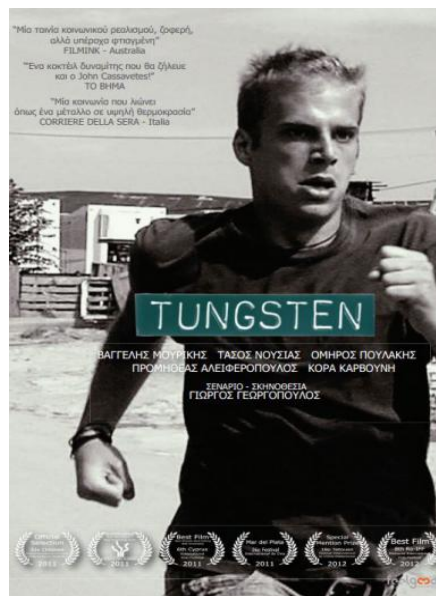


Stadt und Krise im griechischen Film am Beispiel von *Tungsten*

*Katerina Karakassi*¹

Am Beispiel von *Tungsten* (2011) von Giorgos Georgopoulos werden im vorliegenden Beitrag Aspekte der Krise und ihrer Manifestationen im urbanen Raum diskutiert. Dabei steht vor allem die Repräsentation der Stadt in ihrer komplexen Beziehung zur ästhetischen Abbildung der Krise im Medium Film im Zentrum des Interesses.

Tungsten (2011) by Giorgos Georgopoulos will serve as an example in order to discuss aspects of the crisis and its manifestations in urban space. In this context, the focus is upon the representation of the city in its complex relationship to the aesthetic depiction of the crisis in the medium of film.



Filmposter: *Tungsten*. Multivision - <https://www.utopolis.lu/uploads/movies/poster/Tungsten.jpg>, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=470545>

I.

Es mutet fast wie eine Banalität an, darauf hinzuweisen, dass Stadt und Film eng miteinander verbunden sind. Es geht nicht nur darum, dass die urbane Kulturgeographie sich quasi gleichsam mit dem Kino herausbildete, sondern auch darum, dass Film und Stadt bzw. die Stadtwahrnehmung in der Moderne und in der Postmoderne in einer komplexen Interdependenzbeziehung stehen.

¹ Katerina Karakassi ist Assoc. Prof. am Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Athen. Letzte Veröffentlichung: Karakassi K. „Politiken der Freundschaft: Jacques Derrida und Christa Wolf“. Erdbrügger T., Probst I. (Hg.): *Verbindungen*. Berlin: Frank & Timme; 2018. pp. 181–195.

Schon Walter Benjamin hat festgestellt, dass einzig und allein der Film dem labyrinthischen Wesen der Stadt in seiner Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Kontingenz und Vergänglichkeit, ja in seiner Inkohärenz gerecht wird:

Nun wird die Stadt dem Neuling Labyrinth. Straßen, die er weit voneinander angesiedelt hat, reißt eine Ecke ihm zusammen, wie die Faust eines Kutschers ein Zweigespann. Wie vielen topographischen Attrappen er verfällt, ließe in seinem ganzen passionierenden Verlauf sich einzig und allein im Film entrollen: die Großstadt setzt sich gegen ihn zur Wehr, maskiert sich, flüchtet, intrigiert, verlockt, bis zur Erschöpfung ihre Kreise zu durchirren. (Benjamin)

Der Film bildet allerdings nicht einfach die Stadt ab, sondern zerlegt sie und arrangiert sie neu, erzeugt also sozusagen ein Simulacrum der Stadt, um mit Roland Barthes zu sprechen. Dieses Simulacrum wiederum verändert die Art und Weise, wie wir die Stadt erfahren, etwas, was schon ziemlich früh erkannt wurde, wie das folgende Zitat von Walter Benjamin bezeugt:

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen (Benjamin 1991, 461).

Aber auch aus Sicht der neueren Forschung wird das Kino „als ein Akteur des Aufbaus von Stadtansichten“ angesehen (Bruno, 72). Wie Juliana Bruno, die von der Nähe der Architektur zum Film ausgeht, bemerkt:

Im filmischen Ablauf kann man eine moderne Version eines architektonischen Itinerars erkennen und dieser Zusammenhang ist in erster Linie textueller Natur, weil er unsere Fähigkeit betrifft den Raum zu lesen. Man liest ein architektonisches Ensemble, indem man es durchquert. Dasselbe gilt für das Kinoerlebnis, denn der Film wird gelesen, indem man ihn durchquert [...] Aber so wie wir durch ihn hindurchgehen, geht er auch durch uns [...]. (Bruno, 73)

Ist insofern die Interdependenz zwischen Film und Stadt für unsere Stadterfahrung prägend, so ist es kein Wunder, dass sich die Entwicklung der Großstädte in der Postmoderne zu sogenannten *global cities* in vielen neueren Filmen widerspiegelt, was wiederum unsere Erfahrung der Stadt im Zeitalter der Globalisierung sowie unsere Wahrnehmung einer Stadt in der Krise mitbestimmt. Mit dem Begriff *global city* gemeint sind Städte, die aufgrund des Wandels der ökonomischen Basis in der post-fordischen Ära eine Restrukturierung der urbanen Form und damit auch der Sozialstruktur erfahren. Diese Restrukturierung kann als Resultat entweder die Degradation („Abwärtsspirale“) oder die Gentrifizierung d.h. der Regeneration einer Stadt („Aufwärtsspirale“) (Erdmann, 75) haben. Während einem Teil der Städte der Wandel zu flexiblen Produktionssystemen mit Neo-Industrialisierung

oder der Wandel zu Dienstleistungsmetropolen gelingt, können die meisten ehemaligen Industriestädte – u.a. auch Athen, die Stadt, die in diesem Beitrag im Mittelpunkt steht – den Prozess der Deindustrialisierung nicht kompensieren und geraten in eine ökonomische Krise. Wurde die Krise in Athen mit den Olympischen Spielen 2004 etwas kompensiert, so zeigte sich Athen, als die Finanzkrise 2007 ausbrach, als nicht resistenzfähig.

Athen war nämlich, seitdem sie 1834 zur Hauptstadt des neu gegründeten Staates wurde, eine vielfach geteilte Stadt und damit ist gemeint eine Stadt, die einem sozio-ökonomischen „Flickenteppich“ ähnelt, mit Armutinseln und Luxusvierteln (Krätke, 158). Diese Segregation und Polarisierung der Stadt weiteten sich während der Finanzkrise aus. Man sieht es nicht nur an der Verschärfung der Fragmentierung der Stadt, in reiche und arme Stadtteile, sondern auch an der steigenden Zahl der Stadtteile, die in den letzten Jahren ausgegrenzt, stigmatisiert und degradiert wurden. Während man mittlerweile sogar in reicheren Stadtteilen Anzeichen der Krise sehen kann – geschlossene Geschäfte – verlassene Gebäude usw., so sind vor allem das Zentrum der Stadt sowie ehemalige mittelständische Stadtteile in der Nähe des Zentrums die Orte, die die finanzielle Krise in ihrer Schärfe widerspiegeln. In einer solchen Gegend spielt auch *Tungsten*, der Film, der diesem Beitrag als Beispiel dienen wird.

II.

Bevor ich aber zu *Tungsten* komme, möchte ich in groben Zügen skizzieren, wie Athen auf der Leinwand vor der Entstehung von *Tungsten* dargestellt bzw. inszeniert wurde. Athen als einfache Kulisse findet man schon in den frühesten griechischen Filmen sowie in der Zeit der 60er Jahre, d.h. in der goldenen Zeit des griechischen Kinos. Zum eigentlichen Sujet von Filmen wurde Athen erst Ende der 90er Jahre. Der Film von Konstantinos Giannaris, *Am Rande der Stadt*, war der erste griechische Film, der die Stadt in ihrer Komplexität und Fragmentierung, ihre Teilung in reiche und arme Gegenden, in ihrer Auflösung in nicht mehr aufeinander rückführbare Bilder aufzeigte, und den ich als Interpretationsfolie von *Tungsten* hier etwas näher vorstellen möchte.

Der Film von Giannaris, 1998 gedreht, wurde als eine Sensation gefeiert. Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass auch damals, Jahre vor der Finanzkrise, die Stadt sich im Film als Brutstätte von Rassismus, Gewalt, krimineller Energie zeigt. Am Rande der Stadt, in Menidi, einer damals wie heute vernachlässigten Gegend, in der hauptsächlich Roma residieren, leben die Helden, die aus Kasachstan stammen. Sie gehören zu den Russlandgriechen, die fast zeitgleich mit Albanern und Polen und anderen Osteuropäern nach Griechenland geflüchtet sind.

Und aus der Sicht dieser Außenseiter, dieser Flüchtlinge, wird die Stadt im Film von Giannaris präsentiert. Aus Menidi, dem ausgegrenzten Ort, in dem sie wohnen, fahren die Helden bis nach Glyfada, einem reichen Stadtteil am Meer, und streifen durch das Zentrum der Stadt. Das sind übrigens die einzigen Stadtteile im Film, die identifiziert werden können. Menidi, weil Sascha der Hauptheld mehrmals erwähnt, dass er dort wohnt, das Zentrum der Stadt, weil auf der Leinwand ein markantes Gebäude zu sehen ist, das gegenüber dem Rathaus von Athen liegt, und Glyfada, weil der Name des Stadtviertels im Film erwähnt wird. Der Rest der Stadt, der in fragmentarischen, zusammenhangslosen Bildern präsentiert wird, bleibt anonym bzw. ist nicht wiedererkennbar.

Diese Fragmentierung, die letztendlich den Helden nicht erlaubt, vom Rande der Stadt, vom Rande der Gesellschaft wegzukommen, korreliert im Film von Giannaris mit einer Erzählweise, die mit Einschüben operiert. So wird der narrative Strang von Abschnitten eines Interviews mit dem Helden unterbrochen, aber auch von Traumsequenzen, die sich um das Kinderleben des Helden in Kasachstan, in der alten Heimat, drehen, die idealisiert präsentiert wird. Die Binnenerzählungen unterbrechen die Linearität der Erzählung, ohne sie jedoch gänzlich aufzuheben.

III.

Tungsten, der Film von Giorgos Georgopoulos, der 2011 gedreht wurde, also mitten in der Krise entstand, steht in der Tradition von Giannaris: die fragmentierte Stadt befindet sich auch hier im Mittelpunkt, und entsprechend ist auch die Narration fragmentiert. Der Titel des Filmes, *Tungsten*, ist ein anderes Wort für Wolfram. Dabei handelt es sich um ein chemisches Element, und wie auch am Anfang des Filmes erklärt wird, besitzt es von allen reinen Metallen den höchsten Schmelzpunkt. Seine bekannteste Verwendung ist die Glühwendel in Glühlampen. Es ist daher signifikant, dass der Film sich an einem Tag spielt, an dem ein stundenlanger Stromausfall alles lahmlegt.

Der Film erzählt drei Geschichten, die sich im Laufe dieses Tages ereignen und miteinander verwoben sind. Die Geschichte zwei junger Männer, die miteinander befreundet sind, die Geschichte eines Fahrkartenkontrolleurs und seiner Familie und die Geschichte eines verheirateten Paares. Stammt der Kontrolleur aus der Unterschicht und hat große finanzielle Probleme, so gehört das Paar eher zum Mittelstand und hat Beziehungsprobleme. Die zwei jungen Männer, auf die der Film vor allem fokussiert, sind arbeitslos und sie sind diejenigen, die durch die Stadt laufen und dabei den urbanen Raum, fast leer in seiner eigentümlichen Befremdlichkeit, auf der Leinwand vorüberziehen lassen.

Die Handlung ist dabei eher spärlich, und alle Helden bleiben anonym. Der Film fängt mit einem Mann an, der in eine Bar nicht eingelassen wird und einen

Wutanfall hat. Wie es sich später herausstellt, schlägt der Mann seine Frau, als sie aus der Bar kommt. Die Frau trennt sich von ihm – was ihn erschüttert – und am Ende des Films, also etwa 24 Stunden später, treibt sie auch das gemeinsame Kind ab. Der Kontrolleur, der hochverschuldet ist, verliert an diesem Tag alles, was er hat, seine Frau und Kind verlassen ihn und fahren aufs Land, während sein Eigentum gepfändet wird. Am Ende des Tages steht er in einer leeren Wohnung und wird von skrupellosen Wucherern, denen er Geld schuldet, bedroht. Im Laufe des Tages hat er einen von den beiden jungen Männern, der mit dem Bus schwarzgefahren war, in seiner Funktion als Kontrolleur festgehalten, erpresst und all sein Geld entwendet. Der Schwarzfahrer trifft sich im Nachhinein mit seinem Freund, der davor den wütenden Mann der ersten Geschichte getroffen hatte. Da ging es um einen Job als Wächter, um den sich der junge Mann beworben hat, aber das Interview ist völlig schiefgelaufen.

Die beiden Freunde treffen sich also und fangen an, durch die Stadt zu streifen, ohne einander zu erzählen, was davor passiert ist. Nur der Zuschauer weiß, welchen harten Demütigungen sie früher am Tag ausgesetzt wurden. Dabei wird immer wieder derjenige, der spricht, aufgefordert den Mund zu halten. Und das gilt nicht nur für die beiden junge Männer, die miteinander befreundet sind.

Es ist kein Zufall, dass *malaka* (Wichser) das Wort ist, das man im Film am häufigsten hört. Die Kommunikation ist – und das gilt für alle drei Geschichten – auf eine elementare, ja primitive Ebene geschrumpft. Es gibt nur drei kurze Szenen im ganzen Film, in denen man den Eindruck hat, dass man nicht leere Floskeln, bloßes Geschwätz hört, sondern Gefühle, die zum ersten Mal seit langer Zeit zum Ausdruck kommen. So z.B. in der einzigen Szene, die Normalität simuliert: Während die miteinander befreundete junge Männer Kindern beim Fußballspielen zusehen, erinnert sich einer sichtlich gerührt an seinen verstorbenen Vater. Aber das ist ein ganz kurzer Moment, denn auch das Bild der unbekümmert spielenden Kinder entpuppt sich als trügerisch. Eines der Kinder ist der Dealer, von dem die zwei Freunden Haschisch kaufen werden.

Durchzieht die Entfremdung, die mit der Schwierigkeit, ja dem Unwillen korreliert, mit dem anderen zu kommunizieren, dem anderen zuzuhören, den ganzen Film, so ist die Respektlosigkeit und Missachtung des Anderen, die an Ignoranz grenzen, der Grundtenor des Films. So ist es konsequent, dass derjenige, der später zum Interview gehen soll, vorher das Mofa seiner Nachbarn aus Sri-Lanka in Brand setzt, und dies ohne sichtbaren Grund. Der junge Mann hegt Hassgefühle gegen sie, die lose mit seinem verstorbenen Vater tun zu haben und die er nicht einmal seinem Freund erklären kann. Am Ende des Tages wird eine Bande von Migranten aus Sri Lanka ihn in einer Passage niederschlagen, und sein Freund, der bis dahin eher friedfertig war, nun aber den toten Körper findet, wird Rache nehmen an dem ersten Sri-Lanker oder Pakistani, auf den er trifft.

Die Gewaltspirale scheint somit sich unendlich weiterzudrehen. Alle drei Geschichten erzählen von Gewalt, während dabei sowohl der kontingente als auch der strukturelle Charakter der Gewalt im Film thematisiert werden. Unter „struktureller Gewalt ist die vermeidbare Beeinträchtigung grundlegender menschlicher Bedürfnisse oder, allgemeiner ausgedrückt, des Lebens, die den realen Grad der Bedürfnisbefriedigung unter das herabsetzt, was potentiell möglich ist.“ (Galtung, 106). Die jungen Männer, die keine Arbeit finden können, auf nichts hoffen können und ziellos durch die Stadt irren, der Kontrolleur, der in unsicheren Arbeitsverhältnissen lebt, Schwierigkeiten hat seine Familie zu ernähren und deshalb Schulden anhäuft, der wütende Mann, der in seiner Arbeit kleingemacht wird, die Frau, die unter häuslicher Gewalt leidet, sie alle sind Opfer einer strukturellen Gewalt. Und diese Gewalt, die sie selbst am eigenen Leib erfahren haben, üben sie auch selbst aus. Gewalt hinterlässt nämlich ihre Spuren nicht nur auf dem menschlichen Körper, sondern auch in seinem Gedächtnis und in seinem Gemüt. Und das zeigt *Tungsten* in einer subtilen Art und Weise.

IV.

Die misslungene Kommunikation, die Segmentierung von Sinn, das Unverständnis, die grundlegende Entfremdung korrespondieren dabei mit der Fragmentierung der Stadt und finden ihr Pendant in der Art, wie der Film mit der Zeit umgeht. In *Tungsten* wird nämlich nicht nur der narrative Strang immer wieder zersetzt, sondern auch die natürliche Progression der Zeit wird, wenn nicht ganz aufgehoben, so doch demontiert. Und diese Demontage macht den Zuschauer auf die Fragmentierung, ja Zerstückelung der Stadt aufmerksam: die Stadt ist nicht nur geteilt – die Teile der Stadt sind auch zeitlich von einander getrennt. So ruft der Kontrolleur z.B. am Anfang des Filmes, es ist noch Vormittag, seinen Bruder an und bittet ihn um Geld. Etwa nach einer Stunde Filmzeit sieht man den Kontrolleur nach der Arbeit (es ist gegen 18.00 nachmittags) auf seinen Bruder warten, wie sich herausstellt vergebens. Und gleich danach sieht man, wie sein Bruder ans Telefon geht. Es handelt sich aber nicht um ein neues Telefonat, sondern um das Telefonat vom Vormittag. Erst am Ende des Filmes laufen alle Geschichten parallel auf ihr Ende zu.

Die Aufhebung der chronologischen Abfolge wird zugleich von narrativen Strategien unterstützt, die im Film der Re-Semantisierung der Zeiterfahrung dienen und damit den befremdenden Eindruck, den die Stadt dem Zuschauer macht, weiter verschärfen. Diese Re-Semantisierung wird nämlich mit Hilfe von diversen Techniken in Gang gesetzt, wie z.B. Zeitsprünge, die Erzählzeit fällt ja auch nicht mit der erzählten Zeit zusammen, Verlangsamung, Beschleunigung. Vor allem aber

die Verlangsamung dient dazu, die Stadt in ihrer seltsamen Leere zu zeigen und somit das Allein-sein zu unterstreichen

Ziel all dieser Techniken ist es, die Suspendierung der Zeitordnung als städtische Grunderfahrung sichtbar zu machen und sie mit der Krise in Verbindung zu bringen. Versteht man unter Krise eine fundamentale Störung des sozialen Gefüges, so kann *Tungsten* zeigen, dass diese Störung in der dichotomischen Gegenüberstellung von Freund und Feind mündet. Diese Dichotomie organisiert nicht nur die Konfiguration des Filmes, sondern wird dadurch unterstrichen, dass der Film in Schwarzweiß ist. Der Stromausfall, wohlgemerkt ein Ausnahmezustand, lähmt und lässt zwar die Stadt im Dunkel, aber auch das natürliche Licht kann sie kaum beleuchten. Grau ist die Grundfarbe des Filmes. Nur ganz am Ende des Films, als das natürliche Licht anfängt zu verlöschen und der Abend hereinbricht, sieht man Neonlichter, die anfangen zu leuchten, um das Ende der Geschichten ans künstliche Licht zu bringen.

Waren bei Giannaris die zentralen Figuren Außenseiter, die verurteilt waren am Rande der Stadt zu bleiben oder zu sterben, metaphorisch oder wortwörtlich beim Versuch ins Innere der Stadt zu gelangen, spielt sich *Tungsten* im Zentrum der Stadt ab, aber auch von dort gibt es kein Entrinnen. Die Finanzkrise, die als eine Krise des Sozialen im Film stilisiert wird, wird durch die Anonymität der Stadtteile, sowie die Anonymität der Helden verallgemeinert dargestellt. Alle verkörpern dabei die Nebeneffekte dieser Krise, die über die Wirtschaft hinausgeht und die gesellschaftliche Integrität, das soziale Netz zerstört.

Der Mann, der in einem Wutanfall seine Frau schlägt und somit sie und in der Folge sein ungeborenes Kind für immer verliert, wird in seiner Arbeit ständig abgewertet und gekränkt, ohne darauf reagieren zu können, weil er von seinem Chef bedroht wird, dass er seine Stelle verliert. Die Wut, die seinem Arbeitgeber gilt, wird auf seine Frau und indirekt auch gegen sich selbst gerichtet. Dieselbe blinde Gewalt repräsentiert auch der Kontrolleur. Er hat ein prekäres Arbeitsverhältnis, kann von seinem Einkommen nicht leben, wird von seiner Frau verlassen, die auch das gemeinsame Kind mitnimmt. Als er den Schwarzfahrer entdeckt, übt er nicht nur all seine Macht aus, sondern missbraucht sie geradezu und beraubt ihn. Aber auch die beide Freunde, die arbeitslos sind, und ziellos durch die Stadt laufen sind bereit Gewalt auszuüben. Der eine fackelt das Mofa seiner ausländischen Nachbarn ab, der andere verübt am Ende des Filmes einen Mord.

V.

Alle Helden sind aus dieser Hinsicht in der Gegenwart gefangen, so wie sie im Inneren der Stadt gefangen sind. Sie können weder miteinander noch mit anderen Menschen kommunizieren. Die Krise scheint somit das soziale Gefüge gänzlich

erodiert, die menschliche Kommunikation unmöglich gemacht zu haben. Die Krise betrifft jeden, der in dieser dystopischen Stadt wohnt – aus der Gewaltspirale, die die Krise initiiert, zu entkommen, ist unmöglich – so scheint ganz plakativ das Fazit des Filmes zu sein.

An dieser Stelle möchte ich allerdings auf einen Gedanken zurückgreifen, der den Ausgang dieses Beitrags bildete, um dieses Fazit zu relativieren. Als Teil der medialen Repräsentation einer Gesellschaft artikuliert jeder Film aktuelle soziale Probleme und gesellschaftliche Konflikte. Diese Repräsentationen sind indessen ästhetisch gebrochen, sie sind also keine treuen Abbildungen des Sozialen. Gleichzeitig bietet der Film durch sein Narrativ ein Erklärungsmuster für die soziale Unordnung, also für die Nebeneffekte der Krise, generiert sie aber zugleich. Wie Koch und Wende bemerken:

Der Film ist nicht nur privilegierter „Speicher des Zeitgeistes“ (Fritz Lang), sondern fungiert in seiner Eigenschaft als bedeutungsgenerierendes und massenwirksames politisches Phänomen zugleich auch als gewichtiger Beitrag zu einer komplexen Signifikationsdynamik, die im Zuge einer Politik des Kulturellen die kommunikative Bewertung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse kollektiver Ausnahmezustände vorantreibt. (Koch u. Wende, 10)

Und als ein solcher Antrieb des Krisendiskurses kann auch *Tungsten* gesehen und interpretiert werden. Dabei prägt der Film, und dies ist m.E. sein Verdienst und macht auch seinen ästhetischen Wert aus, ein neues Bild von Athen. Es gibt kaum Filme, die Athen so zeigen, wie es zumindest in meinen Augen ist: als eine dystopische Betonlandschaft, die allerdings niemals so leer ist wie im Film.

LITERATURVERZEICHNIS

- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin Gesammelte Schriften; I - 2. Hg. v. RoH Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter. *Städtebilder*. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/stadtebilder-2983/1>. Zugriff 31.05.2019.
- Bruno, Guliana. „Bildwissenschaft. Spatial Turns in vier Einstellungen“. von Jörg Döring u. Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2008:71–74
- Erdmann, Anja. *Städtische Transformationsprozesse in Mittel- und Osteuropa: Stadtentwicklung zwischen Wachstum und Schrumpfung am Beispiel von Łódź und Gdańsk*. Springer-Verlag 2013.
- Hackworth, Jason. *The Neoliberal City: Governance, Ideology, and Development in American Urbanism*. Cornell University Press 2013.
- Krätke, Stefan. *Stadt - Raum - Ökonomie: Einführung in aktuelle Problemfelder der Stadtökonomie und Wirtschaftsgeographie*. Springer Verlag 2013.
- Wende, Waltraud »Wara«, und Lars Koch. *Krisenkino: Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. transcript Verlag 2015.