vgl. S.17). Damit schlägt er einen anderen Weg als Paefgen ein, diskutiert etwa die Filmsprache des Kameramanns Roger Deakins und kommt zu dem Schluss, dass „die Shanghaier Spiegelkabinettsszene [...] vor allem eine Meditation über Digitalität“ (S.31) sei. Krug unterstreicht diese These mit dem Hinweis, dass der Film „die erste Bond-Produktion [ist], die Cyberbedrohungen in den Mittelpunkt ihrer Handlungen stellt“ (S.32). Für ein Franchise, das auch immer stark mit Materialitäten und ikonografischen Orten gespielt hat, ist dies ein bemerkenswerter *turn*. Dem Handlungsort Shanghai folgt nun das Internet als ‚Ort‘, und der Film muss erst eine „neue ästhetische Repräsentationsform für eine neuartige Form der Bedrohung“ finden, indem Cyberterrorismus von Bonds Gegenspieler Silva inmitten von „Reihen von Computerplatinen und Netzkabeln“ (S.36) inszeniert wird.

Krugs Untersuchung bleibt auch in den folgenden Kapiteln dieser Metaebene verhaftet, etwa wenn er im dritten Kapitel das Inselmotiv als ebenfalls digital erweiterter Ort und als „Figurationen des ‚Anderen‘“ (S.40) behandelt. Silva besitzt nämlich eine eigene, weit entlegene Insel. In *Skyfall* ist diese an die real existierende japanische Insel Hashima angelehnt und

wurde – teils als physisches Filmset, teils digital – unter Verwendung von Bildern dieser Insel nachempfunden. Krug sieht darin eine Überkodierung: Die Insel ist ein *lost place* längst vergangener Zeiten und wird gleichzeitig als visuelle Repräsentation eines Kriegsschauplatzes eingeführt. Es ist ein Ort, ohne Ort zu sein: Für Krug eine ideale Metapher auch für Bond, er „ist über die Welt verteilt und fast immer in Bewegung“ (S.58) und somit ein Nomade, der sich in eine digital geprägte Welt nahtlos einfügen kann. Auf diese Überlagerung zwischen der fiktiven Welt Bonds und unserer real-digitalen Welt weist Krug auch in einem eigenen Abschnitt noch einmal explizit hin: Während die exotische Handlungsorte der Bond-Filme auch immer touristische Sehenssorte des Publikums waren, ist Silvas Insel beziehungsweise Hashima „ein nicht zugänglicher Ort, der in *Skyfall* noch zudem teils materiell, teils in Form eines digitalen Simulakrums als Simulation erzeugt wurde[, aber] jetzt per Street View [!] virtuell bereist werden kann“ (S.62).

Insgesamt ist Krugs Schreibstil auf Anhieb etwas unzugänglicher als der Paefgens, jedoch steht das Buch in seinen Ergebnissen keineswegs zurück. Auch Krug besticht übrigens durch einen herausragenden Anmerkungsapparat.

Zusammengenommen und anhand der beiden Bände betrachtet ist „Film|Lektüren“ eine sammel- und lesenswerte Reihe, welche die Filmwissenschaft um fundierte und für den jeweiligen Film wesentliche Studien bereichert – aber der filmwissenschaftliche Erkenntnisgewinn ist eben auf den jeweilig besprochenen Film beschränkt. Denn zumindest anhand der hier besprochenen Bände ist nicht erkennbar, dass die Reihe auf einem festen Theoriesockel fußt. Dazu sind die methodischen Ansätze zu differrent. Ein gemeinsamer Anschlusswert über die Einzelstudien hinaus oder gar eine (intendierte) Kanonbildung ist nicht zu erkennen. Ihrem selbst formulierten Anspruch wird die Reihe trotzdem gerecht.

*Sebastian Stoppe (Leipzig)*