

Charlotte Lorber

Die Filme von Nanni Moretti

Erfahrung und Inszenierung von
Räumlichkeit und Zeitlichkeit

SCHÜREN

Inhalt

1 Danksagung	7
2 Vorwort	9
3 Einführung	15
3.1 Raum und Zeit als kulturell geprägte Größen und Instrumentarien der Kritik	15
3.2 Raum- und Zeitkonfigurationen im Film	18
3.3 Das zeitgenössische italienische Kino: Zeit, Raum und Bewegung bei Nanni Moretti	22
4 Filmanalysen	31
4.1 IO SONO UN AUTARCHICO: Morettis filmisches Debüt über die Post-68er Resignation	31
4.1.1 Zeitlichkeit oder «Ich bin noch ziemlich jung» – Sitzblockaden, Entwicklungsblockaden	37
4.1.2 Räumlichkeit oder «Wir müssen zusammenarbeiten, kooperieren!» – Vereinzelung und Uneinigkeit	42
4.1.3 Bewegung oder «Es war ausgemacht, dass wir keine Kniebeugen machen» – Starrheit jugendlicher Körper	50
4.2 ECCE BOMBO: Zerstreung und Überdruß	55
4.2.1 Zeitlichkeit oder «Wann werden wir endlich die Sonne erblicken?» – Warten auf den Beginn des Lebens	59
4.2.2 Räumlichkeit oder «Falle ich eher auf, wenn ich komme und mich abseits postiere oder wenn ich gar nicht erst auftauche?» – Außenseiterallüren	68
4.2.3 Bewegung oder «Besuchen wir Olga?» – Ablenkung und Ziellosigkeit	77
4.3 SOGNI D'ORO: Geträumtes Kino, gefilmte Träume	82
4.3.1 Zeitlichkeit oder «Ich will meinen Ödipuskomplex gar nicht überwinden!» – Entartung des Infantilen	86
4.3.2 Räumlichkeit oder «In ganz Italien bin ich der einzige talentierte Regisseur!» – Die Einsamkeit eines Genies	93
4.3.3 Bewegung oder «Lauf weg, fliehe, rette zumindest einen Teil von dir» – Kapitulation vor Leben und Liebe	104
4.4 BIANCA: Die mathematische Systematik der Selbstkasteiung	110
4.4.1 Zeitlichkeit oder «Es ist traurig, kinderlos zu sterben» – Das Phantasma der perfekten Familie in einer Epoche der Unfruchtbarkeit	113
4.4.2 Räumlichkeit oder «Zu Hause lebe ich wie in einem Käfig» – Gefängnis mit Aussicht	123
4.4.3 Bewegung oder «Es ist wichtig, miteinander zu sprechen, und zwar zuallererst über Schuhe» – Kommunikationscode unbekannt	138

4.5 LA MESSA È FINITA: Die unergründlichen Wege des Herrn Moretti	142
4.5.1 Zeitlichkeit oder «Mutter und Vater werden langsam alt» – Früher war alles besser	147
4.5.2 Räumlichkeit oder «Ich liebe euch alle, die ihr in dieser Bar seid» – Die Schwierigkeit seinem Nächsten nahe zu sein	161
4.5.3 Bewegung oder «Du wirst wiederkommen, du wirst wiederkommen» – Rückkehr und Flucht	176
4.6 PALOMBELLA ROSSA: Die Angst vor dem Spiel des Lebens	182
4.6.1 Zeitlichkeit oder «Ich erinnere mich, ich erinnere mich, ich erinnere mich» – Auftauchen aus der Amnesie	187
4.6.2 Räumlichkeit oder «Wir sind gleich, auch wenn wir anders sind» – Anpassung oder Abgrenzung?	201
4.6.3 Bewegung oder «Wie reden Sie denn! Die Worte sind wichtig!» – Nullpunkt der Verständigung	212
4.7 CARO DIARIO: Die Irrfahrten des Nanni Moretti	218
4.7.1 Zeitlichkeit oder «Heute bin ich ein prachtvoller Vierzigjähriger» – Michele Wiedergeburt als Moretti	222
4.7.2 Räumlichkeit oder «Spinaceto habe ich mir schlimmer vorgestellt» – Der glückliche Außenseiter	234
4.7.3 Bewegung oder «Ich liebe diese Brücke: Mindestens zweimal am Tag muss ich sie überqueren» – Fahrt- und Rückenwind	250
4.8 APRILE: Die Paradoxien des Filmemachens	258
4.8.1 Zeitlichkeit oder «Ich bin bereit, ich bin beinahe bereit» – Wendepunkte im Leben eines Mannes	262
4.8.2 Räumlichkeit oder «Im Ausland wollen sie verstehen, was in diesem Land vor sich geht» – Gedanken eines Italieners über Italien	272
4.8.3 Bewegung oder «Sag etwas, D'Alema, antworte doch!» – Die Einseitigkeit der Kommunikation	283
4.9 LA STANZA DEL FIGLIO: Projektionsraum Kinderzimmer	292
4.9.1 Zeitlichkeit oder «Die Zeit zurückdrehen» – Das Trauma des verpassten Augenblicks	296
4.9.2 Räumlichkeit oder «So viele Falltüren, Treppenhäuser, Durchgänge, die sich vor mir auftun» – Labyrinth ohne Ausgang?	307
4.9.3 Bewegung oder «Liebe Arianna...» – Unausgesprochenes und Unausprechliches	318
4.10 IL CAIMANO: Trojanischer Showdown in Rom	325
4.10.1 Zeitlichkeit oder «Das Italien der letzten dreißig Jahre ist Berlusconi» – Bilanzen und Bilanzierungen	330
4.10.2 Räumlichkeit oder «Ihr seid ein Volk zwischen Horror und Folklore» – Erwachen im Albtraum	339
4.10.3 Bewegung oder «Alle wissen doch schon alles über Berlusconi» – Die Schwere der Worte	348
5 Zusammenfassung	357
6 Fazit und Ausblick	375
Filmografie	376
Literaturliste	381

2 Vorwort

«Wer bin ich? Und was mache ich hier? Was mache ich bloß hier?» fragt sich Michele Apicella im Epoche machenden Jahr 1989 in PALOMBELLA ROSSA (WASSERBALL UND KOMMUNISMUS): Fünf Filme muss Nanni Moretti drehen, bis sein Alter Ego durch eine vollständige Amnesie seiner fest umrissenen Identität und seiner Erinnerungen verlustig geht und endlich in der Lage ist, das grundlegende Dilemma aller bisherigen Moretti-Charaktere freimütig und unvermittelt in Worte zu fassen. Stellvertretend für ein Kino, das keine letztgültigen Antworten gibt, geschweige denn geben will, formuliert der Protagonist zwei existenzielle Fragen, nämlich diejenige nach dem Wesen des eigenen Ichs und diejenige nach dem Sinn seines Daseins, seines Vorhandenseins in der Welt.

Symbolische Situierungen «des Eigenen und Fremden in Raum und Zeit»¹, die als Prozesse der Identitätsfindung mit jeder individuellen und kollektiven Selbstverortung einhergehen, durchziehen das filmische Œuvre des italienischen Regisseurs Nanni Moretti mit der Konsequenz eines Leitmotivs: Jedes einzelne Werk entwirft eine spannungsreiche Konstellation, innerhalb derer die Beziehung einer von widersprüchlichen Bedürfnissen geplagten Hauptfigur zu ihrer Umgebung dar-, dabei auch immer wieder erneut auf die Probe gestellt wird. Die einer

Sisyphos-Arbeit gleichende, nie enden wollende Suchbewegung nach dem Identischen und Authentischen bindet Moretti an die Parameter Raum und Zeit zurück. Er rückt so die Erkenntnis ins Bewusstsein, dass Orientierungen jeglicher Art erst anhand dieser Koordinaten stattfinden und filmisch gestaltet werden können:

«Eine Kultur ist nicht nur über die von ihr hervorgebrachten Figuren und Geschichten sowie deren Inszenierung identifizierbar, sondern vor allem darüber, wie Raum und Zeit, jene beiden «reinen apriorischen Formen der sinnlichen Wahrnehmung», der berühmten Kant'schen Definition zufolge, in dieser Kultur strukturiert sind und verstanden werden. Diese beiden grundlegenden Formen sind jedoch alles andere als absolut. Raum und Zeit ändern sich mit verschiedenen historischen Anschauungen; jede Kultur nimmt sie auf individuelle Weise wahr, weshalb wir eine Kultur sehr viel besser verstehen lernen, wenn wir die Art und Weise, in welcher sie Raum und Zeit repräsentiert, genauer unter die Lupe nehmen.»²

Die für die vorliegende Arbeit grundlegende These des Filmwissenschaftlers Sandro Bernardi, welche vorwiegend am italienischen Kino verifiziert wird, lautet in anderen Worten: An der Positionierung der Figur(en) innerhalb der filmisch konstruierten Zeit- und Räumlichkeitsverhältnisse lässt sich die Beziehung zwischen Subjekt und Welt ablesen, mithin die Befindlichkeit einer Gesellschaft. Potenziell wohnt Raum- und Zeitdarstellungen folglich eine erhebliche Aussagekraft hinsichtlich kultureller Werte und sozialer Zustände inne. Im me-

1 Regina Bormann: *Raum, Zeit, Identität. Sozialtheoretische Verortungen kultureller Prozesse*. Forschung Soziologie, Bd. 115. Opladen 2001, S. 242.

2 Sandro Bernardi: *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venedig 2002, S. 107. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass alle italienischen und französischen Originalzitate zum Zweck des Lesbarkeits von der Autorin ins Deutsche übertragen wurden.

dialen Forum Film können gesellschaftlich oder ästhetisch dominanten Raum-Zeit-Vorstellungen neue, genuine Konzepte entgegengesetzt werden. Gängiges hinterfragen heißt in diesem Zusammenhang: Raum und Zeit als verhandelbare Kategorien offen zu legen. Als formierende und sinngebende Konzepte erlauben Raum und Zeit bzw. ihre Darstellungsweise darüber hinaus auch wichtige Rückschlüsse auf die individuelle Filmsprache eines Autorenfilmers und seine persönliche Weltsicht.³

Filmische Raum-Zeit-Entwürfe stellen insofern immer Kommentare auf zwei Ebenen dar: Einerseits werden kulturelle Auffassungen von Raum und Zeit, andererseits filmische Darstellungskonzepte dieser grundlegenden Parameter diskutiert. Diese Methode einer zweifachen Kritik trifft sich mit Morettis erklärter Absicht, nicht nur um Inhalte zu ringen, sondern sein Augenmerk auch auf den artifiziellen Charakter des Mediums Film zu werfen, nicht nur Stellung zu politischen, sondern auch zu ästhetischen Fragen zu beziehen, Politik und Ästhetik darüber hinaus als untrennbar voneinander zu begreifen, ja willentlich in eins zu setzen. Dementsprechend gilt es in der vorliegenden Untersuchung, Raum und Zeit im Werk von Nanni Moretti einer eingehenden Analyse zu unterziehen und, ausgehend von Bernardi, als subtile Form der Kulturkritik am zeitgenössischen Italien und (vorrangig) am italienischen Kino zu verstehen.

Im Gegensatz zu seinem Heimatland Italien, wo der Filmemacher, Produzent, Kinobesitzer und Linksintellektuelle nicht nur als beharrlicher Kritiker der Regierung Berlusconi auftritt, sondern auch die italienische Filmwelt polarisiert, genießt er in Frankreich seit Anfang seiner Karriere ungeteilte Zustimmung. Die längst überfällige internationale Anerkennung verschaffen ihm paradoxerweise erst seine Erfolge in Cannes mit *CARO DIARIO* (LIEBES TAGEBUCH, 1993) und *LA STANZA DEL FIGLIO* (DAS ZIMMER MEINES SOHNES, 2001).⁴ In Deutschland tritt Moretti erstmals 1986 in Erscheinung, als er für sei-

nen Film *LA MESSA È FINITA* (DIE MESSE IST AUS, 1985) in Berlin mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wird. Zwar sind fast alle seine Filme auch über einen deutschen Verleih im Kino erschienen, das Gesamtwerk kann man in Italien und im Ausland jedoch erst seit vergleichsweise kurzer Zeit beziehen: Seit Herbst 2008 liegen Morettis Filme in einer DVD-Edition von Warner auf Italienisch mit englischen Untertiteln vor, die endlich auch das beeindruckend kohärente Frühwerk des Regisseurs zugänglich macht.

Obwohl es in Italien und Frankreich mittlerweile ein Dutzend Monografien und Aufsatzsammlungen zu Morettis Werk gibt⁵ und seit 2004 auch die erste englischsprachige Einführung erhältlich ist⁶, muss man im deutschsprachigen Raum nach wie vor auf Magister- und Diplomarbeiten sowie

3 Vgl. Barbara Pichler, Andrea Pollach: moving landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: Dies. (Hrsg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*. Wien 2006, S. 22.

4 Für *CARO DIARIO* erhält Moretti den Preis für die beste Regie, für *LA STANZA DEL FIGLIO* die Goldene Palme als Auszeichnung für den besten Film.

5 Carlo Chatrian, Eugenio Renzi: *Nanni Moretti. Entretiens*. Paris 2008; Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Aldo Tassone (Hrsg.): *L'intransigenza della ragione. Il cinema di Nanni Moretti*. Personaggi e interpreti, Bd. 14. Florenz 2008; Roy Menarini: *Nanni Moretti*. BIANCA. Universale / Film 42. Turin 2007a; Federica Villa: *Nanni Moretti. CARO DIARIO*. Universale / Film 41. Turin 2007; Flavio De Bernardinis: *Nanni Moretti*. Fünfte Auflage. Il castoro cinema, Bd. 128. Rom 2006a; Giuseppe Coco: *Nanni Moretti: Cinema come diario*. Mailand 2006; Valentina Cordelli, Riccardo Costantini (Hrsg.): *Ecce Nanni! Il cinema autarchico di Nanni Moretti*. Udine 2006; Jean A. Gili 2001a. Rom 2001 [italienische Übersetzung der französischen Originalausgabe: 2006a]; Piera Detassis (Hrsg.): *CARO DIARIO*. Lipari 2002; Roberto De Gaetano 2002. *Il cinema di Nanni Moretti*. Turin 2002; Georgette Ranucci, Stefanella Ughi (Hrsg.): *Nanni Moretti*. 4. erweiterte Auflage. Rom 2001; Garage: *Cinema – Autori – Visioni: Nanni Moretti*. Turin 1999; Paola Ugo, Antioch Floris (Hrsg.): *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*. Cagliari 1990; Memmo Giovannini, Enrico Magrelli, Mario Sesti: *Nanni Moretti*. Neapel 1986.

6 Ewa Mazierska, Laura Rascaroli: *The Cinema of Nanni Moretti. Dreams and Diaries*. Directors' Cuts. London, New York 2004.

einzelne Fachaufsätze⁷ zurückgreifen, will man sich näher mit einem der wichtigsten italienischen Filmemacher der letzten drei Jahrzehnte auseinander setzen. Mit der vorliegenden Untersuchung, welche sich auch als Einführungsliteratur für ein nicht-akademisches Publikum versteht⁸, soll diese Lücke geschlossen werden. Die gewählte Interpretationsperspektive auf die raumzeitliche Inszenierung hat den Vorteil, dass sie einen breit angelegten Blick auf Morettis Gesamtwerk geradezu erfordert und so umfangreiche Einsichten in die wichtigsten motivischen und stilistischen Merkmale seiner Filme ermöglicht. Die Gefahr einer allzu spezialisierten Untersuchung, die elementare Charakteristika von Morettis Kino unterschlagen muss, ist somit abgewendet.

Die hier vorgenommene Auswahl umfasst alle Spielfilme, bei denen Moretti Regie führt

7 Charlotte Lorber: Nanni Morettis APRILE und die Unmöglichkeit des Filmens. Über die Alternativen eines reflektierenden Autorenkinos. In: Matthias Steinle, Burkhard Röwekamp (Hrsg.): *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg 2004, S. 167-178; Angela Barwig, Thomas Stauder: Nanni Moretti: Vom filmischen «Vertreter einer Generation» zur Leitfigur der Girotondi. In: Thomas Bremer, Titus Heydenreich (Hrsg.): *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, Nr. 37, Schwerpunkt: Film in Italien. Tübingen 2004, S. 79–100; Dörte Maria Beutler: *Die Dekonstruktion des Mythos Stadt am Beispiel Pier Paolo Pasolini und Nanni Moretti. Eine kultur- und filmwissenschaftliche Analyse*. Lüneburg 2001 [unveröffentlichte Magisterarbeit]; Martin Rass: CARO DIARIO – Nanni Moretti und die Massenmedien. In: Volker Roloff, Helmut Schanze, Dietrich Scheunemann (Hrsg.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*. München 1998, S. 371–382; Silvia Holzinger: *Das Ein-Mann-Kino. Der römische Autor, Schauspieler, Regisseur, Produzent, Verleiher und Kinobesitzer Nanni Moretti und sein kinematographisches Werk*. Wien 1997 [Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie].

8 Dem trägt auch das Einführungskapitel Rechnung, das schrittweise an die methodische Betrachtung von Raum und Zeit heranführt sowie die medialen Besonderheiten der filmischen Darstellung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit herausarbeitet, deren Kenntnis nur bei Fachlesern vorausgesetzt werden kann.

9 Vgl. De Gaetano 2002, S. 17.

und gleichzeitig die Hauptfigur verkörpert, schließt also seine Kurzfilme sowie die von ihm und der Sacher Film für andere Regisseure produzierten Filme aus. Ebenfalls unberücksichtigt bleiben seine vereinzelt auftritte als Schauspieler unter der Regie von Kollegen. Diese Arbeit ist ausschließlich dem Werk des schauspielenden Regisseurs und gleichzeitig Regie führenden Schauspielers gewidmet, welches gerade aus dieser Doppelfunktion seine einzigartige Faszination schöpft.⁹ Untersucht werden folglich Morettis zehn abendfüllende Spielfilme, beginnend mit dem ursprünglich auf Super-8-Film gedrehten Debüt aus dem Jahre 1976 bis hin zu seinem jüngsten Werk *IL CAIMANO (DER ITALIENER)*, 2006). Da eine chronologische Untersuchung der zehn Filme vorgenommen wird, soll der Blick auch auf mögliche Modifikationen jener Raum- und Zeitvorstellungen gelenkt werden, die Moretti in seiner gesamten Schaffensperiode verhandelt, sollen die einzelnen Werke also untereinander in Beziehung gesetzt und verglichen werden.

In einem dreiteiligen Einführungskapitel werden erstens einige generelle Bemerkungen zu den fundamentalen Anschauungsgrößen Raum und Zeit sowie den von ihnen abgeleiteten, stets differierenden, immer aber kulturell geprägten Raum- und Zeitkonzepten gemacht. Zweitens wird die filmspezifische Aneignung von Raum und Zeit in Abgrenzung von den Darstellungsmöglichkeiten anderer Medien thematisiert werden. In einem dritten Schritt soll erläutert werden, welche Rolle Raum- und Zeiterfahrung bzw. -wahrnehmung in den Filmen Nanni Morettis spielen. Parallel dazu wird ein Überblick gegeben über die verschiedenen Ebenen, auf denen sich Zeit und Raum in Morettis Œuvre manifestieren. Anhand ausgewählter, im Einführungskapitel formulierter Leitfragen soll in den darauf folgenden zehn Kapiteln der Arbeit den Zeit- und Raumkonfigurationen und deren narrativem bzw. reflexivem Potenzial in Morettis Filmen im Detail nachgegangen werden, wobei der jeweiligen Hauptanalyse

zum besseren Verständnis einige generelle interpretative, den Film kontextualisierende Bemerkungen vorangestellt werden. Im Anschluss an diese einführenden Informationen sind die Kapitel jeweils nach den Untersuchungspunkten «Zeitlichkeit», «Räumlichkeit»¹⁰ und «Bewegung» geordnet. Neben der um der Systematik Willen getrennten Untersuchung von Zeit und Raum dient die Analyse des Bewegungsaspekts, der im Titel dieser Arbeit nicht genannt wird, dem Vorhaben, zumindest an einer Stelle auch beispielhaft das Ineinandergreifen von Raum und Zeit zu beobachten und nachzuzeichnen. Dies soll der Tatsache Rechnung tragen, dass die beiden genannten Parameter eigentlich immer aufeinander verweisen bzw. aufs Engste miteinander verschränkt sind.

Die Dreiteilung der Analyse in «Räumlichkeit», «Zeitlichkeit» und «Bewegung» ist jedoch noch einer anderen Absicht geschuldet: Besagte Strukturierung soll neben der nahe liegenden Möglichkeit einer chronologischen Lektüre der Arbeit auch die des Querlesens nach einzelnen Untersuchungsaspekten bieten. Trotz der Bemühung, dem bis dato Besprochenen pro Kapitel in additiver Form möglichst nur Neues hinzuzufügen, bringt diese Art der Gliederung es jedoch mit sich, dass es im Verlauf der zehn Filmanalysen unvermeidlich zu einzelnen Wiederholungen kommen muss, worauf hiermit bereits hingewiesen sei.

In einer abschließenden Zusammenfassung werden die in der Abfolge der einzelnen Untersuchungen ermittelten Erkenntnisse noch einmal gebündelt wiedergegeben. Hierbei soll auch geklärt werden, welche kulturellen und filmischen Raum- bzw. Zeitvorstellungen in Morettis Werk zum Tragen kommen, inwiefern sie Veränderungen unterliegen und wie diese Modifikationen insgesamt einzuschätzen sind.

Was die aktuelle Forschungslage zu den Schlagworten Zeit und Raum in der Medienwissenschaft anbelangt, so ist zu beobachten, dass seit dem Ausruf eines und mehrerer

«spatial turns»¹¹ – der wissenschaftlichen Wahrnehmung des Raums als kulturellem Paradigma – nicht mehr nur im Fokus des Interesses steht, wie audiovisuelle Medien Zeit und Zeitwahrnehmung konstruieren bzw. beeinflussen.¹² Der mediale Raum wird zu einem hochpolitischen, da zunehmend danach gefragt wird, inwieweit Medien an der Bildung und Ausdifferenzierung verschiedener Geografien beteiligt sind, inwiefern sie auch dazu beitragen, dass sich bestimmte Vorstellungen von spezifischen Kulturräumen etablieren und verbreiten.¹³

Die stetig anwachsenden Publikationen zum Film, welche sich als Teilgebiet der Medienwissenschaft ebenfalls mit Raum und Zeit befassen, weisen insbesondere zwei Bezugspunkte auf: Mangels dezidierter Theorien zu filmischem Raum und filmischer Zeit werden

- 10 Die Entscheidung für die Termini «Zeitlichkeit» und «Räumlichkeit» anstelle von «Zeit» und «Raum» (zumindest an jener exponierten Stelle der Abschnittsüberschriften) kann mit der Auffassung begründet werden, dass in Morettis Filmen niemals nur *eine* Form von Zeit und Raum vorherrscht und thematisiert wird, sondern immer eine Auswahl von raumzeitlichen Vorstellungen in den Blick gerät. Außerdem sollen die gewählten Begrifflichkeiten im Bewusstsein halten, dass es sich bei Zeit und Raum in Morettis Filmen nicht um etwas *per se* Gegebenes handelt, sondern immer um eine zeitliche und räumliche *Inszenierung*.
- 11 Vgl. Jörg Döring, Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen. In: Dies. (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 11.
- 12 Vgl. z. B. den von Mike Sandbothe und Walther Ch. Zimmerli herausgegebenen Band *Zeit – Medien – Wahrnehmung* (1994). Titel wie dieser, auf welche im Verlauf der Arbeit lediglich hingewiesen wird, ohne daraus zu zitieren, werden lediglich mit Autor bzw. Herausgeber, Titel und Erscheinungsjahr aufgeführt und tauchen am Ende der Abhandlung *nicht* in der Literaturliste auf.
- 13 Vgl. Brigitte Hipfl: Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem «spatial turn» in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. In: Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, Uta Scheer (Hrsg.): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*. Cultural Studies, Bd. 6. Bielefeld 2004, S. 16f.

zum einen die Texte weniger, zumeist früher Filmtheoretiker, die sich explizit – wenn auch nicht ausschließlich – mit Raum und Zeit be-

schäftigt haben¹⁴, zitiert. Zum anderen werden in einem bewusst selektiven Verfahren Theorien aus anderen wissenschaftlichen Disziplinen, z. B. aus der Soziologie¹⁵ oder der Literaturwissenschaft¹⁶, herangezogen, um für Filmanalysen unter dem räumlichen, zeitlichen oder raumzeitlichen Aspekt fruchtbar gemacht zu werden.

Auch die hier vorliegende Arbeit möchte Ansätze eher vereinzelt bei Bedarf heranziehen und nicht etwa versuchen, anhand ausgewählter Filmbeispiele eine bestimmte Raum-Zeit-Theorie nachzuvollziehen – sei sie nun filmspezifisch oder aus einer angrenzenden Geisteswissenschaft entlehnt. Dem induktiven Verfahren gemäß sollen stattdessen Regeln aus der Beschäftigung mit dem konkreten Material abgeleitet werden, sollen die hier zu untersuchenden Filme von Nanni Moretti selbst als Modell und diskursives Angebot zum Thema raumzeitlicher Beziehungen begriffen werden. In seinem Gesamtwerk sind Raum- und Zeitdarstellungen nicht nur grundlegendes narratives Gestaltungsmittel, sondern über sie vermittelt sich auch ein politisches Welt- und Filmverständnis des Regisseurs.

- 14 U. a. Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch*, 1924, und *Der Geist des Films*, 1930), Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt/M. 2002 [1932], Sergej Eisenstein (*The Film Sense*, 1942), Siegfried Kra-cauer (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 1960), André Bazin (*Qu'est-ce que le cinema?* 1959) und neueren Datums Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1997a [1983] und *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1997b [1985] sowie David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin. 1985. Die ersten deutschsprachigen Arbeiten, welche die oben genannten Theorien hinsichtlich des hors-champ und des filmischen Raums verdienstvoller Weise darstellen und kommentieren, sind die folgenden: Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Film und Medien in der Diskussion, Bd. 13. Hrsg. von Jürgen E. Müller. Münster 2005 sowie Rayd Khouloki: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin 2007.
- 15 Bspw. Georg Simmels Aufsätze «Soziologie des Raums» (1903) und «Die Großstädte und das Geistesleben» (1903) sowie Henri Lefebvres «La production de l'espace» (1974).
- 16 Bspw. Michail M. Bachtins *Formen der Zeit im Roma. Untersuchungen zur historischen Poetik* (1975) und Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raums*. München 1960 [1957].

3 Einführung

3.1 Raum und Zeit als kulturell geprägte Größen und Instrumentarien der Kritik

Immanuel Kants viel zitiertem Diktum zufolge sind Raum und Zeit Grundkategorien der subjektiven Wahrnehmung und unabdingbare Voraussetzung für Erfahrungen, Identitätsbildungen und Selbstverortungen jeglicher Art. Alles erscheint in diesen beiden Dimensionen und menschliches Erleben und Handeln sind eng mit Raum und Zeit verbunden.¹ Dementsprechend haben sich – einesteils seit Jahrhunderten, anderenteils auch erst in jüngerer Zeit – die verschiedensten Fachrichtungen mit den Ausprägungen dieser beiden fundamentalen Anschauungsparameter befasst. Trotz möglicher Schnittpunkte versteht es sich von selbst, dass über die je spezifische Annäherung an Raum und Zeit jede Disziplin andere Schwerpunkte setzt und daher auch zu unterschiedlichen Resultaten gelangen kann bzw. muss: Dies gilt sowohl für die Natur- als auch für die Geisteswissenschaften, für Mathematik und Physik genauso wie für Politik, Soziologie, Kunstgeschichte, Literatur- und Filmwissenschaft, um nur einige Fachrichtungen zu nennen.

1 Vgl. Manfred Stöckler: Zeit. In: Peter Prechtel, Franz-Peter Burkhard (Hrsg.): *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 587.

2 Vgl. Michaela Ott: Raum. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 115 und 118. Vgl. auch Bormann, S. 165ff. und 234f.

3 Ott, S. 113f.

Es kann aber nicht nur darum gehen, Zeit und Raum definitiv zu fixieren. Seit dem Wechsel von ontologischen zu epistemologischen Betrachtungsweisen deuten die Kulturwissenschaften Raum und Zeit vorrangig als soziale Strukturierungskategorien.² Die Frage nach der Wesenhaftigkeit von Raum und Zeit wird ersetzt durch diejenige nach ihrer Instrumentalisierung: Raum- und Zeitkonzepte werden bestimmten Repräsentationszusammenhängen und Ideologien zugeordnet und damit gleichzeitig auch relativiert. Michaela Ott beschreibt diesen Paradigmenwechsel wie folgt:

«Erst im 20. Jahrhundert gerät in den Blick, dass die Raumvorstellung – wie sonst nur die Zeitvorstellung – nicht allein das transzendente Apriori unserer sinnlichen Erfahrung abgibt, sondern eine wechselnde und vielfältige Anschauungsform ist, abhängig von Zeitkoordinaten, Gestaltungs- und Erkenntnisparametern und kulturgeschichtlichen Symbolbildungen.»³

Raum- und Zeitvorstellungen erscheinen hiermit also selbst räumlich und zeitlich kontextualisiert, können daher auch immerfort neu ausgehandelt werden. Sie verändern sich nicht allein in Umbruchphasen zwischen verschiedenen Epochen und Vergesellschaftungsformen: In jeder Gesellschaft existieren bereits verschiedene Raum-Zeit-Konzepte nebeneinander. Auf dieser Erkenntnis beruht der allgemeine Konsens über die notwendige Pluralität von

Raum- und Zeitkonzepten in Moderne und Postmoderne. Trotz der einhelligen Ansicht über die Heterogenität von Raum- und Zeitvorstellungen in der westlichen Welt sind diese beiden Parameter jedoch keineswegs beliebig geworden, sondern nach wie vor hart umkämpfte Konfliktfelder. Denn wer über Zeit und Raum gebietet, ist nicht allein eine Frage von soziokultureller, sondern auch von machtpolitischer Reichweite, welche in die für das menschliche Dasein fundamentale Unterscheidung von Eigen- versus Fremdbestimmung mündet.

Einhergehend mit der Globalisierung und der zunehmenden Verbreitung technologischer Kommunikationsmöglichkeiten stehen derzeit z. B. folgende (durchaus hinterfragbare) Raum- und Zeitverständnisse nebeneinander: Thesen einer verdichteten Raumwahrnehmung besagen, dass die Möglichkeit der individuellen Raumprägung und mit ihr die geschichtliche Tragweite des Räumlichen in einer Epoche globaler Gleichzeitigkeit hinfällig geworden seien.⁴ Anhänger eines «spatial turn» vertreten hingegen die Annahme von einer «Rückkehr» des Raums. Genau genommen erklären sie, dass die zeitliche Verdichtung der Kommunikationstechnologie gar nicht erst zum Verschwinden von Räumen geführt habe, sondern lediglich zu deren Umformung.⁵

Die Prognose einer unter Beschleunigungsprozessen geschichtslos gewordenen westlichen Gesellschaft⁶ konterkariert jene Behauptung, dass bisher kein Kulturkreis wie der moderne westliche so viel Wert darauf gelegt hätte, sich anhand seiner ausgeprägten Museumskultur immer und immer wieder die eigene Vergangenheit zu vergegenwärtigen.⁷ Regina Bormann fasst lakonisch zusammen:

«Die einen betrachten den <Raum> als neue Leitkategorie der gegenwärtigen Phase der Moderne, so wie es <Zeit> für das Denken des vergangenen Jahrhunderts gewesen sei. Die anderen wännen im Gegenteil <Raum> im Verschwinden begriffen, sehen eine

Umwandlung von Orten in <Nicht-Orte> [...], eine Vernichtung des Raumes durch die Zeit [...] oder eine Umwandlung von Räumen in virtuelle Ströme von Information, Kapital, Bildern und dergleichen [...]»⁸

Die einander teils in frappierender Weise widersprechenden Raum- und Zeitkonzepte müssen also in ihrem jeweiligen Kontext situiert werden, um eine Auseinandersetzung mit ihnen effektiv zu gestalten. Bormann kritisiert bspw. postmoderne Vertreter apokalyptischer Thesen von Enträumlichung und Entzeitlichung als objektivistisch argumentierende Modernisierungsgegner, die Raum und Zeit eine eigenständige Wirkkraft zugestehen und dementsprechend den Handlungsspielraum des Menschen, sich Raum und Zeit symbolisch anzueignen und damit auch zu modifizieren, schlichtweg leugnen.⁹

Deutlich wird hier, dass Raum, Zeit, Individuum und Gesellschaft nicht voneinander zu lösen sind, sondern immer zusammengedacht werden müssen: Zeit und Raum beziehen sich stets aufeinander, wie am Beispiel der Bewegung deutlich wird, welche dem Raum eine bestimmte Zeitlichkeit einprägt, die Zeit wiederum durch Veränderungen im Raum ansichtig werden lässt. Ähnlich verhält es sich mit der reziproken Beziehung von Raum und Zeit zum Menschen: Dieser kann nur *mithilfe* der räumlichen und zeitlichen Koordinaten die für seine Identitäts-

4 Vgl. Bernd Guggenberger: Irgendwo im Nirgendwo. Von der Raum- zur Zeitordnung. In: Manuel Schneider, Karlheinz A. Geißler (Hrsg.): *Flimmernde Zeiten. Vom Tempo der Medien*. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 47ff.

5 Vgl. Döring, Thielmann, S. 15.

6 Vgl. Lutz Götz: *Zeitkulturen. Gedanken über die Zeit in den Kulturen*. Im Medium fremder Sprachen und Kulturen, Bd. 6. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2004, S. 310.

7 Vgl. Hermann Lübke: Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit. In: Rudolf Wendorff (Hrsg.): *Im Netz der Zeit. Menschliches Zeiterleben interdisziplinär*. Stuttgart 1989, S. 140ff.

8 Bormann, S. 240.

9 Vgl. ebd., S. 269ff.

bildung notwendigen Selbst- und Fremdverortungen vornehmen, Raum und Zeit wiederum sind erst in Verbindung mit sozialem Handeln beobachtbar.

Da Raum- und Zeitvorstellungen wichtige Mittel gesellschaftlicher Organisation sind, müssen sie von einem Kollektiv anerkannt sein. Neben diesen «objektiven» oder kollektiv hergestellten Zeit- und Raumnormen, über welche gesellschaftlich mehr oder weniger stabile Übereinkünfte bestehen, existieren jedoch auch individuell erlebte Zeiten und Räume. In der individuell erlebten und nicht übersetzbaren Zeit bzw. Dauer überlagern sich die Erfahrungen der Vergangen-

heit, die Anschauung der Gegenwart und die antizipierte Zukunft. Das Zeiterleben kann von der objektiv gemessenen Zeit abweichen, wie die subjektive Wahrnehmung eines Raumes von dessen objektiver Messbarkeit.¹⁰ Es liegt daher nahe, dass individuelle und kollektive Vorstellungen von Raum und Zeit potenziell in Konflikt miteinander geraten und der Mensch sich vor die anspruchsvolle Aufgabe gestellt sieht, mehrere raumzeitliche Konzepte in Einklang bringen zu müssen, individuelle Vorstellungen von Zeit und Raum mit sozial verankerten zu verbinden.

Besonders kulturellen Medien, wie bspw. dem Film, obliegt die Aufgabe und Chance, den Vermittlungsprozess zwischen individuellem Zeit- und Raumempfinden sowie gesellschaftlich verpflichtenden Raum- und Zeitordnungen zu analysieren und diese Konzepte auf ihre Geltungsansprüche hin zu befragen.

10 Für die Unterscheidung von objektiver und subjektiver Zeit sind Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) sowie *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896) wegweisend, in Bezug auf den Raum vgl. u. a. Bachelard 1960, S. 30.