

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

*Katerina Karakassi*<sup>1</sup>

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 be serve as an example in order to discuss aspects of the crisis and its manifestations in urban space. Thereby the representation of the city in its complex relationship to the aesthetic depiction of the crisis in the medium of film is in the center of interest.

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

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

Nun – gemeint ist hier in der Moderne 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 erneut, 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 erkannt wurde, wie das folgende Zitat von Walter Benjamin bezeugt:

---

<sup>1</sup> 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.

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 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 wir durch ihn hindurchgehen, geht er auch durch uns [...]. (Bruno, 73)

Ist insofern die Independenz zwischen Film und Stadt für unsere Stadterfahrung prägend, so ist 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, genauso so wie 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). Während einem Teil der Städte der Wandel zu flexiblen Produktionssystemen mit Neo-Industrialisierung oder der Wandel zu Dienstleistungs Metropolen gelingt; können die meisten ehemaligen Industriestädte – u.a. auch Athen, die Stadt, die in diesem Beitrag im Mittelpunkt steht, den Prozess des Deindustrialisierens nicht kompensieren und geraten in eine ökonomische Krise. Wude die Krise in Athen mit den Olympischen Spielen 2004 etwas kompensiert, so zeigte sich Athen als die Finanzkrise 2007 ausbrach, nicht resistent.

Athen war schon seit den 60er Jahren oder sogar vielleicht früher eine vielfach geteilte Stadt und damit ist gemeint eine Stadt die einem sozio-ökonomischen „Flickenteppich“ ähnelt mit Armutsinseln und Luxusvierteln (Krätke, 158). Diese Segregation und Polarisierung der Stadt dehnten sich während der Finanzkrise aus. Man sieht es nicht nur in der Verschärfung der Fragmentierung der Stadt, in reichen und armen Stadtteilen, sondern auch in der steigenden Zahl der Stadtteile, die in den letzten Jahren entgrenzt, stigmatisiert und degradiert wurden. Während mittlerweile man sogar in reicheren Stadtteilen Anzeichen der Krise sehen kann

– geschlossene Geschäfte – verlassene Gebäude usw., so ist es 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 sich auch *Tungsten*, der Film, dem dieser Beitrag gewidmet ist. Noch bevor ich dazu komme, möchte ich in groben Zügen skizzieren, wie Athen an der Leinwand vor der Entstehung von *Tungsten* abgebildet bzw. inszeniert wurde. Athen als einfache Kulisse findet man schon in ersten griechischen Filmen und in der Zeit der 60er Jahre, d.h. in der goldenen Zeit des griechischen Kinos. Zum sujet von Filmen wurde Athen erst Ende der 90er Jahren. 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 reichen und armen Gegenden, in ihrer Auflösung in nicht mehr aufeinander rückführbare Bilder aufzeigte und 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, kriminelle Energie zeigt. Am Rande der Stadt, in Menidi, eine schon damals, wie heute degradierte Gegend, in der hauptsächlich Roma residieren, leben die Helden, die aus Kasachstan stammen. Sie gehören zu den Griechischrussen, die fast zeitgleich mit Albaner und Polen und andere Osteuropäer nach Griechenland flüchten.

Und von 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, ein reicher 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 es an der Leinwand ein markantes Gebäude zu sehen ist, das gegenüber dem Rathaus von Athen liegt und Glyfada weil der Name der Nachbarschaft im Film erwähnt wird. Der Rest der Stadt, der als fragmentarische, zusammenhangslose Bilder präsentiert wird, bleibt anonym bzw. nicht wiedererkennbar.

Diese Fragmentierung, die letztendlich den Helden nicht erlaubt vom Rande der Stadt, vom Rande der Gesellschaft weg zu kommen, 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 zwar die Linearität der Erzählung, ohne sie jedoch gänzlich aufzuheben.

*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 ist auch hier im Mittelpunkt und entsprechend ist auch die Narration fragmentiert. Der Titel des Filmes *Tungsten* ist ein anderes Wort für Wolfram. Das ist ein chemisches Element, und wie es 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 ereignet, 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 Kontrollieurs und seiner Familie und die Geschichte eines verheirateten Paares. Stammt der Kontrollieur 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 sind diejenigen die sich durch die Stadt latschen und dabei den urbanen Raum, fast leer in seiner eigentümlichen Befremdlichkeit an der Leihwand aufrollen 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 von der Bar rauskommt. 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 aus. Der Kontrollieur, der hochverschuldet ist, verliert am dem Tag alles was er hat, seine Frau und Kind verlassen ihn, fahren aufs Land, während sein Eigentum gepfändet wird. Am Ende des Tages steht er in einer leeren Wohnung und wird von skrupellose Wucherer, denen er Geld schuldet bedroht. Im Laufe des Tages hat er einen von den beiden jungen Männern, der schwarz mit dem Bus fuhr, 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. Das Interview ist allerdings schiefgelaufen.

Die beiden Freunde fangen durch die Stadt zu streifen, ohne einander zu erzählen was davor passiert ist. Immer wieder wird derjenige, der spricht, aufgefordert den Mund zu halten. Und das gilt nicht nur für die beiden, die miteinander befreundet sind. Es ist kein Zufall, das *malaka* (Wichser), das Wort ist, das was man am häufigsten im Film hört. Die Kommunikation ist – und das gilt für alle drei Geschichten – auf eine elementare, ja primitive Ebene geschrumpft. Es gibt nur drei kurzen Szenen im ganzen Film, in denen man den

Eindruck hat, dass man nicht leere Floskel, bloßes Geschwätz hört, sondern Gefühle die seit langer Zeit zum Ausdruck kommen. So z.B. in der einzigen Szene die Normalität simuliert: Kinder spielen Fußball. Aber auch dieses Bild entpuppt sich als trügerisch. Eins der spielenden Kinder ist der Dealer, von dem die zwei Freunden soeben Chasisch gekauft haben und nun in aller Ruhe rauchen.

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 Misachtung des Anderen, die ja 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 zu setzt und dies ohne sichtbaren Grund. Der junge Mann hegt Hassgefühle gegen sie, die lose mit seinem Vater tun zu haben, der gestorben ist und die er nicht mal seinem Freund erküren kann. Am Ende des Tages werden eine Bande von Migranten aus Sri Lanka ihn in einer Passage niederschlagen und sein Freund, der bis dahin zunächst friedfertig war, nun aber den toten Körper findet, Rache nimmt an dem ersten Srilankese –Pakistani, auf den er trifft.

Die Gewaltspirale scheint somit sich unendlich auszudehnen, Alle drei Geschichten erzählen von Gewalt, während dabei sowohl der kontigente, als auch 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 junge Männer, die keine Arbeit finden können, auf nichts hoffen können und sich ziellos durch die Stadt irren, der Kontrolleur der in unsicheren Arbeitsverhältnisse lebt, Schwierigkeit 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, all die sind Opfer einer strukturellen Gewalt. Und diese Gewalt, die sie selbst auf ihre Haut erfahren haben, üben sie auch aus. Gewalt hinterlässt nämlich ihre Spuren nicht nur auf dem menschlichen Körper, sondern auch in seinem Gedächtnis und in seinem Geist. Und das zeigt *Tungsten* in einer subtilen Art und Weise.

Die mißlungene Kommunikation, die Segmentierung des Sinns, das Unverständnis, die grundlegende Entfremdung korreliert dabei mit der Fragmentierung der Stadt und findet 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 Kontrollieur 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 Kontrollieur nach der Arbeit, es ist gegen 18.00 nachmittags auf seinen Bruder, wie es sich herausstellt vergebens, zu warten. Und gleich danach sieht man seinen Bruder ans Telefon zu gehen. Es handelt sich aber um ein neues Telefonat, sondern um das Telefonat vom Vormittag. Nur am Ende des Filmes laufen alle Geschichten parallel auf ihr Ende zu.

Die Aufhebung der chronologischen Abfolge, wird dabei 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 Erzähltenzeit zusammen, Verlangsamung, Beschleunigung. Vor allem aber die Verlangsamung dient die Stadt in ihrer seltamen Leere zu zeigen und somit das Allein-sein zu unterstreichen

Ziel all dieser Techniken ist 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, wohlbemerkt ein Ausnahmezustand, lähmt und lässt zwar die Stadt im Dunkel, aber auch das natürliche Licht kann sie wenig beleuchten. Grau ist die Grundfarbe des Filmes. Nur ganz am Ende des Films, als das natürliche Licht anfängt sich 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, aber auch davon 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 generalisiert 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 gleichsam sein ungeborenes Kind für immer verliert, wird in seiner Arbeit ständig abwertet 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 Kontrollieur. Er hat eine prekäre

Arbeitsbeschäftigung, kann von seinem Einkommen nicht leben, wird auch 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 Freunden, die arbeitslos sind, und ziellos durch die Stadt flanieren, sind auch bereit Gewalt auszuüben. Der eine fackelt das Mofa seiner ausländischen Nachbarn ab, der andere übt am Ende des Filmes einen Mord.

Alle Helden sind dabei in der Gegenwart gefangen genommen, so wie sie im Inneren der Stadt gefangen sind. Sie können weder miteinander, noch mit anderen Menschen kommunizieren. Die Krise scheint aus dieser Hinsicht 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 es unmöglich – so scheint ganz plakativ das Fazit des Filmes zu sein.

Und an dieser Stelle möchte 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 allerdings 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 und generiert sie aber zugleich. Wie Koch und Wende bemerken:

Als Massenmedium nimmt der Film eine Mittlerfunktion zwischen gesellschaftlichen Ereignissen einerseits und ihren symbolischen Ausdeutungen andererseits. 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 sie zumindest in meinen Augen ist – eine dystopische Betonlandschaft, die allerdings nie 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.