

# Dimensionen von Zeit und Raum

## – Veit Helmers Film *Tuvalu* <sup>1</sup> –

Herrad Heselhaus

„Ostalgie“ ist in den letzten zehn Jahren ein Modewort in Deutschland geworden. Es ist ein Neologismus, der mit Hilfe klanglicher Ähnlichkeit die beiden Wörter „Ost“ und „Nostalgie“ verschmelzt. Der „Osten“ deckt in diesem Zusammenhang das Territorium der ehemaligen DDR und des Ostblocks ab, unter dem Adjektiv „nostalgisch“ versteht man eine von der Vergangenheit bestimmte und von Verlustgefühl und Wehmut begleitete Gemütslage. Dieses Adjektiv wird im Allgemeinen nicht positiv verwendet. Im sozio-politischen Kontext verwendet man den Begriff „Ostalgie“, um das mangelnde Dazugehörigkeitsgefühl ehemaliger DDR-Bürger zur Bundesrepublik zu benennen, welches in einem nostalgischen Rückblick auf die Vergangenheit der DDR zum Ausdruck komme und sich in den vergangenen Jahren immer mehr verbreitet habe. Schon haben allenthalben „ostalgie“ Geschäfte eröffnet, die mitten im Westen traditionelle DDR-Produkte nicht nur an den Ossi bringen. Befragt man das Internet als Sammelsurium von Befindlichkeiten und Gemeinplätzen, so findet man unter dem Schlagwort „Ostalgie“ vor allem den Handel mit Devotionalien aus der ehemaligen DDR und anderen früheren Ostblock-Staaten. Wie sehr dieser Handel und Austausch von solchen Devotionalien – von Fahnen, Orden und Uniformen bis zu Trabis, Zigarettenmarken und Fußgängerampelmännchen – von nostalgischen Gefühlen und nicht von eklektischen Sammelleidenschaften und puren Vermarktungsstrategien bestimmt wird, bleibt allerdings noch zu untersuchen.

Auch in zahlreichen Büchern und Filmen, die den Alltag und das Leben in der ehemaligen DDR zum Thema haben, schlägt sich das Phänomen der „Ostalgie“ nieder. Berühmtestes Beispiel ist wahrscheinlich der Film *Good - bye Lenin* von Wolfgang Becker <sup>2</sup>, der die „Ostalgie“ selbst satirisch thematisiert. Versteht man

im weiteren Sinne unter „Ostalgie“, wörtlich: „Ostschmerz“, eine, wie auch immer geartete, Schmerzerfahrung durch den Osten, so hat es in der Tat in den letzten Jahrzehnten enorm viele Bücher zu diesem Thema gegeben. Schließlich war es auch an der Zeit, sich literarisch mit der Vergangenheit des eigenen Ostblocklandes, ob DDR, ob Ungarn oder andere, auseinander zu setzen. So verstanden, wären hier nicht nur im engeren Sinne nostalgische Bücher und Filme zu nennen, sondern auch system- und gesellschaftskritische, traumatherapeutische und vergangenheitsbewältigende Auseinandersetzungen mit der jüngeren Geschichte Ostmitteleuropas.

Man könnte versucht sein, auch Veit Helmers Film *Tuvalu*<sup>3</sup> unter diesem Aspekt zu betrachten. 1999 veröffentlicht, schwimmt er auf der Welle dieser „Ostalgie“ auch gewissermaßen mit. Schließlich vermittelt der Film nicht nur den Eindruck, dass er in der Vergangenheit im europäischen Osten angesiedelt ist, sondern er bietet darüber hinaus auch noch ein äußerst nostalgisches Themenbündel von Verlustangst und Sehnsucht, Armut und Glück, rauher Gegenwart und Goldenen Zeitaltern. Allerdings unterscheidet sich *Tuvalu* in einem ganz entscheidenden Punkt: Zum Wesen der „Ostalgie“ gehört nämlich, dass sie den Ort ihres Begehrens, den Ausgangspunkt ihres Schmerzes benennt. Auch wenn das begehrte Ziel erst nur anvisiert wird, auch wenn das Datum zunächst umlauert und umkreist wird, zuletzt strebt alles auf die Identifizierung dieses Ortes, dieser Zeit und auf die Identifizierung des „ostalgotischen“ Subjektes mit dem Ort und der Zeit seines Begehrens.

In *Tuvalu* sind weder der Ort der Handlung noch die Zeit der Handlung explizit. Im Gegenteil, der Film scheint es darauf abgesehen zu haben, den Betrachter zu verwirren: Die Architektur des großen, früher imposanten, inzwischen heruntergekommenen Badehauses, das im Mittelpunkt des Filmes steht, zeigt einen orientalisierenden Stil, wie er im neunzehnten Jahrhundert doch eher in Mittel- und Osteuropa als in Westeuropa zu finden war. Die Meeresküste als Filmkulisse – die verschrotteten alten Schiffe im Hafengewässer verraten durch ihre Größe die ehemalige Weite ihres Bewegungsradius – lässt vermuten, dass es sich um einen Schwarzmeer-Anrainerstaat handelt. Die Aufschrift „Polis“ auf der Uniform des

Polizisten in lateinischen Lettern legt ein Land mit lateinischer Schrift nahe.

Das größte Problem beim Versuch, die Filmhandlung genauer zu verorten, stellt die Sprache dar. In diesem Film wird nämlich kaum gesprochen, und wenn, dann in verschiedenen Sprachen. Es scheint sich dabei durchaus auch um die verschiedenen Muttersprachen der Schauspieler und Schauspielerinnen zu handeln. So spricht der männliche Hauptdarsteller Denis Lavant an einer Stelle deutlich französisch. An anderer Stelle fallen deutsche Wörter. Meistens aber sind die Worte des Filmes sowieso eher kurze Interjektionen als vollständige Sätze, was die Identifizierung ihrer Sprachzugehörigkeit, besonders bei der Schnelligkeit des Mediums Film, umso mehr erschwert. Die zentralen und wiederholten Worte „Technologie – System – Profit“ sind nicht nur sämtlichen europäischen Sprachen, sondern global verständlich. Die babylonische Sprachverwirrung des Filmes, die interessanterweise zu keinen Verständigungsschwierigkeiten führt, unterstreicht die Heterogenität des Ortes. Dieser Film will wahrscheinlich nicht mit einem einzigen Ort im herkömmlichen Sinne identifiziert werden.

Ähnlich verhält es sich mit der Datierung der Handlung. Das Badehaus, wahrscheinlich gebaut im 19. Jahrhundert, gibt angesichts seines Verfalls wenig Auskunft über die Zeit der Handlung. Die Dampfmaschine des Badehauses mit dem Markennamen „Imperial“ scheint ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert oder der Jahrhundertwende zu stammen. Dass es für sie keine Ersatzteile mehr gibt, hilft bei der genauen Datierung auch nicht weiter. Die Fahrzeuge, die im Film vorkommen, sind hauptsächlich Baumaschinen, die dem Laien ebenfalls nicht den Zeitpunkt der Handlung verraten können. Die Personenwagen sind ältere Modelle, wahrscheinlich gebaut in den 50er, 60er Jahren. Doch angesichts der Langlebigkeit von PKWs in den ehemaligen Ostblockländern, erhellt dies ebenfalls nicht die Frage nach der Zeit der Handlung. Dasselbe gilt natürlich für die Kleidermode. Eine Fußgängerampel – wahrscheinlich aus der ehemaligen DDR importiert – ist sogar eher verwirrend: sie ist für den Ort, an dem sie steht, zu schick und zu neu. Ebenfalls passt das Design des Föns nicht. Und der neue Ticketautomat, der mit seinen Blinklichtern und Klingeltönen eher an einen ein-

armigen Banditen aus Las Vegas erinnert, trägt ebenfalls nur noch mehr zur Verwirrung bei. Am ehesten könnte man sich an dem Bauspekulanten orientieren: Handelt es sich um ein ehemaliges Ostblockland, so könnte er erst nach dem Fall des kommunistischen Systems in dieser Weise auftreten. Seine Schuhe allerdings erinnern an das Chicago Al Capones und seine Frisur an Elvis Presley oder die Leningrad Cowboys. So evozieren also auch die Kulissen und Requisiten der Schauspieler nicht nur eine Heterogenität des Ortes, sondern auch eine Heterogenität der Zeit. Man könnte sagen, dass der Film *Tuvalu*, während er einerseits Motive und Themen der „Ostalgie“ mit sich führt, andererseits gerade die Struktur dieses Begehrens unterläuft. Weit über das Phänomen der „Ostalgie“ hinaus, gelingt es diesem Film m.E., die Strukturen von Zeit und Raum in der Perspektive des Menschen neu zu befragen und die Strukturalität des Menschen in einem neuen, ungewohnten Licht zu betrachten.

Doch zunächst möchte ich für diejenigen Leser, die den Film noch nicht gesehen haben, eine kurze Inhaltsangabe der Handlung anbieten, wohl wissend, dass eine solche immer auch schon eine Interpretation darstellt. Diese Inhaltsangabe unterstützt aber durchaus das Verständnis der nachfolgenden Argumentation: Im Mittelpunkt von *Tuvalu* steht das Schicksal eines Badehauses (Abbildung 1). Dieses Badehaus hat offensichtlich früher bessere Zeiten gesehen. Es ist im großen Stil der bürgerlichen Epoche entworfen, geräumig, mit einem zentralen Schwimmbad, über das sich eine hohe, mit aufwendigem Stuck verzierte Decke wölbt. Doch dieses Badehaus musste das Schicksal der Menschen Mittel- und Osteuropas teilen. Einst zur Unterhaltung und Erholung der wohlhabenden Bürger errichtet, wurde es durch die Kommunisten dem gemeinen Volk zur Verfügung gestellt. Die Folge ist ein halbherziger Innenausbau, wie man ihn aus den meisten Städten des Ostblocks noch heute kennt: in dem reichgeschmückten, nach oben strebenden, imposanten Bauwerk stehen Blechspinde, hölzerne Duschkabinen, hängen Wasserrohre unverkleidet. Der Putz bröckelt, der Stuck wackelt, das Dach leckt. Boden und Wände haben Löcher und Risse (Abbildung 2). Keine Maschine funktioniert, mit Ausnahme der wohlgepflegten, hochpolierten, alles beheizenden Dampfmaschine „Imperial“ im tiefen Keller.

Ähnlich verhält es sich mit den Badegästen. Die wenigen, die überhaupt noch kommen, sind zumeist arm und alt. Sie bezahlen den Eintritt mit Knöpfen, die sie der behäbigen Kassiererin am Eingang heimlich schenken. Einige von ihnen scheinen das Badehaus schon seit vielen Jahrzehnten gewohnheitsmäßig zu besuchen. Zum Beispiel die alte Dame (Abbildung 4), die regelmäßig auf ihren Krücken kommt, diese mit ins Wasser nimmt, wo sie elegant eine Zigarette rauchend sich auf einem Rettungsring sitzend treiben lässt. Ihre Haltung vermittelt die Würde der feinen Dame, die eine andere Umgebung gewohnt ist. Tatsächlich scheint sie die Realität des Badehauses, seinen heruntergekommenen Zustand, vollständig zu ignorieren. Dieses Thema von Sein und Schein spiegelt sich auch in der Person des Bademeisters, eines alten hageren Mannes mit schwarzer Brille, der offensichtlich blind ist. Um diesem Bademeister den Schein eines gutfunktionierenden Schwimmbades zu geben, haben sich sein Sohn und die Kassiererin verschworen. Mit Hilfe eines Tonbandes mit Kinderlärm, wie man ihn aus Badeanstalten kennt, mit nachgeahmten Tritten und Platschern vermitteln sie dem Blinden täglich den Eindruck eines vollen Schwimmbades.

Die Handlung setzt ein mit dem Erscheinen eines Bauspekulanten, der auf diesem Areal eine große moderne City errichten möchte. Das Nachbarhaus, ein Mietshaus armer Leute, hat er eben gesprengt. Nun steht nur noch das alte, einsame Badehaus im Weg. Und da der Bademeister es nicht verkaufen will, muss ein städtebaurechtlicher Beschluss her. Das Badehaus wird inspiziert und natürlich für abrissswürdig befunden, wenn es nicht binnen kürzester Zeit komplett saniert werden kann. Da das Geld fehlt, kommt der Sohn, der Held der Geschichte, auf die Idee, die mit seinem Wissen im Badehaus heimlich übernachtenden Obdachlosen um Hilfe zu bitten. Nichts wird saniert, aber alles oberflächlich kaschiert. Um Wandrisse werden leere Bilderrahmen gehängt, um Gemälde vorzutauschen. Über die Löcher im Boden schiebt man Pflanzentöpfe. Ein ausgeklügelter Plan mit Klopfzeichen macht es möglich, immer dort, wo die Inspektion gerade vonstatten geht, gemeinschaftlich Perfektion zu simulieren. Da das lecke Dach nicht saniert werden konnte, stellen sich die Obdachlosen im entscheidenden Moment mit Regenschirmen über all die kleinen Löcher.

Der Inspektor ist zufriedengestellt, doch der Bodenspekulant will den Abriss des Badehauses um jeden Preis. Zuletzt setzt er sich selber in eine Abrissmaschine und zerstört eigenhändig das ganze Haus bis auf die Grundfesten. Den Bademeister hat er inzwischen schon getötet, wie auch den alten Kapitän, den Vater der Heldin, der den Abriss des Nachbarhauses verhindern wollte. Die alte Generation ist ausgestorben, und die beiden jungen Menschen, die Tochter des Kapitäns und der Sohn des Bademeisters, können sich endlich glücklich verbinden und mit der vor dem Einsturz geretteten Dampfmaschine „Imperial“, die sie in das geerbte Schiffe des Kapitäns einbauen konnten, die Insel ihrer Sehnsucht, Tuvalu, ansteuern.

Der Name des Films, *Tuvalu*, ist der Name einer pazifischen Insel in der Nähe Neuseelands. Für einen Osteuropäer sicher so gut, wie das Ende der Welt. Tuvalu hat im Film die Funktion einer Utopie. Die Tochter des Kapitäns hat die Karte dieser „Schatzinsel“ in dessen Nachlass gefunden. Beide jungen Menschen sind seitdem von der Sehnsucht erfüllt, diese Insel zu sehen. Doch die Insel selbst, obwohl Namensstifterin, erscheint nie im Film, es sei denn in kurzen Träumen und Fantasien, die als einzige in diesem Film in Farbe, und zwar in grellen Farben dargestellt sind. Das Gros des Films ist in schwarz-weiß gedreht, allerdings mit verschiedenfarbigen Hinterlegungen, so dass episodewise ein Blau-, Braun-, Grün- oder Rotstich vorherrscht, wobei der Braunstich am ehesten an wirklich alte vergilbte Fotos früherer Zeiten erinnert. Der Sehnsucht nach einem utopischen Ort, die die beiden jungen Menschen umtreibt, steht die Verlustangst des alten Bademeisters entgegen, der seinen Sohn im Badehaus gefangen hält. Auf eine einfache Weise: der Junge hat nämlich nur Badelatschen, und es ist strengstens untersagt, mit Badelatschen vor die Tür zu treten. Außerdem wacht der Alte mit Argusaugen über ihn.

In einem Interview spricht der Regisseur Veit Helmer davon, dass dieser Film von Verlust handele<sup>4</sup>. Die Verlustangst des Bademeisters ist nicht dasselbe wie der im Film erfahrene Verlust, oder gar ein über den Film hinaus wirkender Verlust. Gemeint ist der Tod der Väter, die Zerstörung des Badehauses und der Untergang dieser kleinen Badehaus-Gesellschaft. Alle drei werden im Film als

Verlust erfahren. Da ist der Schmerz über den Tod der beiden Männer mit zwei unterschiedlichen Begräbnisritualen. Da ist die dramatische Zerstörung des Badehauses, die nicht nur die Obdachlosen erneut um eine Bleibe bringt, sondern auch die langgediente Kassiererin um ihre Existenz. Doch die Tode der beiden Väter werden in einem komischen Kontext dargestellt, so dass diese Tragik zum Teil zurückgenommen wird. Der Film bewegt sich beide Male, wie auch beim Abriss des Badehauses, auf einer Gratwanderung zwischen Komik und Tragik. Was jedoch ohne jede Komik steht, ist der Untergang der Badehaus-Gesellschaft, verkörpert in dem schmerzvollen Auszug der alten Kassiererin. Dieser Untergang stellt einen Verlust dar, der über den Film hinaus wirkt und vom Betrachter ebenfalls als solcher erfahren werden kann, insofern auch dieser in 90 Minuten Anteil an der kleinen Gesellschaft genommen hat. Für den Betrachter bedeutet aber die Zerstörung des Badehauses nicht den Verlust von Freunden und Arbeitsstätten, sondern den Verlust von etwas ganz anderem. Wäre der Film die Darstellung einer historischen Entwicklung, könnte der Betrachter gerechtfertigterweise auf ihn mit nostalgischen Gefühlen antworten. Da es sich nur um eine Fiktion handelt, leistet der Betrachter mit einer solchen nostalgischen Reaktion auf etwas, das nie existiert hat, eine imaginäre Verschiebungsarbeit, die, wie wir sehen werden, deswegen nicht weniger nostalgisch ist.

Verlust, Verlustangst, Sehnsucht und Nostalgie – alle vier Begriffe beinhalten unterschiedliche Zeitkonstruktionen. Der Verlust stellt einen Augenblick in der Zeit dar, in dem etwas, das vorher war, als nicht mehr vorhanden registriert wird. Die Verlustangst bezieht sich auf ein befürchtetes Ereignis in der Zukunft und bezeichnet die Zeit bis zu diesem Ereignis. Die Sehnsucht bezieht sich auf ein erhofftes Ereignis ebenfalls in der Zukunft, ebenfalls für die Zeitspanne bis zum Eintritt dieses Ereignisses. Beide Begriffe sind auf die Zukunft hin ausgerichtet, während die Nostalgie von der Vergangenheit bestimmt wird. Das nostalgische Subjekt sehnt sich in eine Zeit zurück, die nie mehr kommen wird. Man könnte sagen: die Nostalgie leidet an der Zeit, die ihr strukturell diametral entgegengesetzt ist. Während die Struktur der Zeit ihre Irreversibilität ist, ist das Begehren der Nostalgie, genau diese Irreversibilität aufzuheben.

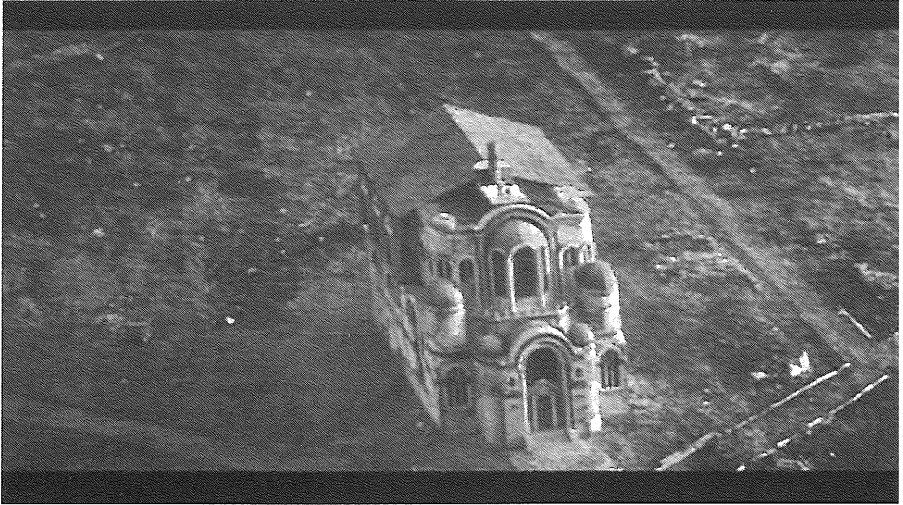


Abb. 1

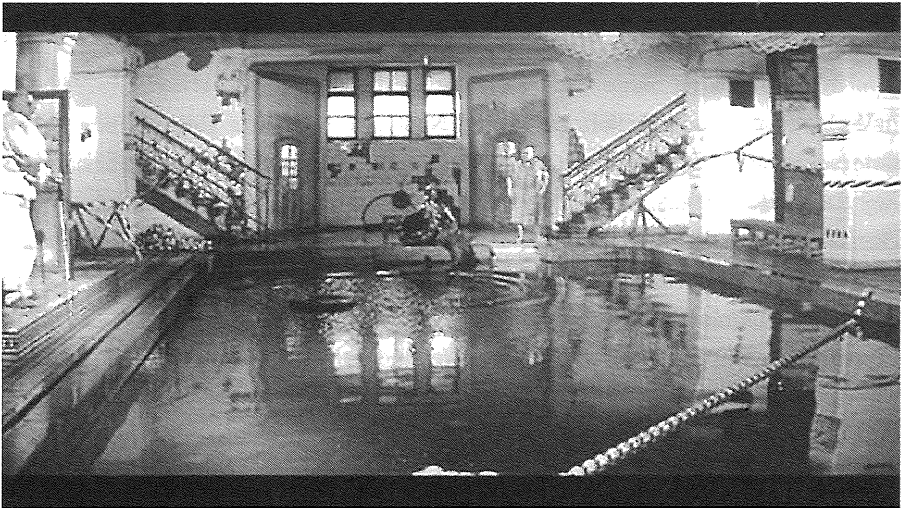


Abb. 2





Abb. 3

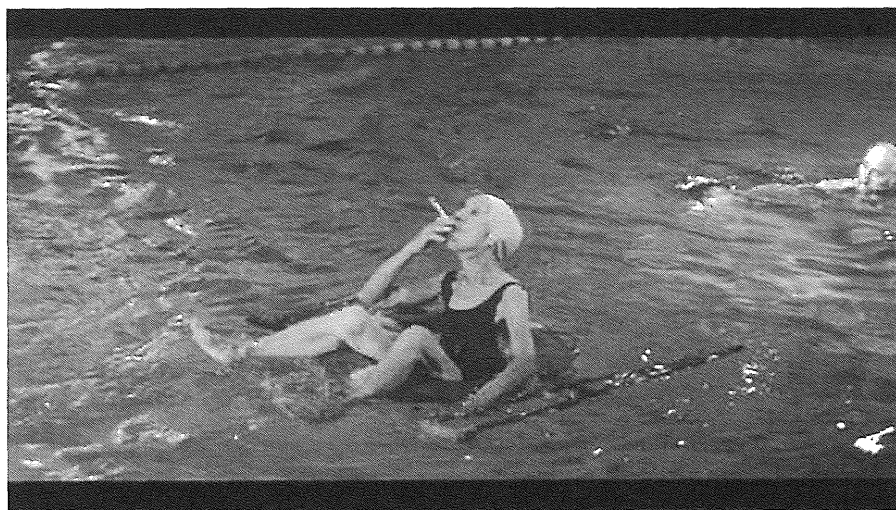


Abb. 4

L'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il *est* la temporalité même du temps; et le verbe "être" est pris ici au sens „ontologique“ et non pas au sens copulatif: c'est-à-dire que l'irréversible définit le tout et l'essence de la temporalité, et la temporalité seule; en d'autres termes il n'y a pas de temporalité qui ne soit irréversible, et pas d'irréversibilité pure qui ne soit temporelle.<sup>5</sup>

In seinem umfangreichen Buch *L'Irréversible et la Nostalgie* hat sich Vladimir Jankélévitch im Abschlusskapitel <sup>6</sup> mit dem Phänomen der Nostalgie unter besonderer Berücksichtigung europäischer Musikinterpretationen und der für ihn paradigmatischen Heimkehr des Odysseus auseinandergesetzt. Seine erste Erkenntnis in Bezug auf die Nostalgie gewinnt Jankélévitch aus der Etymologie des Wortes. Denn das Wort „Nostalgie“ bedeutet auf Deutsch nichts weniger als schlicht und einfach: „Heimweh“. Wie sinnvoll also das deutsche Wortspiel „Ostalgie“! Folgt man dem Wortlaut, so stellt die Nostalgie, wie es scheint, ein Leiden dar, dass durch die Heimat begründet und ebenfalls durch diese behoben werden kann. „Le retour est le médicament de la nostalgie comme l'aspirine est le médicament de la migraine”.<sup>7</sup> Aus dieser Etymologie ergeben sich zwei Probleme für den Begriff der Nostalgie. Obwohl die Nostalgie eine Zeitstruktur beschreibt, und genau so auch gewöhnlich verwendet wird, beruht ihre Etymologie auf einer räumlichen Konzeption. Und diese Konzeption des Raumes ist nicht etwa die gängige, abstrakte oder mathematisch-geometrische, sondern vielmehr eine emotionale, irrationale heterogene. „Aussi peut-on parler d'une espèce de géographie pathétique, d'une topographie mystique dont la seule toponymie, par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la réminiscence et de l'imagination“. Die Nostalgie teilt und bewertet den Raum. Sie entsteht im menschlichen Bewusstsein, das in der Lage ist, zwischen hier und dort, früher und jetzt zu unterscheiden und diese Unterscheidung mit Wert anzufüllen, bis hin zur Erreichung eines Stadiums der Melancholie. Der Nostalgiker lebt sozusagen an zwei Orten zugleich, in zwei Zeiten zugleich. In der öden Gegenwart hier und in der fantastischen Vergangenheit dort.

Bis zu jenem Zeitpunkt, wo das Glück den Nostalgiker aus dem Exil zurück in die Heimat bringt. Dies stellt die optimistische Version dar: Nach all den Jahren

der Irrfahrt Odysseus am Gestade von Ithaca, Odysseus im Schoße Penelopes. Jankélévitch nennt sie die „nostalgie close“. Der Bogen rundet sich, die Nostalgie, zu Hause angekommen, schließt sich. Dem stellt er jedoch die „nostalgie ouverte“, die „offene Nostalgie“ entgegen: Odysseus, in der Heimat angekommen, wäre nicht dort, wo sein Begehren in hinführen wollte. Mit Entsetzen stellt der Nostalgiker fest, dass er zwar den Ort, nicht aber die Zeit seines Begehrens erreicht hat. Denn die Zeit ist irreversibel, in ihr gibt es kein zurück. Offene Nostalgie bedeutet dann für Jankélévitch den immer neuen Aufbruch zu immer neuen Reisen, um immer wieder hochofren und zutiefst enttäuscht heimzukehren. „Après l’illusoire spatialisation du temps, la temporalisation de l’espace nous confronte au retour avec nos déceptions et avec la vérité“.<sup>9</sup>

Und das Paradoxeste an dieser äußerst paradoxen Gefühlsstruktur sei, dass das Objekt des nostalgischen Begehrens, so Jankélévitch, meist gar keinen wirklichen Wert habe. Das Sehnen der Nostalgie gleiche der Liebe der Mutter, die von der Schönheit und Begabung ihres Kindes völlig unabhängig ist. Man könne sogar behaupten, dass die Nostalgie ausgerechnet dem Gewöhnlichsten jener Zeit die größte Bedeutung beimesse. „Franchissons un degré de plus dans le paradoxe: ce sont parfois les souvenirs les plus insignifiants, les plus gris, les plus quelconques qui éveillent inexplicablement en nous la nostalgie la plus inapaisable“.<sup>10</sup> Denke man diesen Gedanken weiter, so ergäbe sich folgerichtig, dass die Nostalgie überhaupt keiner Motivation aus der begehrten Heimat bedürfe. Für Jankélévitch ist die Nostalgie zuletzt ein Leiden des Menschen an der Zeit. Wissend um seine Endlichkeit, fürchtend um seine Zukunft, versuche der Mensch seine bescheidene Erdenexistenz zumindest durch eine bedeutende Vergangenheit aufzuwerten. Das aber bedeutet, dass die Heimat und die Sehnsucht nach der Heimat für die Nostalgie nicht Ursache, sondern Wirkung sind. Die unwiederbringliche Schönheit der Vergangenheit kann nicht in der Heimat wiedergefunden werden, denn sie ist ein Ergebnis der nostalgischen Kreativität.

Sollte sich Veit Helmer all dieser Gedanken bewusst gewesen sein, als er im Gespräch über seinen Film *Tuvalu* diesen als eine „Retrofiktion“<sup>11</sup> bezeichnete? Zunächst ist dieser Begriff sicher nur als Parallele zu „Science Fiction“ gemeint,

als Bezeichnung für eine zeitlich gegenläufige Struktur. Aber nach den bisherigen Ausführungen gewinnt der Begriff „Retrofiktion“ immens an problematischem Bedeutungspotential. Denn die Nostalgie, so scheint es, ist eine Meisterin der „Retrofiktion“. Es ist also für das Wesen der Nostalgie gar nicht notwendig, dass Ort und Zeit ihres Begehrens wahrhaftig existieren. Dennoch gehört es aber gerade genauso zu ihrer Struktur, auf der Wahrheit ihrer Fiktionen zu beharren.

*Tuvalu* unterläuft diese Strukturen schon dadurch, dass er dem Betrachter angesichts der historischen und topographischen Verwirrspiele eine nostalgische Orientierung im Film verwehrt. Doch die Zeitstrukturen, mit denen der Film arbeitet, erschöpfen sich nicht in den emotionalen Zeitkonzeptionen von Verlust, Verlustangst, Sehnsucht und Nostalgie. Auch filmtechnische Mittel verstärken die heterogene Zeiterfahrung. Die Schwarz-Weiß-Filmoptik verbunden mit der fast stummen Darstellung der Schauspieler erinnert eklatant an die Stummfilmzeit. Und auch die Slapstick-Komik, die übertriebene Gestik und das etwas zu schnell gefilmte Hoch-und-Runterlaufen auf den Treppen lassen einen doch hin und wieder an die Filme von Charlie Chaplin oder Buster Keaton denken. Dient dieser filmtechnische Rückgriff an den Anfang des 20. Jahrhunderts etwa einer Verstärkung nostalgischer Strukturen? Wenn man sich die Zeitkonstellationen des Filmes deutlich vor Augen führt, so sieht man, dass diese filmtechnische Entscheidung nur außerhalb des Filmes einen Rückgriff darstellt. Innerhalb des Filmes ist die dargestellte Zeit, wann immer sie genau zu datieren ist, auf jeden Fall in Bezug auf dieses filmtechnische Mittel der Darstellungszeit in ferner Zukunft zu suchen. Die Inkongruenz von gefilmter Zeit und Filmtechnik führt auch hier eher zu Verwirrungen. Darüber hinaus wird dieser Rückgriff auch noch durch die Einfärbung des Filmes und all jene Einstellungen, die sich übermäßig viel Zeit lassen und so zu auch filmhistorisch weit neueren, lyrischen Passagen führen, konterkariert.

\*

In einem kleinen, wenig beachteten Aufsatz, der in den achtziger Jahren in

einer französischen Zeitschrift für Architektur veröffentlicht wurde, entwickelt Michel Foucault das Konzept einer „Heterotopologie“.<sup>12</sup> In dieser Forschung soll eine ganz besondere Art von Räumen untersucht werden, nämlich solche, die die Eigenschaft haben, mit allen anderen Räumen einer Gesellschaft in Beziehung zu treten, diese zu hinterfragen oder umzukehren, sie zu neutralisieren oder zu spiegeln.<sup>13</sup> Zwei Hauptgruppen von solchen Räumen konstatiert Foucault: die Utopien, die eine direkte oder verkehrende Beziehung zur realen Welt haben, aber selbst nicht real sind, und die Heterotopien, die ebenfalls alle anderen sozialen Räume repräsentieren, befragen und verdrehen, und dennoch von dieser Welt sind. „Counter-sites“, Gegenräume, die obwohl sie außerhalb der Gesellschaft stehen, doch innerhalb der Realität zu verorten sind: „Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality“.<sup>14</sup> Das Bindeglied zwischen den ersten Räumen, den Utopien, und den zweiten Räumen, den Heterotopien, stelle der Spiegel dar. Denn der Spiegel sei Utopie, insofern er raumloser Raum sei, aber zugleich auch Heterotopie, insofern er dennoch in der Realität existiere und den Raum, der ihm gegenüber liege, spiegele.

In sechs Prinzipien fasst Foucault seine Erkenntnisse über die Heterotopien zusammen :

1. Es gebe wahrscheinlich nicht eine Kultur auf dieser Welt, die keine Heterotopien entwickelt hätte. In den sogenannten primitiven Gesellschaften findet Foucault Heterotopien der Krisis: heilige und verbotene Räume, die nur bestimmten Mitgliedern offen stehen (den Adoleszenten, menstruierenden oder schwangeren Frauen und Alten). In den modernen Gesellschaften wären diese Räume durch Heterotopien des Abnormen ersetzt worden. Darunter versteht Foucault z.B. Sanatorien, Psychiatrien, Gefängnisse und Altersheime.
2. Existierende Heterotopien können in einer Gesellschaft neu funktionalisiert werden. Beispiel ist hier der Friedhof, der um 1800 in Europa seine Bedeutung und Lage bemerkenswert verändert.
3. Eine Heterotopie könne in einem einzigen Raum mehrere verschiedene reale Räume konfrontieren und spiegeln, ohne dass diese Räume in irgend-

einer Weise einander gleichen müssten. So haben die Gärten in verschiedenen Kulturen eine Vielzahl metaphorischer Funktionen. Sie können nicht nur ein äußerst heterogenes Erscheinungsbild abgeben, sie dienen zugleich ganz profanen und ganz heiligen Zwecken.

4. Heterotopien seien häufig an Zeitspalten geknüpft und könnten so Heterochronien eröffnen. Die Heterotopie entfalte ihre ganze Kraft, wenn die traditionelle Zeiterfahrung aufgegeben würde. Dieses Argument spricht für die Qualität des Friedhofes als Heterotopie. Es können aber auch so unterschiedliche Räume wie Museen und Archive, die Zeit akkumulieren, oder wie Festivals und Messen, die zyklisch auf- und abgebaut werden, darunter gerechnet werden.
5. Heterotopien hätten beschränkte Strukturen des Ein- und Ausgangs. Generell seien sie nicht offen für jedermann. Entweder, wie bei Gefängnissen und Kaserne, ist der Eingang erzwungen, oder bestimmte Reinigungsriten, wie bei skandinavischen Saunas und japanischen Bädern, müssen vor und bei dem Betreten erfolgen. Sollte man doch den Eindruck haben, dass jedermann eintreten könne, so sei dies eine Illusion, wie einige Bräuche in Südamerika nahe legen.
6. Heterotopien unterhielten eine umfassende Beziehung zu dem gesamten verbleibenden Raum. Entweder indem sie eine Illusion hervorzaubern, die jeden anderen realen Raum entlarvt, oder indem sie einen anderen realen Raum schaffen, dessen Perfektion die normalen realen Räume mit ihrer Unvollkommenheit konfrontiert, einen Raum der Kompensation.

Dieser kleine Aufsatz von Foucault eignet sich vorzüglich, um weitere Perspektiven für das Verständnis von *Tuvalu* und für die Rolle, die Nostalgie und Utopie in diesem Film spielen, zu eröffnen. Die Utopie wird im Film durch die Insel Tuvalu repräsentiert, metonymisch auch durch das Boot, mit dem die beiden jungen Leute diesem Ziel entgegenfahren. Das Boot, das im Film real vorhanden ist, im Unterschied zur Insel, die nur in Wunschbildern erscheint, stellt nach Foucault das Ideal einer Heterotopie dar: „The boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea [...] The ship is the het-

erotopia *par excellence*“.<sup>15</sup>

Die sechs Prinzipien von Foucault sind auf dieses kleine Boot in *Tuvalu* als Heterotopie aber nur ganz begrenzt anwendbar. Eine ganze andere Heterotopie ist viel offensichtlicher und steht auch im Mittelpunkt des Filmes: das Badehaus. Und selbst Foucault zählt ja unter den typischen Heterotopien der Geschichte gerade auch die Badehäuser auf. Auf dieses Badehaus lassen sich alle sechs Prinzipien sogar im zeitlichen Rahmen des Filmes anwenden. (1) Aus der Perspektive des Bauspekulanten stellt es ein Asyl von Unbelehrbaren dar, die er sich lieber in ein Sanatorium oder eine Psychiatrie wünschen würde. (2) Seine Funktion hat sich radikal geändert: was einmal der Erholung der Reichen diente ist zum Tummelplatz der Senilen verkümmert. Oder positiv formuliert: aus der Badeanstalt wurde ein Treffpunkt für Gleichgesinnte. Der Funktionswechsel spiegelt sich auch in der Umgebung des Hauses wider: es steht inzwischen verlassen an einem einsamen Ort. (3) So dient das Badehaus zwar immer noch dem Baden, darüber hinaus aber auch der Kommunikation, der Liebelei, der Träumerei, der Simulation, als Unterkunft für Obdachlose und als Begräbnisstätte für den toten Bademeister. (4) Die Heterochronie, die diese Heterotopie eröffnet, ist ebenfalls offensichtlich: das Gros der Badegäste hat schon ein hohes Alter erreicht. (5) Der Eintritt muss selbstverständlich entrichtet werden. Für den Badebesuch mag bei dem einen oder anderen Gast ein Knopf reichen, sonst wird bezahlt. Und auch die Obdachlosen ergattern sich ihr Dach über den Kopf nur durch einen Obolus, ein meist skurriles Geschenk, das sie dem Sohn des Bademeisters mitbringen. Der Reinigungsritus ergibt sich von selbst. (6) In den unermesslichen Tiefen des Badehauses – die Treppen in den Keller scheinen unendlich, die Decke wölbt sich hoch über dem Wasser – in seiner labyrinthischen Struktur spiegelt sich die ganze Welt. Handelt es sich um eine Heterotopie der Illusion oder der Kompensation? Vielleicht um beides, je nach Blickwinkel: Eine Illusion ist dieses Badehaus, wenn man es mit nostalgischen Augen betrachtet. Eine Kompensation kann es nie und nimmer für die imperfekte Welt darstellen. Hier scheint eine Umkehrung vorzuliegen: Die Unvollkommenheit des Badehauses spiegelt auf fatale Weise den haltlosen Anspruch auf Vollkommenheit in einer Welt, die das Versehrte und Alte leugnet.

Betrachten wir das Badehaus als Heterotopie des Filmes und die Insel als Utopie so fällt die umgekehrte räumliche Struktur beider auf. Eine Insel ist Land umspült von Wasser, ein Badehaus ist Wasser inmitten von Land. Die Beziehung ist jedoch komplexer, denn schon in den ersten Bildern des Filmes, die das Badehaus einführen, wird es aus einer so wackeligen Perspektive gezeigt, dass man angesichts der Masten, die auf der Aussichtsplattform stehen, es zunächst für ein Schiff halten muss. Die Perspektive einer Möwe unterstreicht diese Illusion noch. Es lässt sich also nicht schlussfolgern, dass, wenn die Utopie mit der Sehnsucht einhergeht, die Heterotopie sich mit der Nostalgie verbünden muss. Wenn dieses Badehaus nostalgisch erscheint, dann im Auge des Zuschauers. Für den Bodenspekulanten ist es nur eine Ruine, für die betroffenen Alten der Raum ihrer Gegenwart, die Basis ihrer Existenz. Ein nostalgisches Verhältnis unterhalten weder der alte Bademeister zu seinem Arbeitsplatz, noch sein Sohn und die Kassiererin, die für ihn simulieren.

Doch im Unterschied zu Foucaults ersten Überlegungen ist dieses Badehaus keine Institution. Es ist kein Sanatorium und keine Psychiatrie, es ist auch kein heiliger oder verbotener Raum. Es ist ein Raum, den sich Gleichgesinnte geschaffen haben und den sie sich erhalten und erkämpfen müssen. Oder anders betrachtet, es ist eine Ruine, und als solche das Ideal einer Heterotopie, weil es bestimmt wird von der Krise in der Zeit, die Altern heißt und die alle Existenz auf Erden auf ihre Vergänglichkeit zurückverweist. Auch Foucault hat, obwohl er sein Augenmerk in diesem Aufsatz auf räumliche Strukturen legt, die Bedeutung der Zeit, die Bedeutung des Alterns für die Raumerfahrung des Menschen erkannt.

The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time, and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space.<sup>16</sup>

Hinter dieser Beschreibung des Raumes verstecken sich Metaphern der Zeitlichkeit. „Erosion“, „klammern“ und „nagen“ sind Begriffe, die eher mit der Zeit und dem Altern als mit dem Raum assoziiert werden. Am deutlichsten wird



dies wohl in der Redewendung vom „Zahn der Zeit“. Zu Beginn seines Aufsatzes präferiert Foucault explizit die Raumstruktur über die Zeitstruktur. „We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein“. Ist diese Einschätzung dem Anlass geschuldet, der Zeitschrift für Architektur, oder der historischen Zeit? In den 60er Jahren hat man in Europa selbstverständlich noch wenig über das Alter oder gar die Vergreisung nachgedacht. Und vielleicht ist dies der Grund, warum der Aufsatz später nicht mehr von Foucault autorisiert worden ist. Es ist sicher nicht sinnvoll, diese beiden Strukturen, die des Raumes und die der Zeit, gegeneinander auszuspielen. Das Leben gehört in die Zeit und den Raum. Aus dem menschlichen Leben sind Raum- und Zeiterfahrung, imaginäre Räume und imaginäre Zeiten nicht hinwegzudenken. Der Film *Tuvalu* spielt mit beiden Dimensionen.

Die Erfahrung des Alterns im Raum, des Alterns des Raumes, wie sie das oben angeführte Zitat andeutet, steht im Mittelpunkt des Filmes. Da ist ganz zentral ein alterndes Badehaus. Aber darüber hinaus wimmelt es in diesem Film nur so von Altem. Alles ist alt: die Häuser, die Schiffe, die Autos, die Bäume, die Menschen. Und das Badehaus selbst ist mehr als nur eine Ruine. Doch beginnen wir mit den Menschen. Im visuellen Medium des Films muss Alter sichtbar sein. Die Schauspieler sind alt oder auf alt gemacht. Interessanterweise gilt dies in *Tuvalu* nicht nur für die Greise, sondern auch für die Jungen. Der Sohn des Bademeisters gleicht, was sein Alter betrifft, einem Vexierbild. Sieht man auf Hose und Hemd, die fehlenden Schuhe und die Art und Weise, wie sein Vater mit ihm umspringt, so hält man ihn für gerade vierzehn. Sieht man ihm ins Gesicht und auf den Körper, so erkennt man den Fünfunddreißigjährigen. Ähnliches gilt für die Tochter des Kapitäns. Der Film macht es sich nicht so leicht wie manche populärwissenschaftliche Gerontologen, die einfach die Sehnsucht der Jugend zuspochen und dem Alter die Nostalgie vorbehalten. Diese beiden jungen Menschen sind gar nicht so jung, wie sie auf den ersten Blick scheinen, und ihre Sehnsucht nach der Utopie erwächst einer langen Leidenszeit.

Die ganze Kulisse des Filmes ist vom Alter gezeichnet. Am eindrucksvollsten

ist hier wohl die Küstenlandschaft mit ihren verrottenden Schiffen (Abbildung 3). In der Anschauung dieser alten Schiffe könnte sich dem aufmerksamen Betrachter der Unterschied zwischen alt und alt – wenn es denn einen gibt – erschließen. Wirken alte Schiffe auf uns auf dieselbe Weise wie alte Menschen? Ist vielleicht der Unterschied zwischen tot und alt bei lebenden Organismen leichter festzustellen als bei der schon immer als „tot“ bezeichneten Materie? Wann stirbt ein Haus? Der Historiker Neil Harris hat in einem ungewöhnlichen Buch die Lebensgeschichte der Gebäude in Amerika untersucht, die Rituale ihrer Geburt und ihres Todes, die Beschwörung ihrer Lebendigkeit : *Building Lives*. Im letzten Kapitel „Saying Good-Bye“ beklagt er die mangelnde Ritualisierung des Abschiednehmens von Bauwerken, obwohl doch die alternden Gebäude in Amerika eine ganz ähnliche Behandlung erfahren wie die alternden Menschen, nämlich langwieriges Diagnostizieren, Rettungsversuche, und wenn der Tod dann eingetreten ist, die (auch im 19. Jahrhundert für Menschen) obligatorische Photographie, die die Leiche den Angehörigen erhalten soll.

What happens when the mortal illness of an important structure is discovered? There are stages, as occur in human terminal disease, stages that include denial, the search for miracle cures, resignation, and then, quite often, a series of life-affirming gestures devised to make sense out of the time that remains. In the case of many buildings this means, for one thing, exhaustive documentation.<sup>18</sup>

Was den Film *Tuvalu* unter all den vielen Publikationen zum Thema Alter auszeichnet, ist, dass er das Altern des Menschen mit dem Altern der Dinge verstrickt und so eine neue Perspektive in der Phänomenologie des Alterns eröffnen kann. Die Anthropomorphisierung, die der Historiker eben oben so leicht vorgenommen hat, muss in der Literaturwissenschaft und der Filmanalyse erst geklärt werden. Die suggestive Anhäufung, die Kongruenz, die Komplementarität von alten Dingen und alten Menschen in diesem Film, kann im Zuschauer zu einer vergleichenden Betrachtungsweise führen. Sie zwingt den Betrachter m. E. geradezu zu diesem Vergleich. Im Zentrum dieser unausweichlichen Anschauung des Alterns steht das Badehaus. Ein Großteil der Filmaufnahmen spielt in

diesem Haus, sein Zustand ist nicht nur Thema des Filmes, sondern sogar die Motivation der Handlung.

Das Entscheidende ist aber nun, dass das Altern des Badehauses nicht an seiner äußeren Erscheinung verankert wird, sondern am Zustand seines Innenlebens, an seinen Innereien, wenn man so will. Auch die Sanierungsmaßnahmen werden bis auf das Dach im Inneren des Hauses vorgenommen (Abbildung 2). Seine Fassade scheint keine bedenklichen Spuren des Alterns zu zeigen. Es gibt entsprechend wenige Außenaufnahmen von diesem Gebäude. Diese Darstellung führt zu einem Verständnis von Raum, die der Aufsatz Foucaults übersehen hat. Foucault legt nämlich Wert darauf, dass es ihm in seiner Untersuchung zur Heterotopie um „äußere Räume“ geht, die er von den „inneren Räumen“, den Räumen der Träume und Leidenschaften, getrennt wissen will. Doch zwischen dem, was Foucault „innere Räume“ nennt, psychische Raumkonstruktionen, und dem, was er „äußere Räume“ nennt, die sozialen Orte, gibt es ein Drittes: den menschlichen Körper, der weder imaginär noch außerhalb seiner selbst ist. Der Mensch nimmt einen Raum ein, den wir in unseren Überlegungen zu Raumstrukturen gar zu selten berücksichtigen. Das ist nämlich nicht der Raum, den er okkupiert, den er besetzt, sondern der Raum, der er selber ist. Ein Raum aus Fleisch und Blut. Ein Raum, der in der Tat in seiner Räumlichkeit altert, ganz so wie Foucault es weiter oben beschrieben hat – was sonst könnte man unter Arterienverkalkung, Osteoporose und Faltenbildung verstehen. Und ähnliches gilt für die Zeit, für eine Zeit des Alterns, die im Inneren eines Körpers abläuft und die ebenfalls in den modernen Philosophien der Zeit, bei Heidegger, bei Sartre, gar zu selten Berücksichtigung findet. Indem es ihm gelingt, eine Parallele zwischen dem alternden Gebäude und seinen alternden Mitmenschen zu ziehen, eröffnet *Tuvalu* in der westlichen Filmlandschaft eine ganz neue Perspektive auf die Phänomenologie des Alters.

### **Anmerkungen**

- 1) Dieser Aufsatz stellt eines der Ergebnisse meiner Forschungen zum Thema *Alter im westlichen Film der letzten dreißig Jahre* da, die ich mit finanzieller Unterstützung der Universität Tsukuba im vergangenen Jahr beginnen konnte.
- 2) Wolfgang Becker: *Good - bye Lenin*, München (XFilme creative pool mit dem WDR) 2003. (Bavaria International)

- 3) Veit Helmer: Tuvalu, Berlin (Veit-Helmer-Filmproduktion) 1999. (DVD King Records, Japan).
- 4) Veit Helmer: Tuvalu, a.a.O., Interview zum Film.
- 5) Vladimir Jankélévitch: L'Irréversible et La Nostalgie. Paris (Flammarion) 1974, S.5.
- 6) Ebenda. Kapitel VI „La Nostalgie“, S. 276-313.
- 7) Ebenda. S. 276.
- 8) Ebenda. S. 277.
- 9) Ebenda. S. 302.
- 10) Ebenda. S. 286.
- 11) Veit Helmer: Tuvalu, a.a.O., Interview zum Film.
- 12) Michel Foucault: "Of Other Spaces". In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): The Visual Culture Reader. London (Routledge) 1998. S. 237-244. Dieser Text, der auf einer Vorlesung von 1967 basiert, ist mir leider nur in dieser englischen Übersetzung zugänglich. Das französische Original wurde in der Zeitschrift *Architecture-Mouvement-Continuité* im Oktober 1984 veröffentlicht.
- 13) Ebenda. S. 239.
- 14) Ebenda. S. 239.
- 15) Ebenda. S. 244.
- 16) Ebenda. S. 239
- 17) Ebenda. S. 237.
- 18) Neil Harris: *Building Lives. Construction Rites and Passages*. New Haven (Yale University Press) 1999. S. 135