



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Dramaturgien des Autorenfilms -
Offene Formen bei Siegfried Kracauer, Michael Haneke
und Christian Petzold“

verfasst von / submitted by

Bianca Jasmina Rauch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

Gender-Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die kürzere Sprachform des von der Verfasserin als neutral gewerteten Maskulinums angewendet. Dies soll keinesfalls eine Geschlechterdiskriminierung oder eine Verletzung des Gleichheitsgrundsatzes zum Ausdruck bringen.

Inhaltsverzeichnis

<i>I. Einleitung</i>	5
Dramaturgie und ihre Funktionen	7
David Bordwell und das <i>classical Hollywood cinema</i>	9
Robert McKee: Klassische Story, Minimalismus und Antipplot	11
Die offene Form	14
Die <i>Leerstelle</i>	16
Eine kurze Konklusion mit Ausblick	17
<i>II. Autorenfilm</i>	19
Entstehung	19
Begrifflichkeiten und ihr Diskurs	23
Bordwell: <i>Art cinema</i> vs. <i>Hollywood</i>	25
Der Autor als <i>genialischer</i> Schöpfer	27
Der Tod des Autorenindividuums	29
Autorenfilm = x + y ?	32
<i>III. Realismus im Film</i>	35
Ästhetik und Moral: André Bazins Realismustheorie	36
<i>Wirklichkeitseffekte</i> und unwesentliche Fakten	38
Zwei gegensätzliche Ansätze: <i>Screen</i> -Theorie und Motivierung	39
Realistische Elemente	41
<i>IV. Der „wunderliche Realist“: Siegfried Kracauer</i>	43
Ein Flaneur zwischen Massenornamenten	45
Kracauers <i>Theory of Film</i>	48
Film als errettende Erfahrung	49
Das Medium Film und seine Affinitäten	54
<i>Filmische</i> Narrative	55
Zusammenfassung	58

V. Michael Haneke und Code inconnu

Der Werdegang Hanekes	61
Ansätze	63
<i>Die Vermeidung von Utopie als Utopie</i>	64
Haneke - ein politischer Filmmacher?	67
<i>Code inconnu – Récit incomplet de divers voyages</i>	70
Form: fragmentarisch	70
Handlung	74
Handelnde: Reisende in der Fremde	74
Dramaturgie: Inhalt und Form streben einander zu	76
Narrativer und stilistischer Realismus	79

VI. Christian Petzold / Jerichow

Petzolds Werdegang	83
Die <i>Berliner Schule</i> – „äußerliches Erzählen“	84
Ansätze	86
Narrative Ökonomie – physischer Reichtum?	87
Petzold – ein politischer Filmmacher?	91
<i>Jerichow</i>	94
Handlung	95
Handelnde: physische Erscheinungen	96
Narration	98
Inhalt und Form: definiert durch Figurengestaltung	101

VII. Schlusswort 103

VIII. Quellen 105

IX. Anhang 115

I. Einleitung

Die erste Lektüre des Epilogs aus Siegfried Kracauers *Theory of Film* im Rahmen eines Seminars markierte zugleich den Anfangspunkt für diese Arbeit. Die cinephile Faszination des vielseitigen Publizisten ergriff auch mich bald. Meine logische Schlussfolgerung resultierte in dem Vorhaben, Kracauers Theorien in Beziehung zu Werken zu setzen, die mich selbst auf schwer erklärbare Weise anzogen. Bald führten mich meine Überlegungen zu Fragen wie: Welche ideologischen Paradigmen können hinter einer bestimmten Narration stecken? Bedeutet Autorenfilm den Bruch mit narrativen Konventionen? Welche Stellung nimmt die *physische Realität* darin ein? Diesen und weiteren Punkten, die stets implizit oder explizit die dramaturgische Gestaltung des Spielfilms thematisieren, möchte ich mich hier widmen. Dazu ziehe ich verschiedene Theorien und Ansätze gewissermaßen eklektisch heran - aus der Filmtheorie der Neoformalisten (Bordwell und Thompson), Soziologie (Kracauer), Poststrukturalismus (Foucault, Barthes) und Philosophie (Deleuze), die per se Überlagerungen aufweisen.

Zur Einführung lege ich dramaturgische Bedingungen des Spielfilms - die grundsätzliche Unterscheidung zwischen der klassischen, geschlossenen und der offenen Form - dar, worauf im Kapitel II eine Annäherung an den vielschichtigen Begriff des Autorenfilms, der sich häufig bewusst in Opposition zur klassischen Form verortet, folgt. Im nächsten Abschnitt behandle ich die Frage nach dem filmischen Realitätsverhältnis, aus dem sich wichtige Diskussionspunkte des Autorenfilms speisen und die auch bei Siegfried Kracauer einigen Raum einnimmt. Dieser - Kapitel IV - liefert mit seinen Denkbildern praktische Zugänge, die sich auch der Äußerung seiner persönlichen Vorlieben nicht verschließen. Um die Beziehungen zwischen Politik und Wirklichkeit zur Dramaturgie herzustellen, lassen sich Kracauers Reflexionen in *Theory of Film* heranziehen.

Diese sind geprägt von der Hoffnung nach dem Rückgewinn eines stabilen Verhältnisses zur Realität - von der sich der moderne Mensch entfremdet hat - um vor leeren Illusionen und vereinnahmenden Ideologien zu bewahren. Der Filmphilosoph sieht im Erkenntnisgewinn über Funktionen massentauglicher Kulturgüter das Potential

„die fragmentierte Natur im kulturellen Abfall wahrzunehmen und dadurch die Ideologie geschichtlicher Mächtigkeit zu dementieren“¹.

Kracauers Individualismus, den, so beklagt Adorno beinahe, es ihm in seinen Schriften selten abzulegen gelingt, passt zum Vorgehen meiner Arbeit in ihrem letzten Teil, der sich mit dem jeweiligen Schaffen der beiden Autorenfilmer Michael Haneke und Christian Petzold auseinandersetzt und kein allgemeines Theorem aufzustellen oder zusammenzutragen versucht, sondern danach strebt, einen eigenen Zugang zu Formen zu ermöglichen, die sich in vorhandene Schemata nicht einfügen lassen. Kracauers Ansätze dienen als Übergang zum praktischeren Teil der Arbeit, in dem nach den Regisseuren selbst jeweils zwei Filme betrachtet werden. Haneke und Petzold erzählen im weiten Sinne auch episodenhaft. Welche spezifischen dramaturgisch-ideologischen Strukturen machen sich in ihren Werken bemerkbar? Warum?

Nach Gilles Deleuze' Motto - „Die großen Filmautoren sind vergleichbar den großen Malern oder Musikern: sie selbst sprechen am besten über das, was sie machen“² - ziehe ich in der Sektion über die künstlerische Arbeit des jeweiligen Regisseurs Informationen fast ausschließlich aus Interviews, um zu einer, so weit möglich, allgemeinen Darstellung der jeweiligen Ansätze zu gelangen. Denn in dieser Arbeit soll weniger nach der Auswirkung als nach der Absicht narrativer Verfahren geforscht werden.

¹ Schlüpmann, Heide, *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1998.S. 43.

² Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 358; (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985).

Dramaturgie und ihre Funktionen

„Wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, dann muss es im letzten gebraucht werden“, der Satz von Tschechow wird zum Credo [...] Warum muss denn das Gewehr losgehen, warum darf es nicht Dekor bleiben?“³

Dramaturgie ist ein viel verwendeter Begriff, der in verschiedensten Bereichen, in Theater, Film und Medien, Verwendung findet aber auch etwa den strukturellen Ablauf musikalischer Ereignisse bezeichnen kann. Die Definition des Terminus, die bereits Aristoteles im Kontext des Theaterspiels formuliert, findet auch im Bereich der Filmtheorie Verwendung. In der *Poetik* erklärt der griechische Philosoph den Begriff des Dramas etymologisch als Bezeichnung für eine Dichtung, in der „sich Betätigende“⁴ nachgeahmt werden⁵, also vereinfacht: als Handlung. Das griechische Wort *dramaturgia* bestimmt er als „die Verfertigung und die Aufführung eines Dramas“⁶ bzw. präzisiert sie als eine Erzähltechnik, durch die spezielle Vermittlungstechniken spezifische Wirkungen erzielen sollen.⁷

Während die Dramaturgie sich eher auf die formale Struktur der Geschichte bezieht, bezeichnet das Narrativ die Erzählung des Films selbst.⁸ Zur Aufgabe der Dramaturgie zählt es, narrative Strukturen zu erklären und Handlungsteile auf ihre Funktion und Wirkungsweise hin zu untersuchen.⁹ Gültigkeit trägt diese Verwendung sowohl im Theater als auch beim Film, wobei dieser eine wesentlich jüngere Entwicklungsgeschichte aufweist. Im Laufe der Zeit etablierten sich aber auch in der Filmdramaturgie zunehmend Regeln der Narration in ihren unterschiedlichsten Ausformungen: klassische, episodische, epische, offene oder experimentelle Erzählungen im Zusammenspiel mit Konventionen verschiedener Genres. Da der Fokus dieser Arbeit auf dem fiktionalen Spielfilm liegt, soll der Schwerpunkt auf einen

³ Schaub, Martin „Die Utopie der ‚Caméra-Stylo‘“, *Autorenfilm-Filmautoren*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest: 1996, S. 9 – 19, S. 18.

⁴ Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994, S. 9.

⁵ Vgl. Ebd., S. 9ff.

⁶ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 206; Den Begriff ‚Drama‘ erklärt Kotte mit Aristoteles’ Definition als eine zur Aufführung gedachte Handlung (Vgl. Ebd. S. 91).

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2010, S. 79.

⁹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 203.

Vergleich zwischen der klassischen Dramaturgie und den mit dieser Kategorie brechenden Strukturen - etwa in Form von Offenheit oder minimalistischer Gestaltung – gelegt werden.

Der Einfluss verschiedener, medienübergreifender Traditionen spielt bei der Herausbildung dramaturgischer Formen, die sich nicht zuletzt durch ihre Reichweite und somit durch ihren ökonomischen Umsatz unterscheiden, eine Rolle. Komplexe, präzise Theorien und auch praktische Anleitungen, die sich vor allem mit der klassischen Filmdramaturgie beschäftigen – von Aristoteles bis Hollywood - liegen zahlreich vor: Aristoteles' *Poetik*, Gustav Freytags *Die Technik des Dramas*, Syd Fields *Screenplay*, Robert McKees *Story* und zahlreiche andere. Als Folge der Zunahme unabhängiger Drehbuchautoren erschienen ab 1970 im Umfeld Hollywoods laufend Anleitungen zum Verfassen von ökonomisch erfolgreichen Drehbüchern. Konventionelle Prinzipien werden darin zwar schematisch erklärt, meist jedoch nicht analytisch erfasst. So weisen derartige Anweisungen lediglich feine Modifikationen des klassischen Modells auf, um dieses in seiner groben Basis und Beständigkeit nicht zu erschüttern. Der Erläuterung offener Formen wird dabei nur ein geringer Raum gewährt, da kausale Abgeschlossenheit als ursprüngliches und universales Grundprinzip begriffen wird. Kristin Thompson stellt fest, dass die in den 1990er Jahren eingetretene Verbreitung von Ratgebern mit ihren starren Formeln zum erfolgreichen Drehbuchschreiben eine zu große, negativ gefärbte Wirkung auf Hollywoodproduktionen ausüben konnte.¹⁰ Die einflussreiche Präsenz, durch die die amerikanische Filmindustrie weltweit, und besonders auch in Europa, die Sehgewohnheiten des Publikums prägt, wird von Gegnern des Hollywoodkinos genauso kritisiert, wie der Erfolg ihrer Rezepte, die der verdaulichen Zuverlässigkeit eines kalkulierbaren McDonald-Menüs glichen.¹¹

Ein jeder Filmzuschauer, der mit Fernsehen und Kino aufwuchs, ist geprägt von der Rezeption klassischer Filmerzählungen, die sich eines bestimmten Vermittlungsschemas bedienen, und wird bei seiner Konfrontation mit einer offenen

¹⁰ Vgl. Thompson Kristin, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge [u.a.]: Harvard University Press 1999, S. 11.

¹¹ Vgl. Saredi, Christa, „Produktion und Verkauf von Studiofilmen aus der Sicht des Weltvertriebes“, *Autorenfilm-Filmautoren*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest 1996, S. 40 – 45, S. 41f.

Form den Bezug zu jenem unvermeidlich herstellen. Dass aus der starken Präsenz von Hollywood-Erzählungen die Gegenüberstellung zweier Fronten – *Hollywood* und Kunstfilme - resultiert, verwundert nicht. Auf die damit verknüpften verschiedenen Produktionsbedingungen kann hier leider nicht eingegangen werden. Im Folgenden nähern wir uns nun zuerst dem klassischen Narrativ und anschließend der offenen Form.

David Bordwell und das classical Hollywood cinema

Das Theoriewerk der beiden Neoformalisten¹² David Bordwell und Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*¹³, liefert einen breiten Überblick über klassische Erzählschemata und -techniken im Film. Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich, wenn nicht anders angegeben, auf die oben zitierte Ausgabe.

Bordwell und Thompson zufolge bezeichnet ein Narrativ eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Ereignissen, die aus den jeweils vorangegangenen Situationen resultieren und zu nächsten führen. Der Protagonist hat ein klar formuliertes Ziel vor Augen, das er trotz aller Hindernisse, die ihm sein Gegenspieler in den Weg legt, um jeden Preis zu erreichen versucht. Die Konvention, den Fokus auf den Hauptcharakter und dessen handlungsauslösende und -antreibende Entscheidungen bzw. Ziele und Wünsche zu legen, wird aufgrund ihres weltweiten Einflusses und ihrer durchgängigen Tradition als klassisch bezeichnet: *classical Hollywood cinema*.

Um die Verhaltensweisen der handelnden Figuren plausibel erscheinen zu lassen, lernt der Zuschauer ausschlaggebende Eigenschaften der Personen meist gleich zu Beginn des Films kennen. Denn das Interesse des Rezipienten am Narrativ hängt von dessen Nachvollziehbarkeit, Logik und Verständlichkeit ab, sowie von den Reaktionen der

¹² „Für die Neoformalisten besteht der Film wesentlich aus audiovisuellen Hinweisen, sogenannten ‚cues‘, die der Zuschauer aktiv wahrnimmt und verarbeitet. [...] Diese ‚cues‘ führen zur Bildung von Hypothesen und Schemata, ein Prozess, der nicht zuletzt dadurch unterstützt wird, dass die Zuschauer bereits Erfahrungen mit anderen Werken besitzen. Besonders wichtig sind diese mentalen Konstruktionen für das Verständnis narrativer Strukturen.“ (Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008, S. 59f.).

¹³ Bordwell/Thompson, *Film Art*.

Träger des Ursache-Wirkungsprinzips – den Charakteren (abgesehen von den Aktionen der Figuren können Einflüsse wie etwa Umweltkatastrophen auch von Außen auf den Fortgang des Narrativs einwirken). Raum und Zeitverortungen, in deren klaren Rahmen sich eine Geschichte abspielt, stellen unausweichliche Koordinaten für das Verständnis und eine schlüssige Folge von Ereignissen dar. Szenen, deren zeitliche oder räumliche Einordnung nicht sofort evident ist, werden entweder durch Rückschlüsse des Zuschauers oder über Dialoginhalte nachfolgend kausal in die Gesamtheit einer Erzählung eingeordnet. Diese ergänzenden, geistigen Verknüpfungen des Rezipienten bezeichnet Bordwell als *story*. Der *plot* hingegen bezieht sich ausschließlich auf die im Film selbst sichtbar werdenden Ereignisse und umfasst somit auch Titel, Abspann, sowie Fehler auf der Filmrolle oder dem Datenträger.

Die elementaren Bestandteile des klassischen Hollywoodfilms lassen sich als dem Prinzip der Klarheit und Eindeutigkeit verschriebene Strukturen auf einen Punkt bringen:

„Filmmakers have long realized that the spectator’s interest can be aroused and manipulated by carefully divulging story information at various points. In general, when we go to a film, we know relatively little about the story; by the end, we know a lot more, usually the whole story.”¹⁴

Eine logische Figurenzeichnung, ein regelgerechter Handlungsstrang (d.h. eine genaue Befolgung von Akten und Wendepunkten, deren Anwendung sich je nach Genre voneinander unterscheidet), die unumgängliche, relative Eile des Protagonisten sein Ziel zu erreichen, eine klare Erzählposition und schließlich eine explizite Auflösung organisieren gezielt die filmische Informationszufuhr.

Für die Darstellung eines solchen Narrativs hat sich eine Reihe an gestalterischen Codes und Konventionen durchgesetzt. Der Erzähltheoretiker Seymour Chatman führt in seiner Narratologietheorie den gestalterischen Spielraum des Filmmachers, dessen Größe und Ausführung er durch seine Anwendung verschiedener Komponenten

¹⁴ Ebd., S. 93.

bestimmt, auf die Differenz zwischen *story* und *plot* zurück¹⁵: „[...] a great many plots can be made from the same story“¹⁶.

In der Erzähltheorie stehen sich der (kognitive) Neoformalismus und der (dekonstruktive/Post-)Strukturalismus als unterschiedliche Ansätze gegenüber: in ersterem steht die rationale Informationsverarbeitung auf Basis einer neutralen Zuschauer-Film-Beziehung im Vordergrund, während letzterer sein Augenmerk auf die durch Machtstrukturen und unbewusste Vorgänge instabile Bedeutungserzeugung legt.¹⁷

Robert McKee¹⁸: Klassische Story, Minimalismus und Antiplot

Einen praktischen Zugang zur Exploration klassischer Erzählstrukturen bieten die bereits erwähnten Anleitungen zum Drehbuch-Schreiben, so etwa Robert McKees *Story*. Basierend auf dramaturgischen und narrativen Prinzipien, Genrekonventionen, sowie Regeln zur Figurengestaltung liefert der als Berater in Hollywood tätige Drehbuchautor ein umfangreiches Handbuch mit zahlreichen Abbildungen, die sich aus systematischen Schemen speisen und das Handwerk des Filmschriftstellers erlernbar machen sollen. McKee legt jedem angehenden Drehbuchautor die Verinnerlichung klassischer Erzählmuster nahe, auch wenn er auf weite Sicht eine Distanzierung von Konventionen anstrebt. Er skizziert quantifizierbare Muster von Höhe- und Wendepunkten in Plotstruktur und Charakterdesign, die Bordwell/Thompsons analytischen Bestimmungen im Wesentlichen gleichkommen. McKees Einteilung von Filmformen lohnt jedoch, im Dienste einer facettenreichen Kenntnis unterschiedlicher Haltungen innerhalb der Filmdramaturgie, einer kurzen Betrachtung.

¹⁵ Vgl. Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca [u.a.]: Cornell University Press 1978, S. 43.

¹⁶ Ebd., S. 43.

¹⁷ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie*, S. 59.

¹⁸ In diesem Kapitel beziehe ich mich, wenn nicht anders ausgewiesen auf:

McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2014; (Orig. *STORY. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books 1998).

Das Fundament für die Entwicklung einer Struktur bildet, so McKee, die Fixierung auf ein Genre bzw. einer Kombination aus mehreren. Denn nur durch die Einhaltung von etablierten thematischen, strukturellen, atmosphärischen und ästhetischen Konventionen könne der Drehbuchautor den Erwartungen des Publikums gerecht werden – und so sein Buch verkaufen. In einer Liste von 25 verschiedenen Genres erklärt McKee als letzten den „*art film*“¹⁹, der stets in Symbiose mit mindestens einem anderen Genre existiere. Er unterteilt diese Kategorie in den *Minimalismus* und den *Antistruktur*-Typus und ordnet ihnen eine Reihe von Beispielfilmen zu:

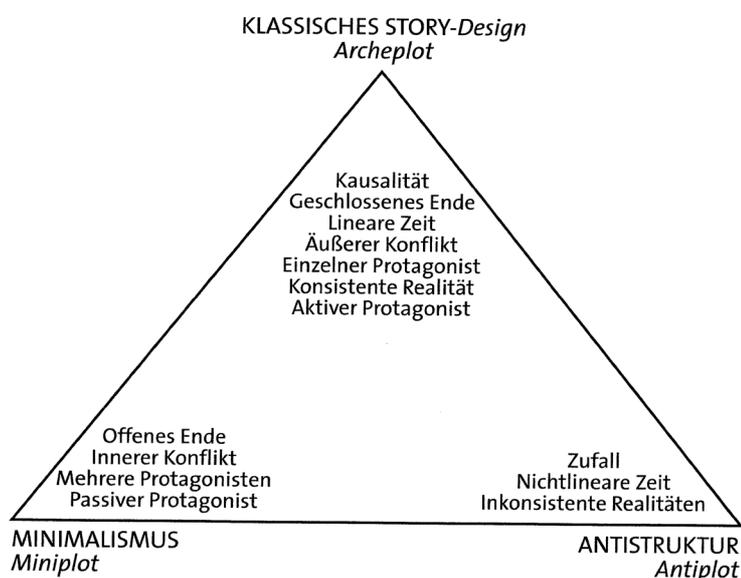


Abb. 1: McKee, *Story*, S. 56.

Sein Unterscheidungsprinzip, das dem Bordwells ähnelt (siehe Kap. II), bietet zwar nicht viel Spielraum, eröffnet aber eine Sichtweise zur Erfassung von offenen Narrativen. Interessant sind seine Feststellungen, dass klassischer und minimalistischer *plot* sich in ihrer Figurengestaltung in aktiv-passiv und in ihrem Konfliktverlauf in innen-außen unterscheiden würden (Petzold invertiert die Sinnhaftigkeit einer solchen Einteilung durch seine Figurengestaltung in *Jerichow*, siehe Kap. VI).

McKee ist, so offenbart es sich dem Leser, dem klassischen Erzählmuster verschrieben - er wirkt selbst in der US-amerikanischen Genreindustrie - versucht sich aber offensichtlich in seiner praktischen Theorie, im Gegensatz zu einem Großteil seiner

¹⁹ Ebd., S. 100.

Kollegen, alternativen Formen nicht komplett zu verschließen. Seine Dreiecks-Einteilung weist zwar eine relativ große Beschränkung auf und bietet wenig Raum für Variation, ist aber gerade auf einer anderen Ebene, nämlich in Hinsicht auf ihren fokussierten Tunnelblick, von dem nicht nur McKee geprägt ist, exemplarisch. Als durchaus relativ erweist sich auch seine Erklärung für den anhaltenden (ökonomischen) Erfolg klassischer Narrative, die sich auf die utopische Wunschvorstellung des Zuschauers stütze, Ereignisse müssten sich stets auf logische Weise vollziehen:

„Das klassische Design ist ein Spiegel des menschlichen Geistes. [...] Wenn wir über die Zukunft tagträumen, darüber, welche Geschehnisse wir fürchten oder ersehnen, ist dann unsere Vorstellung minimalistisch? Antistrukturiert? Nein. [...] Das klassische Story-Design weist die zeitlichen, räumlichen und kausalen Muster menschlicher Wahrnehmung auf, außerhalb deren der Geist rebelliert.“²⁰

Im Hinblick darauf das Streben des Menschen, nach Erklärungen zu suchen, prinzipiell als Basis von Erzählstrukturen heranzuziehen, ist McKees Standpunkt durchaus etwas abzugewinnen, doch in seiner spezifischen Annahme, das menschliche Denken vollziehe sich nicht in fragmentarischen, zerfurchten Strukturen, sondern in klaren Ordnungen von Ursache und Wirkung, mutet seine Vorstellung allzu utopisch an. McKees Argumentationsart wirkt zwar überzeugend, der Inhalt seiner Stichpunkte weist aber wenig Originalität auf. Kunstströmungen wie *Surrealismus* oder *Postmoderne* rekurren in ihrer Formargumentation ebenso darauf, ihre eigene Darstellung des „menschlichen Geistes“ sei die angemessenste. In diesem Sinne stehen McKees Behauptungen als Gegenentwurf zu den Erfahrungen von Künstlern und Philosophen der Moderne, wie etwa Walter Benjamin, wenn er durch die Berliner Straßen flaniert, James Joyce, der die fragmentarische Welt seines Protagonisten in *Ulysses* schildert, oder Marcel Proust, der seinen Ich-Erzähler in Erinnerungen treiben lässt.

Wenn McKee sich der Frage nach der Politik des Mediums nähert, sieht er das arbiträre Verhältnis zwischen *Filmstories* und ihrer potenziellen Funktion als Manipulationsmedien darin gelöst, dass der Autor einfach „*die Wahrheit*“²¹ erzählen soll:

²⁰ Ebd., S. 74f.

²¹ Ebd., S. 151.

„Denn obwohl ein Künstler in seinem Privatleben andere, ja sogar sich selbst belügen kann, sagt er in seinem Werk die Wahrheit [...]“²²

Die Tatsache, dass sich allerdings die ‚Wahrheit‘ eines Rechtsradikalen von der eines Kommunisten unterscheidet, lässt das Fundament von McKees Feststellung unzuverlässig werden, und erinnert an die Vielschichtigkeit eines solchen Begriffs in der Auffassung seiner Subjekte. Auf die strikte Vermeidung klassischer Erzählmuster als politische Gegenreaktion auf etablierte Formen des Genrekinos geht McKee nicht ein. Die Ursache für eine Auflösung des Hollywood-Musters sieht er vordergründig im künstlerischen Verlangen nach *willkürlichem* Ausdruck begründet.

Die offene Form

Die auf ein klares Verständnis hin gestaltete Struktur, mit der, nach den Ausführungen Bordwell/Thompsons und McKees, klassische Hollywood-Narrative ausgestattet sind, lenkt den Zuschauer in eine prognostizierbare Richtung und lässt ihn den erzählerischen Ablauf klar nachvollziehen. In einer geschlossenen Struktur ist die interpretative Spannweite so limitiert, dass die Rezeption auf eine definitive Linie ausgerichtet ist. Die offene Form operiert gezielt als Abweichung dessen.

Doch unter welchen Bedingungen ist eine Form als offen zu bezeichnen? Umberto Eco zufolge, ist jedem Werk, auch wenn es noch so eindeutig gestaltet ist, eine prinzipielle Offenheit immanent, da nämlich Ergänzungen, die vom Zuschauer getroffen werden müssen, in ihren verschiedenen Interpretationen und Visualisierungen voneinander abweichen. Ich möchte mich nun allerdings auf jene Formoffenheit beziehen, die explizit eine Vielzahl von verschiedenen Deutungen evoziert.²³ Der Zuschauer der offenen Form muss, im Gegensatz zum sozusagen passiv konsumierenden Rezipienten der klassischen Struktur, durch das (teilweise) Fehlen von Kausalzusammenhängen wesentlich aktiver werden und einen Großteil der Erzählung selbst zu Ende führen.

²² Ebd., S. 152.

²³ Vgl. Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 30f.

Der so entstandene weite Interpretationsspielraum eines Werkes, der sich aus einem höheren Anteil an Symbolik, fehlenden Erklärungen oder für das Gesamte scheinbar bedeutungslosen Informationen konstituiert, stellt für Eco das wesentliche Merkmal der offenen Form dar: Handlungsteile sind unverzichtbar, Szenen entsagen sich ihrer Konsumierbarkeit:

„Nun orientiert sich die moderne Erzählkunst immer mehr in Richtung auf eine Auflösung der Handlung [...] und konstruiert dafür Pseudohandlungen auf der Basis der sinnlosen und unwesentlichen Fakten.“²⁴

Diese für die Ökonomie der Erzählung überflüssigen Elemente sind für den Handlungsverlauf nicht immer relevant, verweisen aber direkt auf unsere Lebenswelt:

„Sie [die ‚unwesentlichen‘ Fakten] werden aber sehr *wesentlich*, wenn man sie nach einem anderen Kriterium der erzählerischen Auswahl beurteilt, und tragen dann alle dazu bei, eine *Aktion* zu entwerfen, eine psychologische, symbolische oder allegorische Entwicklung; sie werden zu Elementen einer impliziten Aussage über die Welt. Die Natur dieser Aussage, ihre Fähigkeit, auf verschiedene Arten verstanden zu werden und unterschiedliche und komplementäre Lösungen anzuregen, ist das, was wir als »Offenheit« eines erzählenden Kunstwerks definieren können: in der Ablehnung der Handlung realisiert sich die Anerkennung der Tatsache, daß die Welt ein Geflecht von Möglichkeiten ist und daß das Kunstwerk diesen Charakter der Welt wiedergeben soll.“²⁵

Eco schreibt also der offenen Gestaltung eines Kunstwerkes die Nähe zur Struktur des Lebens, das durch die Vieldeutigkeit der Wissenschaften wesentlich geprägt sei, zu. Dieser Ansatz taucht bei Philosophen und Literaten des 20. Jahrhunderts, besonders im Zusammenspiel mit der Betrachtung gesellschaftlicher Lebenswandels, immer wieder auf - so auch bei Kracauer - genauso wie die Perspektive Strukturen von Kunstwerken als Indizien wissenschaftlicher und kultureller Sichtweisen einer Epoche zu deuten. Die offene Form stellt in der Kunst an sich keine Entwicklung des 20. Jahrhunderts dar, sie kann einer älteren Tradition zugerechnet werden, die sich sowohl bei Homers Epen, Shakespeares offenen Dramen, als auch in Brechts epischem Theater wiederfindet.²⁶

²⁴ Ebd., S. 201.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 214f.

Im Kontext der Dramaturgie von Theaterstücken legt Andreas Kotte als das primäre Kriterium der offenen Form ihren fragmentarischen Charakter, also die Aneinanderreihung von Ausschnitten, die keiner verknüpfenden Logik unterworfen sind, fest.²⁷ Der daraus resultierenden Notwendigkeit zur Herstellung von Verbindungen, zur Kombination dieser leeren Stellen durch den Rezipienten widmet sich der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser.

Die Leerstelle

Iser's Konzept basiert auf der Prämisse einer elementaren Inkongruenz zwischen Kunstwerk und Realität als das wesentlichste kommunikative Merkmal eines Mediums:

„Die Nicht-Identität von Fiktion und Welt sowie von Fiktion und Empfänger ist die konstitutive Bedingung ihres kommunikativen Charakters. Die mangelnde Deckung manifestiert sich in Unbestimmtheitsgraden [...]“²⁸

Ein Werk weist, so Iser, zu unterschiedlichem Grade Lücken auf, durch die die Aktivität des Rezipienten mehr oder weniger erfordert ist. Ein Text²⁹ vervollständigt sich, über seine *Unbestimmtheiten* bzw. die fehlende Unmittelbarkeit zwischen ihm und dem Leser hinaus, erst, indem er von diesem individuell zu einem Ganzen zusammengefügt wird. Darin liegt sein kommunikatives Potenzial: der Rezipient wird aktiv und vervollständigt das Werk in seinem Kopf. *Leerstellen* können also die Funktion erfüllen, die Aktivität des Lesers so anzuregen, dass dieser durch seine gedanklichen Ergänzungen zu den vorhandenen Informationen ein Ganzes schafft (indem er etwa für zuvor fehlende Kausalitäten eigene Erklärungen findet).

Iser differenziert grundsätzlich zwei Arten der Auslassung: die *Unbestimmtheiten* zeigen sich in der Struktur eines Textes und weisen eine

²⁷ Vgl. Ebd., S. 214.

²⁸ Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 21984, S. 283.

²⁹ Iser geht zwar primär von literarischen Werken aus, verweist selbst aber auch auf die Anwendbarkeit seiner Theorie auf den Film.

„Komplettierungsnotwendigkeit“³⁰ auf, die sich von der „Kombinationsnotwendigkeit“³¹ von Textteilen unterscheidet.³² Die *Komplettierung* erfolgt in Form einer Ergänzung von Teilinformationen, etwa wenn ein Gesicht im Filmbild zur Hälfte im Dunkeln liegt, während die *Kombination* durch die Auslassung erwarteter Informationen erforderlich wird. Die *Leerstelle* kann sich durch den Verzicht auf eine leitende Erzählerperspektive, das grundsätzliche Fehlen eines Empathieträgers, oder im Gegenteil - durch einen Überschuss an Erklärungen - als Kontrapunkt zu der an die Struktur bestimmter traditioneller Erzählmuster gewöhnten Erwartung des Rezipienten, manifestieren.³³ Iser setzt die *Leerstelle* auch in Beziehung zur Filmmontage: erst durch ihren Zusammenhang innerhalb der Montage können den einzelnen Filmbildern spezifischere Bedeutungen zugeschrieben werden. Fehlt die explizite Kausalität zwischen der Folge von Einstellungen, muss sie vom Zuschauer autonom hergestellt bzw. assoziiert werden.³⁴

Eine kurze Konklusion mit Ausblick

Nach der Untersuchung verschiedener dramaturgischer und narrativer Modelle liegt der Schluss nahe, dass Strukturen von Erzählweisen, denen eine - in einem einzelnen Werk sichtbare oder durch den Autorenfilmer bereits etablierte - eigene Dynamik inhärent ist, nach einem individuellen Analysezugang verlangen, und dass selbst durch alternative Gesamtmodelle, wie es Nathalie Weidenfeld in *Das Drama der Identität im Film*³⁵ erstellt, kaum wesentliche Erkenntnisse gewonnen werden können.

³⁰ Ebd., S. 284.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Ebd.

³³ Vgl. Ebd., S. 322ff.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 302.

³⁵ Weidenfeld, Nathalie, *Das Drama der Identität im Film*, Marburg: Schüren 2012.

Weidenfeld versucht sich hier an einer dramaturgischen Analyse, die an der Festmachung von Höhe- und Wendepunkten in den jeweiligen Figurengeschichten (genauer gesagt des Lebenslaufs einer Figur), die sich über den *plot* hinaus als Teil der *story* erschließen lassen, ansetzt.

Im Anschluss wird eine Annäherung an die Frage, auf welche Weise klassische Erzählhaltungen durchbrochen werden können, angestrebt. Die Sinnhaftigkeit einer zwanghaften Aufdeckung von Spannungspunkten oder Anzahl von Akten wird dabei, ganz in Autorenfilm-Manier, dem Urteil des Lesers selbst überlassen. *Code inconnu* entzieht sich weitgehend dem Einsatz kausaler Muster und tempogerechter Wendepunkte und scheint nach einer eigenen Logik zu funktionieren. Eher *klassisch* hingegen verhält sich *Jerichow*, da vor allem die Figurengestaltung offen ausfällt. Zuerst jedoch zur Klärung des Autorenfilmbegriffs.

II. Der Autorenfilm

Auf die wesentliche Brauchbarkeit des Autorenfilmterminus im Kontext eines Werkes weist der Filmwissenschaftler Norbert Grob hin. Dieser :

„[...] ist eine notwendige Voraussetzung, um überhaupt zu verstehen, warum ein Film so und nicht anders ist.“³⁶

Die Frage nach dem Wesen des Autorenfilms lässt sich mit verschiedenen Ansätzen, die in ihren Kriterien voneinander abweichen und hinsichtlich ihrer Historizität und Theoretisierung der Komponenten Autor – Film – Zuschauer Variabilität aufweisen, beantworten. Durch das Erfassen vielmals auftauchender Merkmale wird versucht ein brauchbares Denkgerüst zu erarbeiten. Im Folgenden soll die Entstehung des Autorenfilms skizziert werden, um einen historischen Überblick seiner Anfänge zu erhalten.

Entstehung

„Das französische Cinema d’auteur diente als Vorbild, um die Filmemacher den anderen Künstlern gleichzustellen – den Poeten Malern, Komponisten, die als Schöpfer ihrer Kunstwerke anerkannt sind.“³⁷

Im Zuge von Debatten innerhalb der französischen Filmkritik etablierte sich bereits in den 1920er Jahren der Begriff *Auteur* als Distinktionsmerkmal zwischen den Ausformungen des Mediums als Unterhaltung bzw. Kunst. Man zog eine reflexive Trennlinie zwischen dem Autor, der sowohl das Skript verfasste als auch Regie führte, und dem Filmemacher, der lediglich die Umsetzung eines fremden Skripts dirigierte.³⁸

³⁶ Grob, Norbert, „Die List des ‚auteur‘. Plädoyer für eine altmodische Kategorie der Filmkritik“, *Filmkritik – Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren 1998, S.127-139, S. 128.

³⁷ Ebd., S. 133.

³⁸ Vgl. Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge: New York 1996, S. 12.

Autorenfilmer wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Charlie Chaplin, Erich Stroheim oder Sergej Eisenstein wurden zu dieser Zeit als kreative Instanzen anerkannt.³⁹

Dennoch löste erst in den späten 1950er Jahren die französische *Nouvelle Vague*-Bewegung mit ihrer Proklamation der *politique des auteurs* eine breitere Diskussion des Begriffs aus. Die bis dahin gebräuchliche Bezeichnung *Autorenfilm* für eine Literaturverfilmung⁴⁰ wurde spätestens mit der Forderung des *Cahiers du Cinéma* Redakteurs André Bazin nach einer Bewusstwerdung der eigenen ästhetischen Mittel des Films - durch die nicht bloß die klare Übermittlung einer literarischen Erzählung, sondern auch ein filmisch-künstlerischer Ausdruck erfolgen sollte – in ihrem Verständnis reformiert. Wesentliche Impulse für die französischen Autoren und Kreativen der Filmlandschaft des restlichen Europa lieferte der in den 40er Jahren entstandene italienische *Neorealismus* mit seinen innovativen Ideen und Techniken.⁴¹ Die *Nouvelle-Vague*-Filmemacher setzten sich, neben ihrer Beschäftigung mit Hollywood-Regisseuren wie Alfred Hitchcock und Howard Hawks, intensiv mit Werken Roberto Rossellinis, Vittorio De Sicas und anderer *Neorealisten* auseinander und später sollten sie ihre kritischen Reflexionen auch in der eigenen Praxis sichtbar werden lassen. 1951 begannen François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol u.a. mit der Gründung der *Cahiers du cinéma* ihre theoriebasierten Filmkritiken zu veröffentlichen.⁴² Bazin, der 1954 die Redaktionsleitung übernahm, wurde mit seinen Reflexionen wegweisend für die Arbeits- und Denkweise der jungen Filmemacher.⁴³ Der gemeinsame filmtheoretische Austausch lieferte folglich den auslösenden Impuls für die Entstehung einer *Nouvelle Vague* (Journalisten begannen die jungen Filmemacher und ihre neuen Ausdrucksweisen als französische „Neue Welle“ zu bezeichnen⁴⁴).

³⁹ Vgl. Andrews, David, „No Start, No End. Auteurism and the auteur theory“, *Film International* 10, Januar 2013, S. 37 – 55, S. 38.

⁴⁰ Vgl. Wannaz, Michèle, *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*, Marburg: Schüren 2010, S. 22.

⁴¹ Vgl. De Benedictis, Maurizio (Hg.), *Cineuropa. Storia del cinema europeo*, Rom: Lithos 2009, S. III.

⁴² Vgl. Vincendeau, Ginette, „Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia“, *The French New Wave. Critical Landmarks*, Hg. Peter Graham [u.a.], Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 1 – 29, S. 10.

⁴³ Vgl. Bordwell, David, *Making Meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Massachusetts [u.a.]: Harvard University Press 1991, S. 46.

⁴⁴ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 475.

Die Idee einer eigenen Poesie des Films und der Aufbau einer neuen Dramaturgie einte die Mitglieder in ihren Bestrebungen zu einer revolutionierenden Form hin, die sich von klassischen Erzählmustern und Genrekonventionen befreien sollte, um einen authentischen Ausdruck der Filmemacher in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit zu ermöglichen.⁴⁵

In *Une certaine tendance du cinéma français*⁴⁶ proklamiert Truffaut die *politique des auteurs*: er richtet sich gegen das französische Mainstreamkino und verteidigt zugleich die signifikante Arbeit bestimmter Hollywood-Regisseure. Diesen sei die Herausbildung eines persönlichen Stils, wie er in den Arbeiten sichtbar wird, auch unter kommerziellen Produktionsbedingungen gelungen.⁴⁷ Mit seiner Schrift untergräbt Truffaut die damals vorherrschende Konzeption der Regietätigkeit. Im klassischen Hollywood, als auch im französischen System, galt der Regisseur als koordinierende Instanz, die für einen reibungslosen Arbeitsprozess sorgen sollte, deren eigener Ausdruck dabei jedoch nicht gefragt war. Eher die Kontrolle über die *mise-en-scène* zugesprochen wurde dem Drehbuchautor. Dementsprechend favorisierten die *Cahiers*-Kritiker Regisseure, die entweder selbst ihre Konzepte verfassten oder in enger Kollaboration mit dem Drehbuchautor arbeiteten.⁴⁸

Ende der 1950er Jahre begannen Godard, Truffaut und Co im gewissen Sinne André Bazins⁴⁹ und Alexandre Astrucs Forderungen⁵⁰ nachzugehen, um als Regisseure bzw.

⁴⁵ Vgl. Barg, Werner, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München: Wilhelm Fink 1996, S. 79f.

⁴⁶ Vgl. Truffaut, François, „A Certain Tendency in French Cinema“, *The French New Wave. Critical Landmarks*, Hg. Peter Graham [u.a.], Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 39 – 63; (Orig. „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954).

⁴⁷ Vgl. Vincendau, „Introduction: Fifty Years of the French New Wave“, S. 3.

⁴⁸ Vgl. Andrews, David, „No Start, No End“, S. 41.

⁴⁹ In der Nähe des Filmbildes zur Realität sah André Bazin das größte Potenzial des Mediums (Vgl. dazu: Grob, Norbert/Bernd Kiefer, „Zur Definition der Nouvelle Vague“, *Nouvelle Vague*, Bender Mainz 2006, S. 12).

⁵⁰ Der *Caméra-Stylo* Alexandre Astruc wird zur Metapher: er verkörpert die Idee einer persönlichen Handschrift des Regisseurs und fordert somit, diesen als Künstler mit einem persönlichen Ausdruck und Stil aufzufassen. Im Hinblick auf Jean Renoir, Orson Welles und andere Filmemacher seiner Zeit, schien Astruc in eine Euphorie ob der Neuentdeckung filmischer Ausdrucksmöglichkeiten versetzt: „Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alles andere Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind“. (Aus: Astruc, Alexandre, „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, Wien: Sonderzahl 1992, S. 199 – 204.)

Autoren ihre eigene Sicht auf das Kino und die Welt *filmisch* zu kommunizieren.⁵¹ Fern von vorhersehbaren Konventionen, aufwendigen Ausstattungen und durchgekauften Regelwerken sollten durch revolutionären Ausdruck und künstlerische Freiheit neue Formen hervorgebracht werden.⁵² Um sich der Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswelt auf kinematographische Art widmen zu können, setzten die jungen Autoren die Dreharbeiten außerhalb der Studios an – neu entwickeltes, leichteres Kameraequipment ermöglichte die dazu erforderliche Flexibilität. Diese Entwicklungen müssen natürlich im Lichte der Zeit betrachtet werden, in der sich filmtechnische Konventionen weit von den heutigen unterschieden. Im 21. Jahrhundert haben viele ehemals avantgardistische Stilmittel längst Verwendung innerhalb des Mainstream-Kinos gefunden.

Die Künstler der *Nouvelle Vague* fokussierten verschiedene Genres und strebten individuelle Umsetzungen an. In ihren unterschiedlichen Ästhetiken spiegelt sich, sozusagen als gemeinsames Charakteristikum, die jeweilig persönliche Handschrift. Jean-Luc Godard brach etwa am augenfälligsten mit den Regeln des Narrativs und der Montage und widmete sich essayistischen Formen, während Agnes Varda eher das Dokumentarische aufgriff und François Truffaut zuerst stark auf der Gefühlsebene kommunizierte, um sich später abstrakteren Genre-Studien zuzuwenden.⁵³

Nachdem die Hochzeit der *Nouvelle Vague* abgeklungen war, bildeten sich, ausgehend vom Schaffen der *Cahier-du-Cinema*-Autoren, auch in anderen Ländern sukzessive filmische Avantgardebewegungen heraus, die in ihren Programmen ebenso Forderungen nach größerer Ausdrucksfreiheit stellten. Der *Neue Deutsche Film* um Alexander Kluge und Edgar Reitz etwa orientierte sich in seiner Erzähltheorie an den Grundelementen der französischen Gruppe und stimmte mit deren Forderung nach einer neuen Filmsprache überein.⁵⁴ Mit dem Autorenfilm sollte ein höchst subjektiver Ausdruck, unabhängig von seinem Grad an Intellektualität, die deutschen Kinos erobern. Das *Oberhausener Manifest* von 1962 kennzeichnet den Beginn einer Bewegung. Auch die deutschen Regisseure widmeten sich der Erkundung von Hollywood-Größen wie

⁵¹ Vgl. Grob, Norbert, „Grußwort“, *Splitter im Gewebe*, Mainz: Bender Verlag 2000, S. 7-10, S. 8.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Vgl. Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek: Rowohlt 2013, S. 356-362.

⁵⁴ Vgl. Barg, *Erzählkino und Autorenfilm*, S. 81.

Douglas Sirk, um deren Subversivität aufzuzeigen, und als Gegenstand weiterführender Reflexionen für das eigene Schaffen nutzbar zu machen.⁵⁵

Hollywood erlangte mit der Wende zu den 1970ern durch seine *movie brats* ebenso frischen Wind und sorgte zugleich für eine „Popularisierung des Autoren-Begriffs“⁵⁶. Junge Filmemacher wie George Lucas, Martin Scorsese und Francis Ford Coppola - den meisten von ihnen kam durch ihr Studium ein breites Wissen über die Filmgeschichte zugute - kreierten reflektierte Erzählungen, die einerseits Genrekonventionen in Frage stellten, andererseits Traditionen des *klassischen Hollywood* wieder aufgriffen.⁵⁷ In Anlehnung an die *auteurs* der *Nouvelle Vague* sollten Filmwerke realisiert werden, die mit der persönlichen Stilnote des Regisseurs versehen waren.⁵⁸ Dass jene dramaturgischen Strukturen im Wesentlichen auf den narrativen Prinzipien des klassischen Hollywood basieren und nur minimale Brüche aufweisen, stellt Kristin Thompson in ihrer Analyse fest.⁵⁹ Doch selbst wenn die Strukturmerkmale weitgehend mit dem *klassischen Hollywoodkino* übereinstimmten, so spielte sich die Produktion eines *New-Hollywood*-Films anders ab: die Arbeitsteilung ließ dort größeren kreativen Freiraum zu, wodurch der mit dem Rest des Teams kooperierende Regisseur Konventionen und Codes nicht mechanisch folgen musste, sondern seine persönlichen Vorlieben einfließen lassen konnte. Zahlreiche weitere Autorenfilmkonzepte, wie die *Dogma 95 - Gruppe*, das *Cinema Nuovo* und die *Berliner Schule* weisen ähnliche Vorgangsweisen auf.

Begrifflichkeiten und ihr Diskurs

Dem Terminus des Autors im Film wohnt zweifellos eine kulturelle Prägung bei. Abseits wissenschaftlicher Diskurse wird er häufig verwendet, um Gegensätze in Tendenzen der amerikanischen und europäischen Filmtradition zu markieren. Die

⁵⁵ Vgl. Stiglegger, Marcus, „Einleitung“, *Splitter im Gewebe*, Mainz: Bender Verlag 2000, S. 11-26, S.15.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 478.

⁵⁸ Vgl. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S. 2.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 10.

Gleichsetzung von Bezeichnungen wie *Arthouse* und *europäischer Film* mit dem Autorenfilm findet sich in Literatur und Theorie dementsprechend häufig. Das ist natürlich eine Verknappung. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Definitionen in ihrer Unschärfe aber, dass keine über einen umfassenden Ansatz verfügt. Der Kulturwissenschaftler David Andrews beschreibt die Debatte um die Autorentheorie als einen an Brutalität grenzenden akademischen Diskurs, neben dem jedoch - auch wenn manche Theoretiker sogar dessen Vorhandensein an sich als inexistent erklären - der Autorenfilm nichtsdestotrotz in der Praxis weiterbesteht.⁶⁰ Neue Gruppierungen oder einzelne Autoren setzen sich stets in Position zu ihren kanonisierten Vorgängern - trotz des sich stetig wandelnden Begriffsverständnisses. Einerseits orientieren sie sich so ein Stück weit an ihren Wegbereitern, andererseits stellen neue Autoren auch neue Bedingungen und Anliegen. In Reaktion auf gegenwärtige Zeitgeschehnisse müssen künstlerische Auffassungen im jeweiligen Kontext oft reformuliert und das Medium neu kontextualisiert werden.

Susan Hayward schlägt eine historisch flexible Definition des Begriffes vor. Sie legt den Wandel der Bedeutung des Autors in den Jahrzehnten von 1950 bis 1970 dar, indem sie von den vorherrschenden Theorien und Analysemethoden des jeweiligen Jahrzehnts ausgeht. Im Rahmen der *politique des auteurs* repräsentierte der Autor zunächst als zentraler Schöpfer sozusagen die Allmacht der Bedeutungsproduktion, ein Genie. Das Publikum oder die historischen Bedingungen wurden als Ort der Sinnkonstruktion noch nicht hinzugezogen. Ein Jahrzehnt später, so Hayward, erweiterte der strukturalistische Ansatz seine Bestimmung des Künstlersubjekts, indem er dieses zum Ausdruck von sowohl auf sprachlichen und sozialen Bedingungen als auch auf institutionellen Einrichtungen beruhenden Bedeutungskomplexen erklärte. In den 1970er Jahren legte der Diskurs an weiteren Schichten zu. Als Teil poststrukturalistischer Analysen wird nun auch der Rezipient in den Prozess der Bedeutungsgenerierung miteinbezogen. Ideologie, Kontext, Zuschauer und Autor bilden die Eckpfeiler einer Theorie mit ihren Ansätzen aus Semiotik, Psychoanalyse und Feminismus. Aufgrund dieser wissenschaftlichen Diversität sei die Autorenfilmtheorie

⁶⁰ Vgl., Andrews, David, „No Start, No End“, S. 38.

prädestiniert für eine Vielfalt an parallelen Theorien, so Hayward, denn einem absoluten Modell müsste es von vornherein an Gültigkeit und Vollständigkeit mangeln.⁶¹

Bordwell: Art cinema vs. Hollywood⁶²

David Bordwell umfasst den Autorenfilm mit dem Begriff des *art film* und positioniert ihm gegenüber das *Hollywoodkino* als grundsätzliche oppositionelle Form. Der Neoformalist betont die Wichtigkeit der Betrachtungen Bazins über den *Neorealismus* für die Definition des *art cinema* im englischsprachigen Diskurs.⁶³ Er zieht, im Gegensatz zur *Nouvelle Vague*, die auch in Hitchcock einen *auteur* sah, eine klare Trennlinie zwischen Autoren- und Hollywoodfilm.

Ausgehend von der Unterscheidung zwischen *classical narrative* und *art cinema*, schreibt Bordwell letzterem zwei fundamentale Elemente zu: „*realism and authorial expressivity*“⁶⁴. Der *art film* operiere zudem bewusst abseits des klassischen Narrativs, um divergente Erzählstrukturen zu bedienen, die mit ihren Regelbrüchen dessen stilisiertes Ursache-Wirkungs-Prinzip aufzudröseln anstreben. Statt auf Schauspielstars und vertraute Genres zurückzugreifen, berufe sich der Autor auf seine persönlichen Visionen und Ideen, denen in Teilen oft eine autobiografischen Basis zugrunde liegt. Die während der Rezeption eines *art film* auftretenden Fragen (zum Beispiel nach der ungeklärten Identität eines Erzählers, den das Publikum aus dem Off hört)⁶⁵ können bis zum Ende offen bleiben, da sein primärer Schwerpunkt auf dem *plot*⁶⁶ liegt oder

⁶¹ Vgl Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, S. 14-15.

⁶² Diese Termini sind übernommen aus: Bordwell, David, „The Art Cinema as a mode of Film Practice“, *Film theory and criticism. Introductory Readings*, Hg. Leo Baudry, New York [u.a.]: Oxford University Press, S. 716 – 724.

⁶³ Vgl. Bordwell, David, „Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik“, *Montage AV*, 18/2, 2009, S. 109 – 128, S. 126.

⁶⁴ Bordwell, David, *The Art Cinema as a mode of Film Practice*, S. 718.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 719f.

⁶⁶ Als *plot* wird die Zusammensetzung aller im Film sichtbaren Elemente bezeichnet, während die *story* auch Schlussfolgerungen nicht explizit dargestellter Ereignisse als Teil des Kontextes beinhaltet. (Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 80.)

medienreflexive Verfahren inkludiert - in einem Hollywoodfilm tauchen vorübergehende Rätsel nur als Teil einer sich entwickelnden *story* auf.⁶⁷

Den konstatierten Realismus findet Bordwell einerseits in der Figurenzeichnung wieder, die deshalb realistischer sei, da der Protagonist des *art film* keine klaren oder nur minimale Ziele vor Augen habe, eher passiv ist, auch mal unlogische Handlungen vollführt und nicht unbedingt *produktiv* agiert. Andererseits entspreche die episodisch oder fragmentarisch angelegte Raum-Zeitgestaltung unserem Innenleben und dem tatsächlich von Zufällen geprägten Lebensalltag eher.⁶⁸ Die antithetische Verbindung aus Realismus und persönlichem, symbolhaltigen Ausdruck führe zudem, so Bordwell weiter, zu Ambiguitäten, die maßgeblich für den *art film* seien.⁶⁹

Dass der Autorenfilm bei Bordwell in den Bereich des *art cinema* fällt, dürfte keinem Zweifel unterliegen, doch drängt sich im Zuge der Erläuterungen eine andere Frage auf: Gibt es Bordwells Definition nach überhaupt ein *art cinema* außerhalb des Autorenfilmkomplexes und kommt er somit einer Gleichsetzung nach, die im außerakademischen Diskurs zur groben Anwendung gelangt?

Bei Alexander Horwath bewegt sich der Ausdruck des Autors klar zwischen den zwei gegensätzlichen Polen von Genrekino und Kunstexperiment. Er erklärt den Autorenfilm als eine „Form von Kino, die sich schon per definitionem als Teil autorengeprägter, bürgerlicher Hochkultur versteht“⁷⁰ und bezeichnet ihn als Gattung, die sich sowohl gegen die fremdbestimmte Regiearbeit des Genrekinos als auch gegen sehr persönliche, ihrem Charakter nach destruktive Avantgardetechniken, wendet⁷¹.

Ob und auf welche Weise die Entscheidungen und persönlichen Ansichten eines Regisseurs schließlich in sein Werk einfließen (man bedenke die Arbeitsteilung innerhalb einer Filmproduktion), lässt sich von Außen schwer beurteilen (auf die vielfältigen Produktionsbedingungen kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht eingegangen werden), zumindest jedoch kristallisieren sich im Schaffen eines

⁶⁷ Vgl. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, S. 209.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 719ff.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 721.

⁷⁰ Horwath, Alexander, „Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke“, *Michael Haneke und seine Filme*, Hg. Alexander Horwath, Wien [u.a.]: Europaverlag 1991, S. 11 – 39, S. 14.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 36.

Autorenfilmers bestimmte, typische Tendenzen heraus, die gewisse Zuschreibungen ermöglichen.

Der Autor als genialischer Schöpfer

“Auteurism has turned attention away from the political, economic, collaborative, and biological contexts of the film industry, its romantic stress on the individual artist obscuring many realities.”⁷²

Die Figur des Autors wird oft von einer mythischen Aura, deren Ursprung sich aus dem romantischen Geniebegriff des 18. Jahrhunderts ziehen lässt und nicht zuletzt durch Alexandre Astruc's *Caméra-Style* verstärkt wurde, umgeben.⁷³ Hayward sieht in der Hervorhebung des *auteur* einen konservativen Schritt in Richtung Romantizismus, der lediglich in einer Verschleierung politischer Verhältnisse resultiert.⁷⁴ Doch auf welche Weise kann die Persönlichkeit eines Autors in einen Spielfilm einfließen? Als Kind der Industriellen Revolution unterscheidet sich der Film mit seinen Produktionsbedingungen grundsätzlich von einer rein literarischen Form, der meist ein alleiniger Schöpfer zugrunde liegt. Die Tätigkeit des Filmautors hingegen konstituiert sich aus der vielfältigen Kombination einzelner Expertenideen und -leistungen und baut auf dem taktvollen Umgang mit den Forderungen der Produzenten auf. Eine Teamarbeit mit ihren individuellen Dynamiken kann den persönlichen Ausdruck des Regisseurs fördern oder supprimieren. Nicht umsonst arbeiten viele Autorenfilmer oft mit demselben festen Stab zusammen, besonders wenn es sich um Schauspieler, Kameramänner und Produzenten handelt.

In Folge dieser Reflexionen erachtet der Filmwissenschaftler Norbert Grob die sichtbare Durchsetzung der Persönlichkeit des Regisseurs inmitten einer Teamleistung als wesentliches Merkmal eines Filmautors:

⁷² Andrews, David, „No Start, No End“, S. 39.

⁷³ Vgl. Stiglegger, Marcus, „Einleitung“, *Splitter im Gewebe*, S. 13.

⁷⁴ Vgl. Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, S. 14.

„*Auteur* meint: die persönliche Leistung eines Filmemachers, der – unabhängig von Thema und Buch, aber in enger Kooperation mit seinen Mitarbeitern – die jeweilige Geschichte auf intime Weise stilisiert, wie nur er es vermag; der die Rede seines Films also „in der ersten Person“ konjugiert, d.h. stets in der Ich-Form spricht. Dies bedeutet, daß Filme eines *Auteur* nicht unbedingt die besseren sein müssen. Nur, daß sie eine besondere, ganz eigene Ausdrucksweise haben.“⁷⁵

Das Verfassen des Drehbuchs stellt hier keine Bedingung dar. Grob zufolge fällt der Begriff des Autors mit der falschen Auffassung zusammen, diesen als intentional handelnde Instanz zu begreifen. Auch liegt es häufig in der Hand der Kritiker, ob einem Regisseur in der Öffentlichkeit der Status des Autors zugeschrieben wird oder nicht.⁷⁶

Dass der Autor in seiner Individualität einem zweischneidigen Schwert gleicht, zeigt sich daran, dass sich sein Status zwischen Vermarktungsstrategie und persönlichem Ausdruck bewegt. So werden Produktionen oft stärker mit seinem Namen und dem damit einhergehenden Ansehen beworben als mit der Berühmtheit zelebrierter Schauspielstars oder bekannter Stoffes selbst, so Grob.⁷⁷ Auch Brian Goss vergleicht die Verkaufsstrategie eines Autorenwerkes mit den Prinzipien des Starsystems⁷⁸ - ein Trend, der den ursprünglichen Intentionen einer Neuen Welle in starkem Kontrast gegenübersteht und den Zuschauer durch ein auf Profit hin fabriziertes Gütesiegel zum Konsum zu locken sucht. Wie viel bleibt da noch von den Ideen eines Autors? Verliert sein Status inmitten tosender Werbetrommeln zunehmend an Bedeutung?

Zwei Haltungen, die sich klar gegen eine autoren-gelenkte Interpretation wenden, um sich misstrauisch gegen die sinnstiftende Instanz des Schöpfers zu positionieren, finden sich bei Roland Barthes und Michel Foucault.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Grob 1998, S. 127.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 134

⁷⁸ Vgl. Goss, Brian Michael, *Global Auteurs. Politics in the Films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*, New York [u.a.]: Peter Lang 2009, S. 51.

Der Tod des Autorenindividuums

Mit dem revolutionären Essay *Der Tod des Autors* stand Roland Barthes gemeinsam mit Michel Foucault und dessen Vortrag *Was ist ein Autor?* ganz im Zeichen gesellschaftspolitischer Ereignisse des Frankreich der späten 60er Jahre.⁷⁹ Der breite Diskurs, der sich im Zuge der beiden Veröffentlichungen entfachte, lässt diese Publikationen bis heute nicht an Präsenz einbüßen und paradoxerweise gerade ihren Autoren selbst eine mythische Aufmerksamkeit zukommen. Ihre poststrukturalistischen Ansätze positionieren sich gegen Auffassungen des Strukturalismus bzw. Arbeitsweisen der Hermeneutik⁸⁰, deren Bestreben unter anderem im Herausfiltern der in einem Text enthaltenen Autorintentionen liegt.⁸¹ Im Gegensatz zum Strukturalismus, der eng mit der Semiotik verknüpft ist und auf die Untersuchung von Strukturen ganzer Textgruppen zielt⁸², entsagt sich der Poststrukturalismus einem fest ausgearbeiteten Analysesystem, um metaphysische Zeichenkomplexe und die Entstehung flexibler Sinnzuschreibungen während der Rezeption ins Zentrum zu rücken und den Schöpfer dem Rezipienten gegenüber an Relevanz verlieren zu lassen.⁸³

Der Zeichen- und Erzähltheoretiker Roland Barthes richtet sich in seinem 1967 publizierten Essay entschieden gegen die dominante Lesart französischer Hochschulen seiner Zeit, die im Zuge hermeneutischer Werkanalysen der Biographie des Autors ein hohes Maß an Bedeutung zuschreiben.⁸⁴ Barthes hingegen entsagt dem Autor seine schöpferische, autoritäre Autonomie und verweist darauf, dass dieser als Verfasser an

⁷⁹ Vgl. Allen, Graham, *Roland Barthes*, London [u.a.]: Routledge 2003, S. 63.

⁸⁰ Vgl. Jannidis, Fotis, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 9.

⁸¹ Vgl. Leibfried, Erwin, *Literarische Hermeneutik. Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme*, Tübingen: Gunter Narr 1980.

<https://books.google.at/books?id=8JCodHIawQoC&pg=PA11&dq=literarische+hermeneutik&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiMyaSJlf7JAhUDXRQKHZJyC-UQ6AEILDAB#v=onepage&q=literarische%20hermeneutik&f=false>, (abgerufen am 28.12.2015), S. 51ff.

⁸² Vgl. *Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Literaturtheorien im Netz*.

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/strukturalismus/index.html> (abgerufen am 28.12.2015).

⁸³ Vgl. „Poststrukturalismus“, *Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Literaturtheorien im Netz*, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/poststrukturalismus/> (abgerufen am 28.12.2015).

⁸⁴ Vgl. Jannidis, Fotis, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 181.

sich nichts Neues kreiert, sondern im Prinzip lediglich von ihm rezipierte Werkinhalte in einer neuen Zusammensetzung wiedergibt: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁸⁵ Wenn die Autor-Instanz als abwesend erklärt wird, wird die Suche nach einer absoluten Interpretation obsolet, die, nachdem sie festgestellt wird, nur dafür Sorge, dass der Rezipient, insbesondere in Gestalt des Kritikers, seine reflexive Arbeit am Text nach seiner Aufnahme als beendet betrachtet. Die Unabgeschlossenheit bzw. Verweigerung einer festlegenden Deutung und Sinnzuschreibung erklärt Barthes zu seiner Zeit als „gegentheologisch und wahrhaft revolutionär“⁸⁶. Er legt die Interpretation also gänzlich in die Hand des Lesers, der dem rezipierten Text individuell Sinn zuschreiben und in Beziehung zu seiner eigenen Erfahrung setzen soll. Durch das Vernachlässigen der Autorenbiographie werden die Möglichkeiten der Deutung erweitert: die Signifikanz des Lesers stellt sich über die des Autors: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“⁸⁷ Mit diesem viel-zitierten, prägnanten Satz endet Roland Barthes seine polemische Schrift.⁸⁸

Kaum zwei Jahre später schließt Foucault mit seinem Vortrag *Qu'est-ce qu'un auteur?*⁸⁹ am *Collège de France* an Barthes' Problematik an, nähert sich dem Sujet jedoch, wie schon ein Vergleich der Titel vermuten lässt, in einem weniger offensiven Stil und mit einer Vielzahl von Fragen, die die Diskrepanz der einzelnen Begriffskomplexe innerhalb des Diskurses sichtbar werden lässt. Foucault bezeichnet die Haltung, die Relevanz des Autors zu minimieren, seinen Tod zu akzeptieren, als eine in der modernen Kritik und Philosophie bereits etablierte Tendenz. Er widmet sich der mit dieser Tatsache selbst einhergehenden Problematik, die sich aus der Verwendung der mit dem Autor verbundenen Begriffe *Werk* und *Schreiben* ergibt. Foucault diskutiert Funktionen des Autors und seinen historischen Diskurs, sowie Fragen nach Autornamen, Urheberschaft und Position. Er verweist etwa auf die potenziell undurchsichtige „Ego-

⁸⁵ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 185 – 193; (Orig. „La mort de l'auteur“, *Manteia* 1968, S. 12 – 17), S. 190.

⁸⁶ Ebd., S. 191.

⁸⁷ Ebd., S. 193.

⁸⁸ Vgl. Ebd.

⁸⁹ Foucault „Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 198 – 229; (Orig. „Qu'est-ce qu'un auteur?“, *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63/3, juillet – septembre 1969, S. 73 – 104).

Pluralität“⁹⁰ des Autors – die verschiedenen Subjektpositionen, die unterschiedlichen Ichs innerhalb eines Werkes - sobald er als solcher adressiert wird. Die einschneidende Feststellung, der Autor habe seit dem 18. Jahrhundert die „Rolle eines Regulators des Fiktiven“⁹¹ verkörpert, die repräsentativ für eine Epoche des Individualismus und Privateigentums innerhalb einer bürgerlich-industriellen Gesellschaft sei, bekräftigt Barthes' Äußerungen. Foucault plädiert dafür, den Autor nicht mehr als den genialen Schöpfer eines Werkes zu betrachten, zu dem ehrfürchtig emporgeblickt wird, sondern seine ideologische Konstruktion als einschränkende, gesellschaftliche Funktion zu begreifen und zu beseitigen, um eine anti-autoritäre Bedeutungserweiterung innerhalb breiterer Diskurse zu ermöglichen.

Die Essenz, die sich in diesem Zusammenhang aus den beiden Texten deduzieren lässt, liegt in der Absage an den Geniekult und dessen attestierte Bedeutungseinschränkung. Knapp fünfzig Jahre nach Veröffentlichung mögen die beiden Texte einerseits weniger polemisch erscheinen, da wir heute bereits eine höhere Vielfalt an Deutungsansätzen und Decodierungsarten gewöhnt sind, zugleich aber fällt auf, dass die Persönlichkeit eines Autors, etwa im Zuge der Autorenfilmdiskussion, noch immer an hoher Stelle steht. Zwar bewegen sich Barthes und Foucault primär im literaturwissenschaftlichen Feld, doch lässt sich der Grundgedanke dieser Problematik auch auf den Film übertragen, selbst wenn sein *auteur* durch die Vielzahl an Produktionsmitarbeitern ein anderes Maß an Komplexität gewinnt.⁹²

Im Hinblick auf den Autorenfilm erscheint die Idee eines *Tod des Autors* konträr, gilt schließlich die Hervorhebung der Persönlichkeit als primäres Kriterium für denselben. Den *Tod des Autors* für den Autorenfilm zu proklamieren wäre paradox. Ihm den Schleier des von der Muse geküssten Genius abzunehmen, um eine größere Vielfalt an Bedeutungskonstitutionen zuzulassen, könnte jedoch einen produktiven Zugang signalisieren. Wenn Michael Haneke sich in Interviews einer expliziten Interpretation seines eigenen Werkes verweigert, um die Imagination des Zuschauers produktiv werden zu lassen, scheint er eine Verknüpfung der beiden Ansätze – zwischen verherrlichtem Genie und dem Tod des Schöpfers - gefunden zu haben. Doch nicht

⁹⁰ Ebd., S. 217.

⁹¹ Ebd., S. 229.

⁹² Dass die einzelnen Arbeitsschritte in ihrer ursprünglichen Autorschaft für Außenstehende oft schwer zu erwägen sind, ist die Prämisse einer jeden Theorie der Autorschaft.

immer werden die Intentionen von Autoren bzw. eine Verweigerung ihrer Vermarktung auch von den Verleihern unterstützt. Die *Dogma 95 Gruppe* erklärte als einen ihrer Grundsätze, die Namen der Regisseure unerwähnt zu lassen und dennoch blieben ihre Persönlichkeiten nicht unbekannt.⁹³

Autorenfilm = x + y ?

Eine ergebnisgeprüfte Formel á la *Autor + Film = Autorenfilm* lässt sich nicht aufstellen. Seine bestimmenden Komponenten hängen von ihrer individuellen Ausführung, sowie deren Bedingungen ab und sind folglich immer wieder aufs Neue zu ergründen als auch hypothetisch zu bestimmen. Dass die Existenz des Autorenfilms unweigerlich an Produktionsbedingungen in ihrer unterschiedlichen Praxis gebunden ist, kann als evident betrachtet werden.

Abschließend ziehe ich ein paar Zitate heran, die die Relevanz von Produktionsbedingungen in einigen Aspekten sichtbar werden lassen:

“In the post-war period, auteurism helped push the Sexual Revolution forward through the assaults on censorship it inspired.”⁹⁴

„Der Autorenfilm hört da auf, wo für Gremien und für Fernsehanstalten geschrieben wird, da, wo gefällige und verfängliche Literatur produziert wird“⁹⁵

„Und was nützt es, wenn man die Vertriebswege hätte, aber das Publikum kommt nicht?“⁹⁶

Der Mitbegründer des *Oberhausener Manifests*, Alexander Kluge, erkannte die Problematik, vor die der Autorenfilm gestellt ist, nicht nur in seinem (finanziellen) Produktionsprozess, sondern auch in der eingeschränkten Aufnahmebereitschaft der

⁹³ Kerslev, Anne, „Dogma 95, Lars von Trier’s The Idiots and the ‚Idiot Project‘, *Realism and ‚Reality‘ in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Copenhagen: Museum Tusulanum Press 2002, S. 41 -65, S. 47.

⁹⁴ Andrews, David, „No Start, No End“, S. 40.

⁹⁵ Schaub, Martin, „Die Utopie der ‚Caméra-Stylelo‘“, S. 17.

⁹⁶ Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius 1998, S. 63.

Verleiher und des Publikums. Dass sich die Dimensionen der Ausdrucksfreiheit eines Autors auch nach seiner bisher erlangten Reputation und so möglichen Vermarktung richten, erklärt sich aus den ökonomischen Bedingungen einer kapitalistischen Kulturindustrie. Dem Einfluss von Fernsehanstalten und Fördergremien zu entkommen, ist heutzutage durch die Leistbarkeit technischer Filmapparaturen und den potenziell unkomplizierten Internetvertrieb zwar praktisch leichter, tatsächlich aber auch zusätzlichen Komplexitäten unterworfen, die in das Feld von Aufmerksamkeitsgenerierung und Urheberschaft hineinreichen.

III. Realismus im Film

„Es gibt nicht einen, sondern viele Realismen“⁹⁷

Die potenzielle Macht der photographischen Aufnahme, und ihrer technischen Weiterentwicklung in Form des bewegten Bildes, regte innerhalb der Künste dauerhaft Diskussionen über die primäre Beschaffenheit des Mediums, das der wahrnehmbaren, äußeren Lebenswirklichkeit durch seine reproduktive Konzeption am nächsten zu stehen scheint, an. So beschäftigten sich etwa Siegfried Kracauer und André Bazin wiederholt mit der Frage nach dem Realismus des Films als Medium an sich, reflektierten aber auch, und dieser ist von jenem zu unterscheiden, den durch bestimmte Stilmittel bewirkten Realismus im Film. Rudolf Arnheim konstatierte, im Kanon einer Reihe von Filmtheoretikern der 20er und 30er Jahre, dass der Film gerade in der Abweichung von der Realität seine Gültigkeit als Kunstform erst erlangt.⁹⁸

Individuelle (Autoren-)Zugänge intendieren unterschiedliche Wirkungsweisen eines Werkes auf ihren Rezipienten - Klarheit, Spannung, Reflexion, Provokation etc. - und organisieren mediale Realitätsverhältnisse dementsprechend verschieden. Avantgardistische Filmgruppierungen formulieren ihren Bezug bzw. die Beziehung ihrer Werke zu und die Auffassung eines medialen Realismus selbst immer wieder neu, die Positionierung ist an die künstlerische Intention geknüpft. Jene ruft nicht nur stilistische Fragen hervor, sondern involviert auch einen moralisch-politischen Standpunkt, der von ontologischen Fragen zur Mündigkeit des Zuschauers führt.

Die oben zitierte Feststellung des Paten der *Nouvelle Vague*, Bazin, bringt auf den Punkt, worin sich die nebulöse Konkretheit des diffizilen Realitäts-Diskurses entfaltet. Sein heterogener Grundzug besteht in Abhängigkeit von Faktoren der Interpretation, Wahrnehmung, Intention und Weltsicht. Die verschiedenen Komponenten des Mediums können zudem in unterschiedlichem Verhältnis zu Fiktion und Realität stehen und somit eine (Kombinations-)Vielfalt an stilistischen Möglichkeiten - dramaturgischer Aufbau, Bildgestaltung einschließlich Montage, Tonebene, Psychologie der Charaktere,

⁹⁷ Bazin, André, *Filmkritiken als Filmgeschichte*, München/Wien: Hanser 1981, S. 46, zit. n. Karsten, *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren 2013, S. 103.

⁹⁸ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 32f.

Schauspiel, Set, historische Angemessenheit – bilden, die nicht zwingend *einer* realistischen oder fiktionalen Linie folgen müssen, sondern auch Kombinationen zulassen. Angesichts der Tatsache, dass sich das Verständnis des Attributs *real* aus subjektiven Wahrnehmungen und Auffassungen speist, können lediglich vage Definitionen getroffen werden.

Stilrichtungen, Bewegungen und Ideale von Gruppierungen, die für einen filmischen Realismus eintreten - etwa der *Neorealismus* oder die *Dogma 95 Gruppe* - werden zumeist als Antwort auf dominante Formen konzipiert (oder erklären persönliche Affinitäten einzelner Filmemacher). Birger Langkjær erklärt fünf Aspekte, die, nach Roman Jakobson, für einen Film die Zuschreibung des Realismus-Attributes erwirken könnten: die Intention des Künstlers, die subjektive Wahrnehmung des Rezipienten, die Bezeichnung einer epochalen Bewegung, narrative Techniken (z.B. Einsatz von Szenen, die einer Relevanz für das Gesamtnarrativ entbehren), die Begründung eines Stils oder Narrativs (z.B. ein spezifischer visueller Stil als Ausdruck subjektiver Wahrnehmung eines Träumenden).⁹⁹ Der Realismus-Diskurs legt eine Vielfalt an Aspekten frei und zeigt, auf welch mannigfache Weisen der Begriff Verwendung finden kann. Im Folgenden möchte ich nicht den Wert praktischer Standpunkte diskutieren, sondern ein paar Zugänge, die den Realismus im Film betrachten, präsentieren.

Ästhetik und Moral: André Bazins Realismustheorie

Innerhalb des Theoriediskurses des filmischen Realismus gilt der essenzielle Einfluss des bereits zitierten Bazin für die Werke der *Nouvelle-Vague*-Filmemacher als wesentlicher Referenzpunkt. Sein Ansatz lässt sich nicht als eingängig formulierte Theorie finden, sondern muss aus der Gesamtheit seiner Essays deduziert werden. In der Sammlung *Qu'est-ce que le cinéma? (Was ist Film?)* reflektiert Bazin in einer Reihe von Artikeln Arbeitsweisen einzelner Regisseure innerhalb unterschiedlicher Produktionsbedingungen - vom italienischen *Neorealismus* bis zum US-amerikanischen

⁹⁹ Vgl. Langkjær, Birger, "Realism and Danish Cinema", *Realism and 'Reality' in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Copenhagen: Museum Tusulanum Press 2002, S. 15 – 40; S. 16.

Hollywood - , stellt Verknüpfungen her und verwebt darin immer wieder eigene Präferenzen. Bazin thematisiert das Realismus-Problem weniger an sich oder über pauschale Rückschlüsse, sondern jeweils im Rahmen der Betrachtung konkreter Filme und Regisseure. Sein Konzept ist variabel: den Grad an Realismus misst der Kritiker an der Angemessenheit der technischen und ästhetischen Mittel eines Filmes an seine Sujet-Prämisse.¹⁰⁰ An vorderster Stelle steht für Bazin also die Intention eines Autor/-Regisseurs, der durch das Verfassen des Drehbuchs in erster Instanz für die Beschaffenheit der Erzählung verantwortlich ist. Er betont, dass jede Art des Realismus in der Kunst über bestimmte Mittel und eine Auswahl an Techniken kommuniziert wird und sich somit letztlich lediglich in ihrem Anspruch bzw. dem Ausmaß ihrer „Illusion der Wirklichkeit“¹⁰¹ unterscheidet.¹⁰² Welche filmischen Techniken bei der Umsetzung einer Idee als realistisch zu bezeichnen sind, hängt, so Bazin, von historischen Tendenzen und Schwerpunktsetzungen ab – der Begriff sei wandelbar und bewege sich weit abseits einer absoluten Definition.¹⁰³

Aus seinen Beschreibungen lässt sich erkennen, dass der *Nouvelle-Vague*-Pate fragmentarisch gestaltete Narrative mit lebensnahen Detailelementen, wie sie die *Neorealisten* einsetzen, ebenso achtet wie den Einsatz von Laiendarstellern.¹⁰⁴ Daneben weist er gewissen Kamera- und Bildtechniken, wie Schärfentiefe und Plansequenz, eine dichtere Beziehung zur Realität¹⁰⁵ zu.¹⁰⁶ Bazin beschreibt die Werke des *Neorealismus* zwar in einem Ton hoher Anerkennung, erachtet jenen aber nicht als *den* einzig wahren Stil des Filmemachens, sondern beruft sich vor allem auf die sinnvolle und wirkungsvolle Arbeitsweise der Regisseure, die sich in der gestalterischen Simplizität ihrer Ausdrucksformen niederschlägt:

¹⁰⁰ Vgl. Bordwell, „Bazins Lektionen“, S. 121.

¹⁰¹ Ebd. S. 308.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 307ff.

¹⁰³ Vgl. Karsten, *Filmischer Realismus*, S. 103.

¹⁰⁴ Ebd., S. 305.

¹⁰⁵ In Anlehnung an Bazins Ausführungen zur Schärfentiefe erklärt Carroll, dass der „deep-focus realism“ - „the cinematic style of Renoir and the Neorealists, advocated by Bazin“ – die Verantwortung über einen großen Teil der Bedeutungskonstitution in die Hände des Zuschauers übergibt, die, so die Idee, seiner Wahrnehmung und Entscheidungsfreiheit in der Lebenswelt eher entspreche (Carroll, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1996, S. 243).

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 103f.

„Meiner Meinung nach ist es ein Hauptverdienst des italienischen Films, einmal mehr daran erinnert zu haben, daß es in der Kunst nie einen ‚Realismus‘ gab, der nicht zuallererst und zutiefst ‚ästhetisch‘ war.“¹⁰⁷

Die „humanistische Weltanschauung“¹⁰⁸ stehe bei den Neorealisten über deren „Regiestil“¹⁰⁹, „[d]er ganz hinter die Realität zurücktritt“¹¹⁰ und lasse so die von den gesellschaftspolitischen Ereignissen erschütterte Lebenswelt vor dem Künstler selbst sprechen. Die moralische Verpflichtung stellt sich also über die ästhetische Individualexpression. Bei der Auseinandersetzung mit den narrativen Strukturen des *Neorealismus* verbindet sich, so Bordwell, Bazins phänomenologischer Realismus mit einer moralischen Einschätzung.¹¹¹ Mit der Feststellung, das „Reale werde nicht mehr repräsentiert oder reproduziert, sondern gemeint“¹¹², bringt Deleuze Bazins Beschreibung der funktionalen Ästhetik der Strömung prägnant auf den Punkt.

Doch wie lässt sich ein solches *Meinen* von Realismus festhalten?

Wirklichkeitseffekte und unwesentliche Fakten

Das *Meinen* von Realismus, das ein Regisseur zu vermitteln scheint bzw. die empfundene Analogie zur Wirklichkeit, die der Zuschauer bei der Rezeption bestimmter Filme oder einzelner Szenen zu vernehmen mag, erfasst Barthes mit dem Begriff des „Wirklichkeitseffekts“¹¹³ (der an Ecos unwesentliche Fakten erinnert, siehe Kap. I). Mit dem *effet de réel* attribuiert er narrative Detailhandlungen, die durch ihre spezifische Gestaltung, etwa einem nicht beschleunigten bzw. verknüpften Fortlauf einer Aktion,

¹⁰⁷ Ebd., S. 306.

¹⁰⁸ Bazin, André, „Was ist Film?“, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 97; (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975).

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. Bordwell, „Bazins Lektionen“, S. 126.

¹¹² Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 11; (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985).

¹¹³ Karsten, Guido, „Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‚Wirklichkeitseffekt‘ im Film“, *Montage AV*, 18/2, 2009, S. 141 – 162.

die durchstrukturierte, klassische Dramaturgie aufbrechen.¹¹⁴ Guido Karsten greift Barthes' *Wirklichkeitseffekt* auf, um seinen Terminus des *narrative realism* zu formulieren: die in ihrem Rhythmus als ruhevoll empfundenen Szenenmomente bezeichnet er als „funktionslose Details in temporalisierter Form“¹¹⁵. In diesen etwa werden Charaktere präzise dargestellt, ein Milieu skizziert oder eine Atmosphäre beschrieben. Die Detailhandlungen sind an keine Kausalkette geknüpft, verweisen lediglich auf sich selbst und erhöhen durch ihre auf den ersten Blick „funktionslose“ Beschaffenheit innerhalb der Handlung den Realismusfaktor des Films.¹¹⁶ Über den beschreibenden oder selbstreferenziellen Faktor hinaus verfügen diese Teile potenziell über Symbolcharakter, oder bergen außerfilmische Verweise, sodass auch eine Deutung über die Narrationsebene hinaus erzeugt werden kann.¹¹⁷ Der *narrative Wirklichkeitseffekt* entsteht also durch den Einsatz ästhetischer Mittel, die bei der Rezeption eines Spielfilms ein Gefühl von Lebensnähe der dargestellten Handlung auslösen, und weist zugleich über sich selbst hinaus. Entscheidend für eine Realismus-Attribuierung ist demzufolge das Zusammenspiel zwischen narrativer Gestaltung und Zuschauerwahrnehmung.

Zwei gegensätzliche Ansätze: Screen-Theory und Motivierung

Zwei weitere, zueinander recht gegensätzliche Ansätze liefern die in Großbritannien entstandene *Screen-Theory* und Kristin Thompsons neoformalistische Argumentation der Motivierung.¹¹⁸

In den 1970ern sprachen sich die Autoren des britischen Filmmagazins *Screen*, beeinflusst von Veröffentlichungen des *Cahiers du cinéma* und der *Cinétique*, für die Definition eines filmischen Realismus aus, der sich klar von den als realistisch bezeichneten (Autorenfilm-)Strömungen distanziert. Denn diese, so die Argumentation, würden, indem sie die filmischen Herstellungsprozesse selbst unsichtbar werden ließen,

¹¹⁴ Vgl. Ebd.

¹¹⁵ Karsten, „Die Liebe zum Detail“, S. 48.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 150.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 175f.

¹¹⁸ Vgl. Ebd.

mit ihren Verfahrensweisen genauso sehr wie klassische Strukturen, nur eben auf ihre eigene Weise, das Illusionskino bestärken, anstatt es zu hinterfragen. Deren Stil als realistisch zu bezeichnen erzeugt den *Screen*-Autoren zufolge einen doppelten Trugschluss. Sie formulieren folglich eine recht gegensätzliche Begriffsbestimmung, indem sie das klassische Hollywoodkino mit seinem offensichtlichen Illusionscharakter zum Paradebeispiel des realistischen Kinos erklären.¹¹⁹ Erst die mediale Selbstreflexion kann demzufolge als Bruch mit dem Illusionskino anerkannt werden.

Einen anderen Ansatz entwirft die Neoformalistin Kristin Thompson. Die US-amerikanische Filmtheoretikerin orientiert sich dabei an den Konzeptionen der russischen Formalisten der 1910er und 1920er Jahre, die anhand drei verschiedener Arten der Motivierung den Einsatz einzelner Filmelemente herleiten. Demnach ist eine Komponente kompositionell motiviert, wenn sie dem Fortgang und dem Verständnis der Handlung dient; künstlerisch, wenn sie sich aus dem Stil oder der Willkür des Autors heraus erklärt; und realistisch, wenn sie von einer gewissen Lebensnähe zeugt.¹²⁰ In Anlehnung daran betrachtet Thompson die Gewichtung der realistischen Motivierung im Einsatz filmischer Mittel als ausschlaggebendes Element, um ein Werk auch in seiner Gesamtheit als realistisch zu bezeichnen. Als Faktoren der Motivierung werden die Handlungen der Filmcharaktere, die künstlerische Gestaltung selbst und die Auffassung des Zuschauers hinzugezogen.¹²¹ Welche Kriterien eine Motivierung für diesen realistisch werden lassen, hängt von den Erfahrungen in der Lebenswelt ab:

„A device is realistically motivated if its inclusion implicitly appeals to the knowledge of the workings of the real world.“¹²²

Karsten weist auf die Lücken und den zu extensiven Charakter von Thompsons Konzept hin, der bei der Anwendung des Ansatzes eine klare Einteilung prinzipiell unmöglich werden lässt.¹²³ Diese Schwierigkeit ergibt sich aus der Relativität der Theorie – „any

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 112f.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 125ff.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 123.

¹²² Thompson, Kristin, *Ivan the Terrible: Neoformalist Analysis*, Princeton NJ: Princeton University Press 1981, zit. n. Karsten, *Filmischer Realismus*, S. 128.

¹²³ Vgl. Karsten, *Filmischer Realismus*, S. 131.

artwork can be said to be realistic on the grounds of some criterion or other“¹²⁴ -, die auch den Umstand betont, dass sich Kriterien des Realismus stets in einem historischen Wandel befinden und über keine temporal-universale Eigenschaftstabelle verfügen können.¹²⁵

Sogar McKee, für den das klassische Hollywoodkino von Realismus zeugt, weist auf die Relativierbarkeit des Begriffs hin. Er betrachtet die filmische Realität als die Plausibilität von Handlungen, die den geschaffenen Regeln innerhalb eines Narrativs entsprechen soll:

„Ein Archeplot entfaltet sich innerhalb einer konsistenten Realität ... doch bedeutet Realität in diesem Fall nicht Tatsächlichkeit. Selbst der naturalistische Miniplot vom Typ „Leben, wie es gelebt wird“ ist eine abstrahierte und gefilterte Existenz. Jede fiktionale Realität legt auf einzigartige Weise fest, wie die Dinge in ihr zugehen.“¹²⁶

Realistische Elemente

Die Bezeichnung des filmischen Realismus lässt sich nicht als unanfechtbares Attribut einsetzen, dennoch kann man von einzelnen realistischen Elementen sprechen, die sich aus verschiedenen gestalterischen Aspekten ergeben: Zeitgestaltung (z.B. ein weniger geraffter temporaler Fortlauf), Raumgestaltung (z.B. die tiefenscharfe Totale), die Unterlassung des als manipulativ betrachteten Schnitts (z.B. durch den Einsatz von Plansequenzen). Diese und Elemente der Charaktergestaltung, die mit der Zuschauererfahrung und -auffassung ihr Zusammenspiel entfalten, können die Wirkung eines Realismus, der ästhetisch und stilistisch begründet ist, hervorrufen. Das Tempo einer Erzählung, die zeitliche Gewichtung von für die *story* irrelevanten Elementen –

¹²⁴ Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton NJ, Princeton UP 1988, S. 197, zit. n. Kirsten, *Filmischer Realismus*, S. 122.

¹²⁵ Vgl. Kirsten, *Filmischer Realismus*, S. 122f.

¹²⁶ McKee, *Story*, S. 64.

Barthes Detailhandlungen – und teilweise fehlende Kausalverknüpfungen manifestieren sich als Kriterien, die Nähe zur Lebenswirklichkeit suggerieren.

Um eine profundere, reflexive Verbindung zur Realität herzustellen, muss ein Film zu seiner lebenswirklichen Referenz bzw. deren herrschenden medialen Praktiken in Beziehung gesetzt werden. Im künstlerischen Umgang mit existenten gesellschaftspolitischen Verhältnissen manifestieren sich die Wirklichkeit bestätigende oder widersprechende ideologische Haltungen. In dem Moment, in dem sich der Filmautor für ein Narrativ entscheidet, das sich durch seine realistischen Elemente (entsprechend den *Wirklichkeitseffekten*) abseits eines dominanten Kanons (der klassischen Struktur) bewegt, fließt seine ideologische Haltung in den Film mit ein. Diesem Ansatz widmet sich Kracauer theoretisch.

IV. Der „wunderliche Realist“¹²⁷: Siegfried Kracauer

„Filme ergänzen das wirkliche Leben. [...] Sie stellen Situationen heraus, die direkt oft nur schwer faßbar sind, die uns aber zeigen, was wir unter der Oberfläche über uns selber denken.“¹²⁸

Der Philosoph, Essayist, Romancier, Kulturphilosoph und Soziologe Siegfried Kracauer unterzieht das Medium Film einer gesellschaftspolitischen Gesamtbetrachtung.¹²⁹ Er erforscht, zuerst anhand seiner Kritiken dargelegt, dann umfassender auch in seinen filmsoziologischen Schriften *From Caligari to Hitler* (1947) und *Theory of Film* (1960), dessen spezifische ästhetische Konzeptionen, sowie potenzielle ideologische Verstrickungen und Relationen zur realen Lebenswelt – von ihm als *physische Realität* bezeichnet – des modernen Individuums. Als scharfer Beobachter alltäglicher Gegenstände und Zustände betrachtet er in seinen Analysen auch rezeptionsstärkere Produkte der Massenindustrie, die sich abseits des Kunstbegriffs bewegen und versucht, den Einfluss derselben auf die Weltanschauung des Rezipienten auszuweisen.¹³⁰

Kracauer, der zuerst Architektur studierte, begann für die *Frankfurter Zeitung* Kritiken und Essays zu verfassen, bewegte sich aktiv in der Intellektuellenszene der Stadt und sah sich 1933 zur Emigration nach Frankreich gezwungen. 1941 ging er nach New York, wo er dann auch seine Filmtheorien verfasste.¹³¹ Die mit den Ereignissen des nationalsozialistischen Aufstiegs verbundenen Erfahrungen verliehen seinen darauffolgenden Schriften einen enttäuschten Unterton. Kracauers optimistische Haltung gegenüber einer logischen Interferenz zwischen Film und Gesellschaft innerhalb einer gesamthistorischen Entwicklung in *Von Caligari zu Hitler* räumt in der

¹²⁷ Adorno, Theodor W. „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 388 – 408.

¹²⁸ Kracauer, Siegfried, „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Hg. Karsten Witte, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1974, S. 249.

¹²⁹ Vgl. Koch, Getrud, *Siegfried Kracauer. Zur Einführung*, Junius: Hamburg ²2012, S. 13.

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 7f.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 20f.

Theorie des Films einer resignativen Positionierung demgegenüber ihren Platz ein.¹³² Er setzt sich in ersterem theoretisch mit der Interaktion zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und den Narrativen von Autorenfilmen der Weimarer Republik (z.B. Fritz Langs *M - eine Stadt such einen Mörder*) auseinander:

„Rettungslos der Regression verfallen, mußte die Mehrheit des deutschen Volkes sich einfach Hitler ergeben. Da Deutschland so verwirklichte, was in seinen Filmen von Anfang an bereits angelegt war, nahmen die Leinwandgestalten tatsächlich Leben an.“¹³³

Konstant bleibt Kracauers prinzipiell beobachtender, phänomenologischer Ansatz, der zugleich von einem, etwa in seinem 1922 publizierten Essay *Die Wartenden* deutlich werdenden, desillusionierten aber in seiner Warteposition hoffnungsvoll erscheinenden Gestus geprägt ist.¹³⁴ Sein Hauptaugenmerk liegt, wie bereits angedeutet, auf der Erforschung der tiefgehenden Bedeutung gesellschaftlicher Phänomene der Massenkultur und folgt dem Interesse an den Unscheinbarkeiten des Alltags:

„So schließen alle meine Hauptbemühungen [...] sich auf lange Sicht zusammen: sie alle dienten und dienen noch einzig der Absicht, jene Ziele und Verhaltensweisen zu rehabilitieren, die eines Namens ermangeln und folglich übersehen oder falsch beurteilt werden.“¹³⁵

Daraus lässt sich die Intention herauslesen, sowohl menschliche Handlungen und Dynamiken zu beobachten sowie zu analysieren, als auch den Einfluss von unterschwelligem Ideologien freizulegen, die über das alltägliche Medium Film an das Publikum herangetragen werden. Kracauer bewegt sich in seinen Schriften zu einer zeitkritischen Subjektphilosophie hin, die in ihrer Entwicklung, neben historischen Voraussetzungen, in sich gegenseitig bedingender Wechselwirkung mit dem Massenmedium steht. Auf die Oberfläche der Dinge, in deren Mitte sich das durch

¹³² Vgl. Schnepf, Herbert, „Film und Wirklichkeit. Siegfried Kracauers *Theorie des Films* als politische Ästhetik und Theorie der Verfremdung“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2008, S. 15.

¹³³ Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 287.

¹³⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 106-119.

¹³⁵ Kracauer, Siegfried, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt a.M.: 1973, (= *Schriften* Bd. 4), zit. n. Koch, *Siegfried Kracauer*, S. 16.

zunehmenden Verlust von Religion und steigender Abstraktheit der modernen Wissenschaften orientierungslose, leere Subjekt befindet, wirft Kracauer ein anderes Licht. Von der Durchdringung physischer Fassaden, von denen das Individuum umgeben ist, verspricht er sich tiefere Erkenntnisse über gesellschaftliche Zustände und Verhältnisse seiner Zeit, die sich analog zu bestimmten Tendenzen als Begleiterscheinungen verhalten:

„Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen einer Epoche über sich selbst.“¹³⁶

Dieses oft aufgegriffene Zitat lässt den Weitblick erkennen, den Kracauer anzustreben sucht und durch den seine Theorien auch heute kaum an Relevanz einbüßen. Er beschreibt seine Beobachtungsgegenstände mit einem Feingefühl, das es ermöglicht, seine Reflexionen mit Verhältnissen der westlichen Welt des 21. Jahrhunderts zielführend zusammenzubringen. Denn das Medium Film, auch wenn es sich technisch weiterentwickelt hat, birgt noch immer dieselben Grundpotenziale.

Ein Flaneur zwischen Massenornamenten

Kracauers Erforschung von superfiziellen Phänomenen des Alltags bezieht ihren Ursprung aus dem Flanieren des Architekten, der durch urbane Gefilde spazierend sowohl die künstlerisch gestalteten Teile des Stadtbildes, als auch die eher zufällig entstandenen, vorrangig zweckmäßigen, kritisch betrachtet. Der wandernde (Traum-) Deuter beobachtet das Verhältnis der Menschen zu den unterschiedlichen Räumen, analysiert jenes und zieht daraus Rückschlüsse. Der Berliner Kurfürstendamm mit seiner steigenden Pracht und dem zunehmenden Angebot an Geschäften repräsentiert für Kracauer ein Zeichen fortschreitender Modernisierung und aufsteigenden Kapitalismus. Er betrachtet das gesellschaftliche Dasein in der städtischen Lebenswelt

¹³⁶ Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 50 – 63, S. 50.

der Moderne als eines, dem es an sinnvoller Essenz fehlt und findet damit ein Bild für die Haltlosigkeit des modernen Individuums in der Großstadt.¹³⁷ Verknüpfungen zwischen äußeren Erscheinungen und inneren Tendenzen werden als Schlüsselemente freigelegt, denen es nicht an zeitkritischer – nicht aber ausschließlich negativ wertender - Substanz mangelt.

Das Denkbild der Oberfläche steht also in Verbindung mit dem, was hinter der Fassade liegt und bedient demzufolge, im Gegensatz zur bloßen Erscheinungsform, auch die Innerlichkeit. Folgt man obigem Zitat, lassen sich wesentliche Charakteristiken einer bestimmten Periode erst aus einer Distanz heraus feststellen, sowohl, was den zeitlichen als auch den reflektorischen Abstand betrifft. In den dominierenden Urteilen über sich selbst sind manipulatorische bzw. die herrschenden Tendenzen und Systeme bejahende Kräfte oft tonangebend, sodass sie in expliziten Analysen nur ein auf ihre ideologischen Ansichten zurechtgeschnittenes Bild über ihre Zeit liefern. Diesem Umstand geschuldet, macht Kracauer Erscheinungen zum Gegenstand seiner Reflexion, die im breiteren Analysekanon einer intensiveren Beachtung entgehen, da ihre Aussagekraft nicht unmittelbar evident ist.

Genau diesen verschleierte Blick setzt die *Masse* auf, wenn sie sich in ihren Ornamenten selbst zuschaut, jedoch eines klaren Durchblicks entbehren muss. Mit dem titelgebenden Sinnbild des „*Ornaments der Masse*“¹³⁸ beschreibt Kracauer menschliche Körper, die sich simultan bewegend als Einzelteile eines Gesamtbildes gleich einer Paradefigur präsentieren. Jene Anordnungen seien über ihre Anschaulichkeit hinaus keinem tieferen Sinn oder höheren Zweck zugeordnet, so Kracauer. Als Teile eines funktionierenden Musters erhalten die einzelnen Teilnehmer ihren Wert bloß als abstrakte, sich in ein Gesamtbild einfügende Teilchen, deren individuelle

¹³⁷ Vgl. Neumeyer, Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 346.

¹³⁸ Vgl. Kracauer, *Das Ornament der Masse*.

Wenn Kracauer von einer *Masse* spricht, bezieht er sich auf jenen im Zuge der Moderne entstandenen großen Teil der Bevölkerung, dessen Entstehung als Folge der Industrialisierung auch den Kultursektor mit neuen Bedingungen konfrontierte. Diese *Masse* jedenfalls könne über ihre äußerliche Verkleidung hinaus erfahrbar werden, wenn man unter die Fläche blickt und nicht bloß oberhalb verweilt. Die Wahl oberflächlicher Erscheinungen lässt sich also nicht als reines Zufallsprodukt erklären, sondern sei das Ergebnis gesellschaftlicher Entwicklungen, so Kracauers These.

Erscheinungen nicht relevant, ja sogar hinderlich für die Gesamterscheinung wären.¹³⁹ Kracauer bezieht sich hier auf die Tanzformationen der „Tillergirls“, die er stellenweise dem Ballett gegenüberstellt. Die Tänzerinnen, die in ihrer Gesamtheit das Ornament überhaupt erst möglich machen, entbehren den eigenen Überblick über das so entstandene Gesamtmuster - Kracauer zieht nun im nächsten Schritt darin eine Verbindung zu Prozessen der kapitalistischen Gesellschaft, in der dem einzelnen Produzenten als Rädchen in einem großen Getriebe der Durchblick über das Gesamtprozedere einer Produktion versagt ist. Abstraktion und Entfremdung resultieren aus dieser Konstellation. Kracauer beurteilt die Tanzformationen zwar in ihrer limitierten Funktion als Zerstreuung, sieht ihren analysierbaren Gehalt jedoch umso höher an, als sie in ihrer oberflächlichen Erscheinung einen Ausdruck der Lebensform verkörpern, die der Realität viel näher steht als durchkomponierte, in ihrer Ästhetik von den Dominanten der Hochkultur zu hohem Wert erhobene Formen.¹⁴⁰ Seine Auseinandersetzung mit massenkulturellen Phänomenen brachte Kracauer zeitlebens oft Missbilligungen ein. Später jedoch sollten seine oft unterschätzten Denkansätze an Einfluss gewinnen, wie Adorno deutlich macht:

„Seine Art, den Film zu betrachten, ist längst anonym geworden, die gleichsam selbstverständliche Voraussetzung aller Reflexion über das Medium.“¹⁴¹

¹³⁹ Vgl. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, S. 51f.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S.54f.

¹⁴¹ Jochum, Norbert, „Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Kino und Traum. Siegfried Kracauer: ‚Von Caligari zu Hitler‘, *Die Zeit*, 01.05.1981, <http://www.zeit.de/1981/19/kino-und-traum/komplettansicht>, (abgerufen am 25.02.2016).

Kracauers Theory of Film

In der 1960 in den USA publizierten *Theory of Film*¹⁴² formuliert Siegfried Kracauer, ausgehend von den materiellen Eigenschaften der Fotografie und des Films sowie von Beobachtungen gesellschaftlicher Tendenzen seiner Zeit, ästhetische, ideologische und narrative Prinzipien des Mediums. Er widmet sich nicht nur dem Kunsterzeugnis Film, sondern auch seiner massenwirksamen Ausformung. Da seine Theorie nicht primär auf formaler Ebene operiere, sondern insbesondere Aspekte der inhaltlichen und ästhetischen Realitätsanalogie aufbereite, erklärt er diese einleitend als „materiale Ästhetik“¹⁴³. Das Medium Film, so Kracauer, zieht er als Gegenstand seiner Betrachtungen vor allem aus dem Grunde heran, um seine soziologischen und philosophischen Reflexionen zu veranschaulichen¹⁴⁴ bzw. massentaugliche Kulturphänomene in ihrer Funktion zu untersuchen. Denn Filmtheorie lässt sich bei Kracauer nur im Zusammenhang mit einer Analyse kohärenter Gesellschaftsbilder denken. Seine Vorstellung vom Filmkritiker folgt dieser grundsätzlichen Einstellung:

„[...] der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen.“¹⁴⁵

Die erfahrene Konfrontation mit Propagandafilmen schlägt sich in der Filmtheorie Kracauers nieder und ruft seine Suche nach einer Alternative hervor, die sich abseits illusionistischer Utopien bewegt und den Zuschauer in seiner unbewussten Hilflosigkeit nicht umgarnen, sondern zur Mündigkeit anhalten und mit der Realität konfrontieren will.

Seiner *Theorie des Films* verleiht Kracauer eine systematische Struktur, aufgebaut nach verschiedenen Aspekten der Filmproduktion und –rezeption. Konkrete Teilanalysen lassen seine eigene Erfahrung als Zuschauer und die daraus resultierenden Vorlieben gegenüber bestimmten Formen und Inhalten durchdringen. Die spezifischen Potenziale

¹⁴² hierbei wird Bezug genommen auf folgende Ausgabe: Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

¹⁴³ Ebd., S. 11.

¹⁴⁴ Vgl. Koch, *Siegfried Kracauer*, S. 14.

¹⁴⁵ Kracauer, Siegfried, „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, S. 11.

des Mediums stellt er über seine Forderung der *Errettung* dar. Kracausers Theorie muss in diesem Sinne nicht als das Streben nach einem lückenlosen Gebilde betrachtet werden, sondern als ein Ideenkonzept, das sich in einem oftmals essayistischen Textstil niederschlägt. Den erahnten Vorwurf der Unvollständigkeit seiner Theorie kontert Kracauer mit einem schlichten, aber treffenden Argument präventiv: „seit wann wäre es nötig, alles und jedes zur selben Zeit zu sagen?“¹⁴⁶

Film als errettende Erfahrung

Kracauers *Theorie des Films* fußt auf einer Gesellschafts- und Subjektphilosophie, die stellenweise mit Appellcharakter durchdringt und im Epilog des Werkes noch einmal verdeutlicht wird. Seine zuvor erschienenen Ausführungen über die Verfremdung des modernen Individuums lassen sich als gedankliche Voraussetzung seiner filmtheoretischen Überlegungen heranziehen: Der im Triebwerk des Kapitalismus beschäftigte Mensch, dessen Leben keine Berührung mehr mit der Realität selbst erlangt, gibt sich nach Beendigung seiner täglichen Arbeitsroutine regelmäßig der Zerstreuung hin, die auf einer genauso oberflächlichen Basis beruht wie seine Alltagserfahrung. In Folge dessen wird ihm als Zuschauer kein Raum mehr zum eigenständigen Denken oder Erkennen gelassen.¹⁴⁷ Bereits 1926 beschreibt Kracauer in einem in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichten Artikel den „Kult der Zerstreuung“¹⁴⁸, mit dem er der temporären, spielerischen Ablenkung des entfremdeten städtischen Arbeiters von seinem monotonen Berufsleben einen Namen gibt.¹⁴⁹ Die von Routine und Abstraktion geprägte Lebenswelt des Arbeitsalltags lasse den Menschen konkrete Erfahrungen versäumen und in den ebenso oberflächlich gestalteten Freizeitvergnügungen keine Kompensation erfahren. Die Großstädter also – Kracauer fokussiert den höchsten Mengenanteil des Kinopublikums – die eine gewisse Tiefe in ihrem Leben entbehren, würden durch die Erscheinungen der Freizeitindustrie erst recht

¹⁴⁶ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 315.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, S. 311-317.

an den Umstand des leeren, realitätsflüchtigen Charakters ihres Daseins gewöhnt werden.¹⁵⁰

Die „Substanzen inneren Lebens“¹⁵¹, so Kracauer, seien nicht mehr greifbar, sie entzögen sich einer empirischen Verfügbarkeit, da der Zerfall einer beständigen Ideologie mit ihren verlässlichen Werten konstant präsent sei. Als Rettung aus der Abstraktion könne der erfahrbare Oberflächencharakter des Films dienen. Indem das Filmbild Dinge neu beleuchtet, in Dunkelheit gedrängte Gegenstände wieder hervorhebt, zeigt sich sein kompensatorisches Potenzial, so Kracauer. Um diese These klarer werden zu lassen, folgt nun ein kompakter Exkurs zu Kracauers Beschreibung zweier unterschiedlicher Weltanschauungen.

Der cineastische Soziologe beschreibt zwei Anschauungen, die sich seit der Aufklärung in einer fortlaufenden Auflösung von Glaubensinhalten niederschlagen.

Die erste nennt er die liberale Weltanschauung, die mit der Einstellung einhergeht, dass Vernunft, und die mit ihr verknüpfte Wissenschaft, den Platz der Religion einnimmt und diese somit als eine Art Dogma ersetzt. Ihr Ursprung liegt in der Zeit der Aufklärung. Die Überzeugung, dass der Mensch erziehbar ist und man Vertrauen in seine Ratio setzen kann, prägte das Denken des liberalen Fortschritts-Überzeugten.¹⁵²

Kracauer selbst steht dem Vertrauen in die Vernunft bzw. in die Wissenschaft als höchstem Gut kritisch gegenüber, da letztere, außer dem technologischen Fortschritt, die Ideale der Gesellschaft in keinem vertrauensvollen sondern einem zweifelhaften Modus vertreten würde. Gerade weil die Wissenschaften unser Alltagsleben prägen, gewinne auch ihr Einfluss auf unsere Lebens- und Denkweise an immer größerer Bedeutung, so Kracauer. Zu bemerken sei dies auch in der Veränderung der Sprache, in deren täglichen Gebrauch zunehmend technische Begriffe einwandern.¹⁵³ Die vorherrschende Rationalität, die das menschliche Handeln selbst und ursprünglichere, tief verwurzelte Bedürfnisse, wie das nach einer Gemeinschaft, hinten anstellt, sei der verfälschten Auffassung unterworfen, dass das von ihr angetriebene Denken in Einklang mit der menschlichen Vernunft stehe.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 313f.

¹⁵¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 373.

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 375.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 380.

¹⁵⁴ Vgl. Kracauer, „Das Ornament der Masse“, S. 57.

Unter die zweite Anschauungsform subsumiert Kracauer jene modernen Individuen, die für die schwindende Stärke der Religion einen konkreten Ersatz suchen, sei es durch die Wiederbelebung eines gemeinschaftlichen Glaubens oder durch die Zuversicht einer Führungsperson gegenüber, zu der als autoritärer Figur emporgeblickt wird. Dem Vertrauen in die menschliche Vernunft entsagt sich diese Gruppe weitgehend.¹⁵⁵ In der Flucht zu Religion oder Mythologie sieht Kracauer ein regressives Verhalten, da die progressive Entfaltung der Wissenschaft längst darüber hinausweist.

Als Denker des Fortschritts, der nicht bedauernd klagt, sondern den positiven Umgang mit voranschreitenden (technischen) Entwicklungen suggeriert, schlägt Kracauer, indem er sich auf die Ausführungen des Mathematikers und Philosophen Whitehead bezieht, auch das „Heilmittel gegen jene Abstraktheit, die sich unter dem Einfluß der Wissenschaft verbreitete“¹⁵⁶ vor: die konkrete Erfahrung von Dingen. Mit seiner Referenz verstärkt Kracauer den leitmotivischen Gedanken, die Dinge und Menschen stärker in ihrer Wesensart zu begreifen - von Äußerlichkeiten ins Innere überzugehen und so vor der Ratio zuerst die Sinne einzusetzen. Er übernimmt Whiteheads figurative Beschreibung der Differenz von Abstraktion und Erfahrung: Man könne alles über die Sonne, Atmosphäre und Erdumdrehung wissen und gleichzeitig versäumen, den Glanz des Sonnenunterganges wahrzunehmen.¹⁵⁷ Dieses Bild der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit eines alltäglichen Spektakels steht im Gegensatz zu seiner analytischen Erfassung. Der symbolische Vergleich zeigt die Unmöglichkeit, Erfahrungen durch Diskurse zu ersetzen, da die sinnliche Wahrnehmung einen unersetzlichen Aspekt menschlichen Lebens darstellt. Kracauer widmet sich also der Frage welche Rolle der Film beim Wiedererlangen dieser versäumten Erfahrungen spielen kann und erklärt damit „das zentralste aller Probleme“¹⁵⁸ seiner Filmtheorie. Auch wenn er diese Phrase erst im Epilog vorlegt, zieht sich ihre Suchbewegung bereits durch das gesamte Werk. Kracauer ist überzeugt, dass der Film

¹⁵⁵ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 376ff.

¹⁵⁶ Ebd., S. 385.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 385.

¹⁵⁸ Ebd., S. 371.

„ [...] unseren innigsten Bedürfnissen genau dadurch Rechnung trägt, daß er – zum ersten Mal – die Außenwelt exponiert und so, nach Gabriel Marcel's Worten, unser Verhältnis zu ‚dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist‘, inniger gestaltet.“¹⁵⁹

Hierin findet sich implizit auch der Begriff der *physischen Realität*, zu der die Bilder des Films einen tieferen Zugang ermöglichen können.

In den Film als Medium setzt der emigrierte Kracauer die Hoffnung, dass er sich der politischen Manipulation entziehen kann und das Potenzial hat, die Dinge, die im Dunkeln liegen, zu beleuchten, zu entfalten. Im Gesamtkontext des Werkes ist folgender Auszug von 1949, in dem Kracauer Adorno seine Vorhaben hinsichtlich seiner *Theorie des Films* erklärt, schlüssig:

„Ich möchte zeigen, welche ästhetischen Gesetze und affinities für bestimmte Themen ein Medium entwickelt, das zu einer Zeit gehört, in der wissenschaftliches Interesse an den Zusammenhängen der kleinsten Elemente die Eigenkraft der großen, den ganzen Menschen umgreifenden Ideen und unsere Empfänglichkeit für solche Ideen immer mehr ‚aufhebt‘.“¹⁶⁰

Kracauer lässt hier anklingen, dass die Zeit der großen Geschichten und metaphysischen Haltegriffe den episodischen, fragmentarischen Erzählungen, die dem Zeitgeist der wissenschaftlichen Untersuchungen und technischen Fortschritte in ihrer Form entsprechen, weicht. Unweigerlich knüpft daran eine moderne Subjektphilosophie an, die diesen fortschreitenden Umbruch ins Zentrum setzt. Durch den Blick aufs Detail scheint dem Menschen der Sinn und die Wertschätzung für das Ganze verlorenzugehen.

Den utopischen Charakter der Kulturindustrieprodukte¹⁶¹ sieht Kracauer als Spiegel der Leere seiner Zeitgenossen an. Die Zerstreungssucht verlange nach mehr als dem ausgewählten Werkekanon eines bürgerlichen Publikums, denn mit der Gesellschaft unterliegt auch die (Populär-) Kultur einem Wandlungsprozess. Viel mehr als eine bloße Abneigung gegen theaterhafte Durchschnittsfilme besitzt Kracauer auch eine auf Gefahr geschulte Aufmerksamkeit gegenüber manipulativer Elemente derselben. So könne der Darstellung utopischer Trugbilder mit scheinerfüllten Lebenswelten nur mit

¹⁵⁹ Ebd., S. 14.

¹⁶⁰ Zit. n. Koch, *Siegfried Kracauer*, S. 128.

¹⁶¹ Diesen Begriff entlehne ich von Adorno. Siehe dazu: Adorno, Theodor W./Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer ²¹2013, S. 128 – 176.

einem realistischen Ansatz entgegnet werden. Kracauer stellt Avantgarde und „theaterhafte Durchschnittsfilme“¹⁶² in dieser Hinsicht auf dieselbe Ebene: beide verkörpern ein verschobenes Verhältnis zur Realität (im Falle des Avantgardismus als ein stark subjektiv geprägter Ausdruck). Für Kracauer besteht Filmkunst demnach in einem formgebenden Realismus, den er zum Beispiel im Autorenschaffen Federico Fellinis und Vittorio De Sicas wiederfindet¹⁶³. Die Rolle des Regisseurs selbst thematisiert der Verfasser in der *Theorie des Films* zwar nicht näher¹⁶⁴, lässt jedoch im Epilog seine Anerkennung an Regisseure, die eine realistische Tendenz verfolgen, deutlich werden. Dass Kracauer diese als Autoren betrachtet, wird deutlich, wenn er Stilmittel Fellinis, De Sicas oder Eisensteins diskutiert. Doch steht bei ihm eben nicht deren künstlerischer Ausdruck im Vordergrund (weshalb auch der Avantgarde in der *Theorie des Films* weniger Beachtung zukommt), sondern die Kinoerfahrung des Zuschauers.

Kracauers Hoffnung in eine *Errettung der äußerlichen Wirklichkeit* wurde oft als naiv verkannt¹⁶⁵, nicht zuletzt von Adorno, der dessen Beschäftigung mit massentauglichen Kulturgütern eher belächelte. Sein eigener Tonfall der Kulturindustrie gegenüber fällt in der *Dialektik der Aufklärung* wesentlich härter aus. In einem Vortrag im Hessischen Rundfunk 1964 bezeichnet Adorno seinen langjährigen Freund als „wunderlichen Realisten“¹⁶⁶. Kracauers essayistisches Theoriegebilde, worin er auch seine subjektiven Zuschauerwahrnehmungen verwebt, kam innerhalb akademischer Kreise lange kaum oder nur verkürzte Aufmerksamkeit zu¹⁶⁷.

¹⁶² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 391.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Wohl aber macht Kracauer einzelne Bemerkungen, so etwa, dass der Filmkünstler gleich einem Entdecker verfahren sollte, um sich immer wieder neu in der Natur umzusehen und sich in ihr zu verlieren (vgl. Ebd., S. 392).

¹⁶⁵ Vgl. Schnepf, „Film und Wirklichkeit“, S. 18.

¹⁶⁶ Adorno, Theodor W. „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 388 – 408.

¹⁶⁷ Vgl. Koch, *Siegfried Kracauer*, S. 7.

Das Medium Film und seine Affinitäten

Eine Botschaft, so Kracauer, könne zum Zuschauer nur dann authentisch durchdringen, wenn sie in gleichsam symbiotischer Verbindung mit *filmischen* Motiven visuell vermittelt wird.¹⁶⁸ Doch was bedeutet *filmisch*?

Die wesentlichste Obliegenheit des Films manifestiert sich für Kracauer, basierend auf seinen Überlegungen zur Fotografie¹⁶⁹, in der Vermittlung bzw. dem Wiedererlangen der Wahrnehmung *physischer Realität*. Zur Klärung dieser Formulierung listet er eine Reihe analoger Begriffe auf: materielle Realität, physische Existenz, Wirklichkeit, Natur, Kamera-Realität, Leben.¹⁷⁰ Ein Film sei also „um so filmischer“¹⁷¹, je stärker dessen Fokus auf dem *Physischen* liegt und je weniger auf abstrakten Reflexionen und Ideologien oder dem immateriellen Innenleben von Charakteren. Er soll greifbare, der bewussten Wahrnehmung entschwundene Situationen, physische Bestände und materielle Ereignisse aus der Realität bildlich einfangen, um Reflexionen, Werturteile und Emotionen anzuregen und so auf die schleichende Entfremdung alternativ zu antworten.

Die Kadrierung des Filmbildes lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers und formt dessen Wahrnehmung, die in der entfremdeten Lebensrealität trübe und nachlässig geworden ist. Wenn sich ein kleiner, zuerst unscheinbarer Moment, der eine noch so triviale Handlung zeigt, innerhalb eines komplexen Filmganzen auf einmal aus dem Hintergrund der umrahmenden Ereignisse löst, wird die Nähe zum Leben erkennbar. Das Abbild eines menschlichen Gesichtsausdrucks oder des Treibens einer bevölkerten Straße wird in seiner kontemplativen Spezifik auf der Leinwand zu einem universalen Augenblick und kommt dem rezipierenden Individuum nahe, selbst wenn jenes nur eine minimale Expression verkörpert.¹⁷²

Kracauer führt mit der Beschreibung von fünf wesentlichen Affinitäten des Films dessen immanente strukturelle Nähe zum physischen Realismus weiter aus:

¹⁶⁸ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 358.

¹⁶⁹ siehe dazu: ebd., S. 36ff.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 55.

¹⁷¹ Vgl. Ebd., S. 13.

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 393f.

das Einfangen ungestellter Realität, das Element des Zufalls (dies zeige sich etwa deutlich in Straßenszenen), die potenzielle Endlosigkeit von Räumen, die Unbestimmbarkeit von Bedeutungsträgern und das Einfangen des *Lebensflusses*.¹⁷³

Mit dem *Fluss des Lebens* referenziert Kracauer auf das offene Fortströmen des Lebens in seiner Alltäglichkeit: der Film deutet über seine Abbildungen hinaus, um weitere Bedeutungen, Gedanken und Gefühle zu suggerieren, die über das greifbare Materielle hinweg in geistige Welten reichen. Auch der Zufall und die Endlosigkeit verkörpern dem Leben nahe Eigenschaften - beide durchdringen schematisch die *physische Realität*. Über den Bildrahmen hinaus weisen sowohl das räumliche als auch etwa das kausale Kontinuum auf den Fortlauf von Gegenständen und Landschaften, Geschichten und Lebensläufen.¹⁷⁴ Der Zufall sei in Szenen, die sich in öffentlichen Räumen abspielen, am stärksten präsent. Mit der Affinität zur Unbestimmbarkeit erklärt Kracauer die potenziell uneinheitliche Bedeutung von abgebildeten Objekten, wenn sie für sich selbst stehen. Der symbolische Einsatz einer Farbe oder das Abbild einer bestimmten Mimik können hinsichtlich ihrer auszulösenden Reflexionen und psychischen Innerlichkeiten – „psychophysische Entsprechungen“¹⁷⁵ - von Vieldeutigkeit geprägt sein. Erst durch den Schnitt wird ein konkreter Kontext hergestellt, der allerdings auch eine Bandbreite von Assoziationen evozieren kann.¹⁷⁶

Filmische *Narrative*

Nicht nur visuelle Elemente kommen in der *Theorie des Films* zur Sprache, Kracauer widmet auch der Story einige Teilkapitel, jedoch bewegen sich seine Ausführungen, wie im gesamten Werk, innerhalb eines vagen Schemas.

Heide Schlüpmann beschreibt Kracauers Haltung der Story gegenüber als ein Gefühl, diese am liebsten aufheben zu wollen, zugleich aber vernunftgemäß ihre Sinnhaftigkeit im Bezug auf die Darstellung der Wirklichkeit und die Rezeption des Publikums

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 95ff.

¹⁷⁴ Ebd., S. 99.

¹⁷⁵ Ebd., S. 106.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 95ff.

einzusehen.¹⁷⁷ Das ist, meiner Ansicht nach, etwas hart formuliert, sieht doch Kracauer gerade in der Negierung bzw. Brechung der Story ein wesentliches Potential des Films. Er macht zum Beispiel deutlich, dass *theaterhafte* Narrative ungeeignet für den Spielfilm seien, da ihre Geschlossenheit strikt den Prinzipien von Kausalität und Linearität folgt.¹⁷⁸

In dem Kapitel, das Kracauer der *Komposition* widmet, zeichnet er unterschiedliche *Storytypen*, die dem Medium in ihrer Form gerecht würden, also seiner *Natur* entsprechen. Nachdem er zuerst vergleichend Strukturen dokumentarischer und *theaterhafter* Formen beschreibt, schließt er mit dem Absatz *Die gefundene Story und die Episode* an. Die Episode sei die angemessenste erzählerische Form, da sich durch ihre flexiblen strukturellen Elemente, die einer immanenten Story-Notwendigkeit (im Sinne einer kausal verknüpften Handlungsstruktur) entbehren, ihre Nähe zum realen, genauso diskontinuierlich verlaufenden, kontingenten Leben zeigt.¹⁷⁹ Die Abbildung der Realität beschränkt sich bei Kracauer also durchaus nicht auf eine dokumentarische Ästhetik, sondern erreicht ihren Höhepunkt in der Episode. Ihr Begriff soll

„auf Stories angewendet werden, deren gemeinsames Merkmal es ist, daß sie aus dem von der Kamera suggerierten Fluß des Lebens auftauchen und darin verschwinden. Es ist ihre Beziehung zum Kamera-Leben, die ihre Angemessenheit ans Medium begründet.“¹⁸⁰

Die verschiedenen Typen von Episoden unterscheiden sich zwar in ihren Ausführungen, folgen jedoch demselben dramaturgischen Prinzip: der Einbettung in eine offene Handlung, die auf den *Fluß des Lebens*, auf die „offene, grenzenlose Welt“¹⁸¹ verweist. Die direkte Darstellung von inneren Konflikten und abstrakten Reflexionen sei demnach inadäquat, da sie nicht visuell dargestellt werden kann.¹⁸²

¹⁷⁷ Vgl. Schlüpmann, *Ein Detektiv des Kinos*, S. 119.

¹⁷⁸ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 292.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 289.

¹⁸⁰ Ebd., S. 331.

¹⁸¹ Ebd., S. 13.

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 331.

Die Beschreibung der Episode verliert in Kracauers vielfältigen Definitionen zwar an Präzision, lässt aber dennoch seine grundsätzliche Vorstellung deutlich werden.¹⁸³ Als Beispiel führt er Federico Fellinis *Le Notti di Cabiria* heran, dessen Erzählung einerseits eine homogene Einheit ergibt, andererseits aus voneinander lösbaren Szenen besteht. Der Charakter der Episode ist recht variabel, so Kracauer. In De Sicas *Ladri di Biciclette* etwa

„tendieren die Einheiten dazu, miteinander zu verschmelzen, so daß es den Anschein hat, als bestehe, jeder Film, zu dem sie sich formieren, aus einer einzigen Episode. Dieser strukturelle Unterschied ist freilich nur von geringer Bedeutung. Was allein zählt, ist vielmehr, daß die Einheiten Teile einer ‚offenen‘ Spielhandlung sind – offen in dem Sinne, daß sie sich in ihrer Gesamtheit auf den Fluß des Lebens bezieht. Dem italienischen Neorealismus scheint ein Gefühl für dieses Fließen innezuwohnen. Für Rossellini, De Sica und Fellini ist das Leben, das uns betrifft, im wesentlichen die Art von Leben, die nur von der Kamera enthüllt werden kann.“¹⁸⁴

Die *offene* Spielhandlung liefert das Stichwort, mit dem ich Kracauers Ausführungen zur Episode unter eben diesen Begriff subsumieren möchte. Indem er mal explizit, mal implizit gegen klassische, kausal verknüpfte Erzählschemata, wie sie in der vorliegenden Arbeit einleitend dargestellt wurden, plädiert, spricht Kracauer sich für eine offene Erzählstruktur aus. Nicht nur Einzelteile der Handlung, sondern auch der Schluss solle dem Prinzip der Offenheit entsprechen, indem „das Ende nicht das Ende bedeutet“¹⁸⁵. So werde der Zuschauer dazu angeregt, auch noch nach dem Kinobesuch über die Handlung und ihre impliziten Elemente zu reflektieren und zu diskutieren. Denn zu einer Zeit, in der die einheitliche Ideologie zertrümmert ist, könne die Realität nur aus Fragmenten und Zufällen bestehen¹⁸⁶, dementsprechend also sollte sich ihre ästhetische Vermittlung gestalten. Behaupte ein Film Einheit und Ganzheit von sich, suggeriert er illusionistisch die Existenz einer im Grunde schon verfallenen Ideologie.¹⁸⁷

Der zweite dargelegte Typus, die *gefunden* Story - eine Art Eindruck aus dem Alltag, eine beobachtete Szene, eine erlebte Situation, die Betrachtung eines Gegenstandes,

¹⁸³ Vgl. Ebd., S 331.

¹⁸⁴ Ebd., S. 334.

¹⁸⁵ Ebd., S. 351.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 386.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 391.

kurz: ein auf realen Begebenheiten oder Gegenständen basierender Film – reiche von nur ansatzweise entwickelten Erzählungen bis hin zu ausgefeilten dramatischen Strukturen. Erst durch eine Verknüpfung mit einem anderen Typ kann die gefundene Geschichte dann als geeignetes Material für einen dokumentarischen, fiktionalen oder Hybridfilm dienen.

Den beiden Storytypen ist ihre Nähe zur Lebenswelt gemeinsam. Im Gegensatz zur *theaterhaften* Story, in der die bloße Illustration von Handlungsgefügen dominiert, ist Zweckfreiheit in der offenen Form sozusagen erlaubt.¹⁸⁸ In ersterer wird von einer bereits feststehenden Erzählung ausgegangen, die den Schwerpunkt nicht auf die filmischen Bilder selbst legt, sondern sich ihrer lediglich bedient, um eine bereits existente Geschichte zu illustrieren. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers liegt darin nur sekundär auf der Gestaltung, während in der Episode oder *gefundenen Story* die Narration vor allem über suggestive Bilder, die der Spezifität des Mediums entsprechen, erfolgt.¹⁸⁹

Zusammenfassung

Kracauer geht in seiner Filmtheorie von der Alltags- und Rezeptionserfahrung des Kinzuschauers aus. Kino könne zwar zur Ablenkung konsumiert werden, doch die Bilder ermöglichen auch ein potenzielles Mehr an Wert: der Abstraktion des modernen Menschen durch die Wahrnehmung konkreter Bilder entgegenzusteuern. Aufnahmen, wie sie in Filmen des *Neorealismus* zu finden sind, verkörpern Momente, in denen die Handlung selbst stillzustehen scheint bzw. sich nicht eilig fortspinnt. Erst wenn Szenen keinen Zweck erfüllen, werden sie für sich selbst erkannt. Dies beschreibt Kracauer wenn er von der offenen Form der Episode spricht. Er positioniert sich als Filmkritiker und -rezipient klar gegen das klassische Dramaturgie. Für ihn sind gerade Elemente einer Handlungsstruktur, die einer dringenden Notwendigkeit entbehren – im Sinne eines Kausalverständnisses – in ihrer Nähe zum realen, kontingenten Leben wertvolle

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 292.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd.

Teile eines Ganzen.¹⁹⁰ Er rekurriert dabei auf Schriftsteller der Moderne - Joyce, Proust und Woolf, die in ihren Werken ebenso geschlossene Strukturen vermeiden, um mit offenen Erzählweisen die Nähe zum realen Leben und seiner fehlenden temporalen, sowie räumlichen Ordnung zu zeigen. Deutlich möchte Kracauer aber auch die Potenziale des Film von denen des Romans, der sich auf die Beschreibung von Psyche und Gedanken seiner Figuren konzentrieren kann, abgrenzen.

Nicht nur die konkrete, dem Menschen abhanden gekommene Erfahrung realisiert sich in der offenen Form, sondern auch eine Form von Mündigkeit des Zuschauers. Entgegen einer unhinterfragten Geschlossenheit legt ein offenes Narrativ idealerweise Stellen frei, die einer eigenen Erklärung bedürfen. Der Zuschauer wird mit seiner Interpretation ernst genommen und nicht direktiv beeinflusst – eine Technik, die sich stattdessen der Propagandafilm zunutze macht. Dem *theaterhaften Erzählen* soll also der Rücken gekehrt werden, um mit *gefundenen Stories* realitätsnähere, fragmentarische Filmgeschichten mit *offener* Spielhandlung zu übermitteln.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 289.

V. Michael Haneke und *Code inconnu*

Der Werdegang Hanekes

Während seines Philosophiestudiums beginnt der junge Michael Haneke sein Dasein mit der Leidenschaft zu den Bewegten Bildern zu bereichern und schon bald besucht er die Wiener Kinosäle öfter als seine Vorlesungen an der Universität. So beschreibt der Filmemacher den Beginn seiner zunehmenden Cinephilie, lange bevor er eine professionelle Laufbahn in diese Richtung einschlagen würde. Als Student trieb es ihn gedanklich nach Frankreich, zu Filmemachern wie Alain Resnais und Jean-Luc Godard, zum Land des Existenzialismus und der *Nouvelle Vague*: „Wer in dieser Zeit jung war“, sagt Haneke, „hat immer nach Frankreich als dem Land seiner Träume geschaut – heute aber [...] nach Amerika.“¹⁹¹

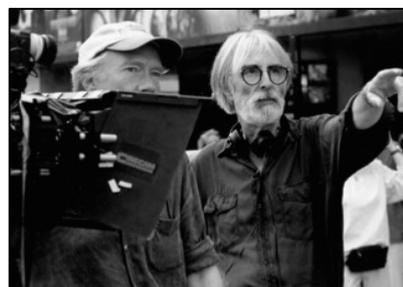


Abb. 2: Michael Haneke

Nach seiner Studentenzeit, der Einsicht, dass seine Fertigkeiten nicht zur Karriere eines professionellen Pianisten genügen und einer Ablehnung an der Schauspielschule fängt Haneke beim Südwestfunk als Volontär an und wird dort schließlich als Dramaturg tätig. Bald folgt seine erste Regiearbeit beim selben Sender: sein Fernsehfilm *After Liverpool* (1974). Nebenbei ergibt sich die erste Gelegenheit zur Theaterregie.¹⁹² In Deutschland erhalten zur selben Zeit gerade die Filmemacher des *Neuen Deutschen Films* größere Aufmerksamkeit. Haneke jedoch versucht sich nicht in deren Reihen ein- oder einer anderen Gruppierung zuzuordnen, er geht seinen eigenen Weg. Nach der Umsetzung einiger Fernsehfilme, an denen Haneke zwischen 1974 und 1985 als Drehbuchautor und Regisseur arbeitet, darunter Literaturverfilmungen, und der parallelen Tätigkeit als Theaterregisseur¹⁹³, realisiert er 1979 mit *Lemminge* sein erstes als Autorenfilm zu bezeichnendes Werk¹⁹⁴ - das mit seiner entfremdenden Atmosphäre und dem

¹⁹¹ Ebd., S. 10f.

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 22.

¹⁹⁴ Vgl. Horwath, Alexander, „Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist“, S. 22.

Hervorrufen moralischer Fragen vom Regisseur selbst als thematische „Urzelle“¹⁹⁵ seiner Arbeiten erklärt wird. In seinen Fernsehfilmen richtet er sich nicht nach festgelegten Konventionen, sondern kritisiert diese viel mehr. Dass er jene dennoch umsetzen konnte, ist nur durch den Bildungsauftrag möglich, dem öffentlich-rechtliche Sender wie SWR und ORF nachkommen müssen und durch den zwar nicht notwendig Gewinn aber dafür die Vermittlung von Werten angestrebt werden soll.¹⁹⁶

Anfang der Siebziger Jahre kündigte Haneke beim SWF¹⁹⁷, schloss aber daraufhin keineswegs, nicht nur produktionstechnisch, mit dem Fernsehen ab, sondern verlagerte lediglich seinen Fokus, um das alltägliche Medium schließlich implizit und explizit in seine nachfolgenden Filmwerke einzuweben. Sein Kinofilmdebüt *Der Siebente Kontinent* (1989) bringt ihm auf internationaler Ebene Aufmerksamkeit ein.¹⁹⁸ Nach den Kinofilmen *Benny's Video* (1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), *Funny Games* (1997) und *Code inconnu* (1999/2000), erlangt Haneke mit *Die Klavierspielerin* (2001) durch die Verleihung des Grand Prix in Cannes international Bekanntheit. Es folgen *Caché* (2005) und das amerikanische Remake von *Funny Games* (2007). *Das weiße Band* (2009) und *Amour* (2012) werden in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Neben seiner Filmarbeit inszenierte Michael Haneke auch die Oper *Don Giovanni* in Paris und lehrt gegenwärtig an der Filmakademie Wien.

¹⁹⁵ Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 21.

¹⁹⁶ Vgl. Horwath, „Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist“, S. 35.

¹⁹⁷ Vgl. Grundmann, Roy, „Introduction: Hanekes Anachronism“, Hg. Roy Grundmann, *A companion to Michael Haneke*, Chichester [u.a.]: Wiley 2010, S. 2 – 45, S. 3.

¹⁹⁸ Vgl. Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S.167ff.

Ansätze

“Of course, for somebody with political convictions — and we all have those — there is no way they aren’t going to seep into your artwork”.¹⁹⁹

Da Haneke weder Texte über sich selbst, noch eigene direkte Wegweiser für die Interpretation seiner Filme publiziert hat, als Autor-Regisseur aber eine starke Linie vorweist, können seine Arbeitsweisen und Betrachtungen lediglich aus der Rezeption seiner Werke bzw. aus Interviews deduziert werden.

Durch die Erfahrung während der Rezeption seiner Filme erschafft sich jeder Zuschauer ein eigenes Haneke-Bild, so Catherine Wheatley.²⁰⁰ Das Erleben wird von einer Dramaturgie bestimmt, die durch ihre Offenheit das Mitschaffen des Publikums verlangt, ja ohne dasselbe gar nicht existieren kann. Aussagen und Geschichten vervollständigen sich im Kopf des Rezipienten und weben daraus resultierend unterschiedliche Haneke-Bilder. Dementsprechend polarisierend fallen auch Reaktionen auf seine Filme aus.

Dass Michael Haneke als Autor bezeichnet werden kann, lässt sich an seinem Beispiel einfach festhalten: als Regisseur verfasst er seine Drehbücher (dies gilt für Literaturverfilmungen genauso), ist von einer starken Vision geprägt, verarbeitet wiederkehrende Themen und operiert in Verfahrensweisen, die zwar in verschiedenen formalen Ausführungen resultieren, aber einem durchgängigem Prinzip unterliegen. In Interviews äußert er sich zu Interpretationsfragen nur minimal, da er sie dem Zuschauer überlassen will. Einerseits wird dadurch die Interpretation von der Autoren-Persona gelöst (*Tod des Autors*), andererseits fungiert der Regisseur Haneke durch die Überlegungen des Rezipienten hindurch als Garant für die Qualität seiner Filmwerke, in denen auch seine theoretischen Ansätze zum Tragen kommen.

¹⁹⁹ Zielinski, Luisa, „Michael Haneke, The Art of Screenwriting No. 5“, *The Paris Review*, 2014/211, <http://www.theparisreview.org/interviews/6354/the-art-of-screenwriting-no-5-michael-haneke>, 27.01.2016

²⁰⁰ Vgl. Wheatley, Catherine, *Michael Haneke’s Cinema. The Ethic of the Image*, New York [u.a.]: Berghahn Books 2009, S. 30f.

„Die Vermeidung von Utopie als Utopie“²⁰¹

„Ich glaube jeder Film, jede Kunstform, die sich diesen Namen zubilligen will, ist verpflichtet sich im Produkt selber zu reflektieren.“²⁰²

„Ich bemühe mich immer, Dinge festzustellen, die bereits so selbstverständlich sind, daß man sie längst vergessen hat.“²⁰³

Roy Grundmann bezeichnet Haneke, dessen Vorbilder in Filmemachern wie Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkowski und Ingmar Bergmann zu finden sind, als „persona of the last modernist“²⁰⁴, da er zwar von Autorenfilmern der Moderne geprägt ist, seine eigenen Kreationen jedoch erst nach dem zeitlich bedingten Ende jener Strömung realisierte. So wie Godard oder Bresson richtet sich Haneke gegen die Konventionen eines massenwirksamen Genrekinos und versucht mit seinen eigenen Werken durch Hollywood generierte Rezeptionsgewohnheiten zu hinterfragen, zu brechen, Konventionen zu ironisieren, zu kritisieren. Er möchte den Zuschauer, der im Kino als Betrachter konsumiert und meist mit einer Überfülle von Eindrücken beliefert wird, nicht lediglich mit offenen Fragen konfrontieren, sondern in eine aktive Position versetzen.²⁰⁵ Mit seinen Filmen drängt der Autor diesen aus seiner Komfortzone hinaus, lässt ihn sich seiner Position im Kino- oder Sofasessel nicht mehr sicher sein, verzichtet auf die Beschwichtigung durch utopische Vorstellungen, rüttelt den Zuschauer auf und konfrontiert ihn mit den Unbequemlichkeiten seiner Lebenswelt. Wheatley schlägt vor, Haneke nicht nur in dem Sinne in eine Reihe moderner Regisseure einzuordnen, dass er stilistischen Traditionen derselben folgt, sondern auch durch seine Weise Reflexionen über gegenwärtige soziale Bedingungen der Gesellschaft in sein Werk miteinfließen zu lassen.²⁰⁶

²⁰¹ Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 102.

²⁰² Grisseemann, Stefan/Michael Omasta, „Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur“, *Michael Haneke und seine Filme*, Hg. Alexander Horwath, Wien [u.a.]: Europaverlag 1991, S. 193 – 213, S. 199.

²⁰³ Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 96.

²⁰⁴ Grundmann, „Introduction: Hanekes Anachronism“, S. 6.

²⁰⁵ Vgl. Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema*, S. 22.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 23.

Mit narrativen und visuellen Techniken lässt Haneke das Unscheinbare und Alltägliche in seinen Filmen als besorgniserregend erkennbar werden. Das Thema der menschlichen Schuld stellt eines seiner wiederkehrenden Motive dar, meist situiert im gutbürgerlichen Niveau, dem der Autor durch seine eigene Erfahrung selbst am nächsten steht. Denn alles andere, etwa ein entferntes Milieu, das man nur durch gefilterte Medienerfahrung zu kennen meint, könne durch das Übernehmen dieser Bilder nur in einer verzerrten Projektion resultieren, so der Regisseur.²⁰⁷

Die Familie betrachtet Haneke als primäre Konfliktquelle, da sie den Ort verkörpert, von dem aus sich gesamtgesellschaftliche Probleme ausbreiten, der aber im Mainstreamkino als solcher entweder ausgelassen oder romantisiert wird.²⁰⁸ „Die Familie ist das Spiegelbild der Gesellschaft, in der wir leben“²⁰⁹ und zugleich auch der Teil des potenziellen Publikums, der sich seine Filme am ehesten anschaut.

Er gehe von einem Thema aus, so Haneke, und erst darauf nehme er die Arbeit an der Dramaturgie auf, die oft aus einem langen Suchprozess besteht, an dessen Ende er schließlich der passenden Form begegnet. Denn ein „Thema allein – das ist gar nichts“²¹⁰, es erlangt erst im Zusammenspiel mit seiner Form Relevanz.

Mit der inhaltlichen und formalen Offenheit seiner Arbeiten richtet sich Haneke gegen das Kino als Ware, das Bilder auf angenehme Weise konsumierbar macht und das Gezeigte verharmlost, Missstände beschönigt:

„Die Leute ertragen keine Ambivalenzen mehr. Warum? Weil sie durch das Fernsehen und die Mainstream-Dramaturgie daran gewöhnt sind. Sie kennen nur Erzählformen, die Ihnen [sic!] alle Fragen beantworten, damit sie beruhigt nach Hause gehen dürfen.“²¹¹

Wenn das Kino anders wäre, so Haneke, wären auch seine Filme anders, denn sie entstehen als Gegenreaktionen auf die herrschende Form, die er aufgrund ihrer Kommunikationsverweigerung mit dem Publikum ablehnt. Dass wir als Kulturkonsumenten von jener als Teil einer Maschinerie abhängig sind, könne zwar

²⁰⁷ Vgl. Sharrett, Christopher, „The World That Is Known. An Interview with Michael Haneke“, *A companion to Michale Haneke*, Chichester [u.a.]: Wiley 2010, S. 580 – 590, S. 587.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 587.

²⁰⁹ Vgl. Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 91.

²¹⁰ Ebd., S. 34.

²¹¹ Ebd., S.132.

nicht geändert werden, wohl aber wie wir als Rezipienten darauf reagieren: man könne mit einer Gegenstimme auf dominante Formen antworten, anstatt sie durch passive Bestätigung resignativ zu akzeptieren.²¹²

Diese empörte Reaktion fungiert als inspirative Quelle der Kunst, die, wenn jeder glücklich wäre, gar nicht existieren müsste: „eine ideale Gesellschaft bräuchte die Kunst nicht“²¹³. „Kunst ist ästhetische Emanzipation gegen den Status quo“²¹⁴, so Haneke und führt weiter aus, dass die Form in ihrer Relevanz weit vor dem Inhalt eines Werkes steht. Ob nun jemand dieses oder jenes Thema verarbeitet, sei gar nicht so wichtig, viel mehr ist es das *Wie* der Arbeit. Diesem *Wie* ist eine moralische Positionierung des Gestalters inhärent: gegen welche Form sich dieser richtet oder mit welcher er übereinstimmt.²¹⁵ Im Schaffen des Künstlers jedoch lediglich den Spiegel seiner Frustrationen und Ärgernisse zu entdecken, die „Traumata ihres Schöpfers“²¹⁶ mit seiner Umgebung - vor dieser Interpretation warnt Haneke. Die Künstlerperson sollte nicht ins Zentrum gerückt werden, da stets der Zugang zum Betrachter im Vordergrund stehen müsste, denn in der Kunst finden Dialoge statt, keine Monologe.²¹⁷

Erst wenn der Zuschauer aufgerüttelt wird, ihm das Werk nicht sich selbst erklärend und in Wohlgefallen auflösend serviert wird, kann man also von Kunst sprechen. In einem Kulturindustrieprodukt geht es vor allem darum, dem Zuschauer am Ende einer Unterhaltung ein wohliges Gefühl zu ermöglichen und anstelle einer Konfrontation eine Beschwichtigung zu stellen. Der Autor Haneke wendet sich explizit dagegen:

„[...] ich finde, daß es in einer Kultur, die so sehr auf Beschwichtigung aus ist wie die unsere, einfach notwendig ist, die mildernden Umstände wegzulassen.“²¹⁸

Mit den Glücksmomenten gehe er sparsam um, so Haneke, da sie für den Zuschauer eine Ausflucht aus der Konfrontation mit einer unangenehmen Wahrheit bedeuten.²¹⁹

²¹² Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 26f.

²¹³ Ebd., S. 42.

²¹⁴ Ebd., S. 50.

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 51.

²¹⁶ Ebd., S. 43.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 51.

²¹⁸ Ebd. S. 53.

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 120.

„In dem Moment, wo ich zeige, daß es auch in einem entfremdeten Leben Glück gibt, wird sich der Zuschauer an diesen Strohhalm klammern“

Zugleich aber seien Unterhaltungsfilme neben Werken wie den seinen ebenso notwendig, da sie im gegenwärtigen, gesellschaftlichen System ihre Funktion erfüllen. Sich nach einem langen Arbeitstag mit einem solchen zu entspannen, dagegen habe er ja nichts, so Haneke²²⁰ und verweist damit auf die gegensätzlichen Resultate zweier diverser Umgänge mit ein und demselben Medium: entspannende Unterhaltung und provokative Kunst.

Haneke - ein politischer Filmemacher?

„Film means lying twenty-four times a second—in the service of truth.“²²¹

Der starke Realitätseindruck, den Film beim Zuschauer prinzipiell auslöst, vermittelt sich meist durch illusionistische Verfahren²²². Mit seiner Reformulierung des berühmten Zitat Godards²²³ sagt Haneke dem Glauben an einen filmischen Realismus ab. Seine eigenen Filme verkörpern, so wie jede andere Ausformung des Mediums, reine Artefakte.²²⁴ Haneke steht dem medialen Realismus und der unkritischen Akzeptanz der Inhalte, mit denen wir uns täglich umgeben, skeptisch gegenüber. Der ständige Gebrauch des Fernsehers, oder des Bildschirms, bringt einen nicht mit der Welt selbst sondern lediglich mit einem Abbild derselben in Berührung, das allzu häufig mit jener gleichgesetzt wird.²²⁵

Der Film, so Haneke, ist die einzige Kunstform, der nach der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges keine Abkehr von illusionistischen Formen in dem Ausmaß, wie in

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 100.

²²¹ Michael Haneke, in: Luisa Zielinski, „Michael Haneke“.

²²² Vgl. Ebd.

²²³ „Film is truth 24 times a second, and every cut is a lie“ (zit. n. Porton, Michael, „Collective Guilt and Individual Responsibility. An Interview with Michael Haneke“, *Cineaste*, Winter 2005, S. 50 – 51.

²²⁴ Vgl. Zielinski, „Michael Haneke“.

²²⁵ Wheatley, *Michael Haneke's Cinema*, S. 23.

Literatur oder Bildender Kunst, gelang.²²⁶ Die Tatsache, dass das Medium als Propagandamittel missbraucht wurde, ließ europäische Filmemacher den Bildern gegenüber misstrauisch werden, ihr vorsichtiges Augenmerk auf das manipulative Potenzial des Films werfen und nach alternativen Techniken suchen. Hollywood jedoch musste der Erfahrung, der die Europäer ausgesetzt waren, nicht direkt ins Auge blicken und konnte so mit seiner Weise des *storytelling* alternativlos fortfahren. Deshalb unterscheiden sich die Praktiken der beiden Kontinente auch heute noch in großen Teilen, so Haneke.²²⁷

In der „gegenwärtigen Betonsituation des Westens“²²⁸ könne Kunst lediglich den Einzelnen ansprechen, denn Ideologisierung lässt sie zu Propaganda werden.²²⁹ Das Resultat manifestiert sich in obsoleten Scheinrealismen, die den herrschenden Zustand in seinem ideologischen Zusammenspiel vergessen lassen. Naive Utopien könnten nicht ernst genommen werden, so Haneke, sie würden lediglich als lächerliche Scheinlebenshilfe funktionieren.²³⁰ Um dem etwas entgegenzusetzen, könne man in der dramaturgischen Gestaltung die Dinge nur zuspitzen oder offenhalten.²³¹ Provokativ wird der Künstler, wenn er im Zuschauer Widerstand gegen die Negation einer ersehnten Utopie evoziert.²³² Widerstand bedeutet eine aktive Teilnahme des Rezipienten, ein Ausbruch aus der gewohnten Erfahrung, die in einer Reflexion der eigenen Position resultieren kann. Der Manipulation des Zuschauers, dem ein kommerzialisiertes Wirklichkeitsbild verkauft wird, kann also nur durch dessen Bewusstwerdung entgegengewirkt werden:

„man kann den Zuschauer auch zur Selbstständigkeit manipulieren, indem man ihm seine Rolle als Manipulierter durchschaubar macht.“²³³

²²⁶ Vgl. Haneke, Michael, „Schrecken und Utopie der Form – Bressons ‚Au hasard Balthazar‘“, Hg. Thomas Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*, Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 173 – 191, S. 186f.

²²⁷ Vgl. Wray, John, „Minister of Fear“, *The New York Times Magazine*, 23.09.2007, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9803E5DD113BF930A1575AC0A9619C8B63&pagewanted=all>, (abgerufen am 11.12.2015).

²²⁸ Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 122

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Grisseman/Omasta, „Herr Haneke, wo bleibt das Positive?“, S. 201.

²³¹ Vgl. Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 133.

²³² Vgl. Ebd., S. 102.

²³³ Assheuer, S. 133.

Film wirkt bis zu einem gewissen Grad immer manipulativ²³⁴, auch wenn sich das Ausmaß und der Umgang damit auf verschiedene Weisen realisieren – von der Propaganda, über die Unterhaltungsutopie, bis zum *Realismus*. Plansequenzen und der minimale Einsatz von Schnitten wurden bereits in einem vorangegangenen Kapitel als mögliche Techniken von Vertretern des filmischen Realismus beleuchtet. Durch diese wird das manipulative Ausmaß zumindest in der Hinsicht verringert, dass der temporale Ablauf durch die ununterbrochene Einstellung den tatsächlichen Zeitfortschritt wiedergibt. Sich darauf stützend setzt Haneke in einigen Werken lange, weite Bildausschnitte ein. Eine ebenso auf größere Zuschauerfreiheiten zielende Technik stellen totale, tiefenscharfe Einstellungen dar. Das Publikum muss darin den Fokus seines Augenmerks selbst bestimmen, da es unmöglich das gesamte Bildfeld auf einmal beachten kann. In einer engen Montage ist das nicht der Fall, da genau diese rezeptive Reflexion nicht in den Vordergrund rücken darf – es soll eben kein Nachdenken über das Dargestellte erfolgen, da der Zuschauer vom Miterleben der Handlung distanziert werden würde.

Gerade diese Überlegungen in und zwischen den Bildern ermöglichen das Mehr an Erfahrung, mit dem das Kino Hanekes seinen Zuschauer anspricht und das im Gegensatz zu einer von schnellen Schnitten geprägten Fernsehfilmdramaturgie steht, die der Kontemplation über das Gesehene weder Platz noch Zeit einräumt²³⁵ – bereits von Kracauer zu seiner Zeit bemängelt. Antworten zu liefern mache einen Film nicht nur uninteressant, sondern liege der Lebens(un)ordnung selbst genauso fern.²³⁶ Darin liegt auch der politische Aspekt seiner Regie- und Autorenarbeit, so Haneke:

“I would never set out to make a political film. I hope that my films provoke reflection and have an illuminating quality—that, of course, may have a political effect.”²³⁷

Diesen Ansatz wollen wir am Beispiel von *Code inconnu* betrachten.

²³⁴ Vgl. Sharrett, „The World That Is Known“, S. 587.

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 587.

²³⁶ Vgl. Zielinski, „Michael Haneke“.

²³⁷ Ebd.

Code inconnu - Récit incomplet de divers voyages

Mit dem im Jahr 2000 fertiggestellten Film *Code inconnu* tritt der Autor Michael Haneke in die französische Filmlandschaft ein. Auf die Entstehungsgeschichte kann hier zwar nicht im Detail eingegangen werden, um den Fokus auf die Betrachtung der Struktur im Zusammenhang mit dem Inhalt zu legen, doch soll die Geschichte des Ursprungs als Einführung dienen:

„[...] der Grund für die Beschreibung dieser multikulturellen Gesellschaft ist der, daß ich schon seit einiger Zeit einen Film über diese sogenannte ‚Neue Völkerwanderung‘ machen wollte, an deren Beginn wir ja erst stehen, und ich denke, das wird auch das Thema dieses Jahrhunderts werden. Als mich die Juliette Binoche gefragt hat, ob wir was zusammen machen könnten, und ich mir überlegt habe, was ich als Nicht-Franzose in Frankreich für einen Film machen könnte, in einem Land, in dessen Hauptstadt die Multikulturalität am Straßenbild abzulesen ist, aufgrund der kolonialistischen Vergangenheit dieses Landes, da habe ich mir dann gedacht, es wäre eine gute Gelegenheit, diese beiden Dinge miteinander zu verbinden. So ist es dazu gekommen und dann habe ich mich drei Monate nach Frankreich gesetzt und recherchiert zu diesem Thema.“²³⁸

Die Ereignisse im Europa des Jahres 2016, also mehr als fünfzehn Jahre nach *Code: unbekannt*, lassen diese Worte Hanekes an Relevanz gewinnen.

Form: fragmentarisch

Die Form, die Haneke für seinen multikulturellen Großstadteinhalt findet, ist: fragmentarisch. Aufgrund seiner ebenso episodischen Form wird *Code inconnu* oft mit dem letzten der von Haneke als „Vergletscherungstriologie“²³⁹ bezeichneten Reihe von Filmen, in dem Suizid und Entfremdung wiederkehrende Themenkomplexe darstellen, in Verbindung gesetzt: *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*. Der Filmemacher

²³⁸ Metelmann, Jörg, *Zur Kritik der Kino-Gewalt: Die Filme von Michael Haneke*, München: Fink 2003, S. 264, zit. n. Müller, Katharina, *Haneke: keine Biografie*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 236.

²³⁹ Müller, Katharina, *Haneke keine Biografie*, S. 253.

bestimmt darin, wie der Titel deutlich macht, die Kontingenz als prinzipielles Element der Narration und widmet sich thematisch der „emotionalen Vergletscherung“²⁴⁰ der westlichen Gesellschaft. Als ein ebenso episodenhaft aufgesplitterter Film konzentriert sich *Code inconnu* auf die verschiedenen Schicksale, deren Träger in der eröffnenden Sequenz aufeinandertreffen.

Die Erzählung positioniert sich klar gegen das geschlossene Narrativ der klassischen Spielfilmdramaturgie, wie sie im Zusammenhang mit Bordwell/Thompson und McKee dargelegt wurde. In *Code inconnu* werden einzelne Elemente der Handlung als Teile des Gesamten austauschbar. Die zu verfolgenden Entwicklungen entsprechen eher Ausschnitten als unabdingbaren Narrativteilen und streben zu keinem klaren Ausgang hin. *Code inconnu* stellt sich damit gegen eine „clarity of comprehension“²⁴¹ und positioniert sich in der Filmlandschaft des *art cinema*²⁴². Die Offenheit der Erzählung verleiht dem Zuschauer größere Autonomie. Die fragmentarische Form des Films folgt einem theoretisch-philosophischen Ansatz, den Haneke folgendermaßen formuliert:

„Unsere Wirklichkeitswahrnehmung und unsere Reproduktionskapazität hinkt der Realität auf monströse Weise hinterher. Deswegen hat sich in Philosophie und Literatur schon seit längerem herumgesprochen, daß die fragmentarische Erzählweise die unseren Fähigkeiten einzig angemessene sein kann.“²⁴³

Das menschliche Naturell ist ständig mit lose aufeinanderfolgenden Fakten und Geschehnissen konfrontiert, für die es keine Erklärungen und Ursachen finden kann. Diese im Film zu liefern, würde also lediglich Illusionen von falschen Realitäten erzeugen und eine utopische Funktion erfüllen.

In einem Pressestatement zur Veröffentlichung des Films listet Haneke eine Reihe von Fragen auf, die als Rezeptionsbegleiter dienen sollen:

„Is truth the sum of what we see and hear?
Can reality be represented?
To the observer, what makes the represented object real, credible, or more precisely, worthy of being believed?“

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S. 10.

²⁴² Vgl. Bordwell, David, *The Art Cinema as a mode of Film Practice*, S. 719ff.

²⁴³ Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke*, S. 84.

What is the responsibility of the puppet master if the puppet perfectly imitates real life?

In the world of moving pictures, are illusion and deception twins or merely closely related?

Are the answers lies?

Are the questions answers?

Is the fragment the aesthetic response to the incomplete nature of our perception?

Is editing the simulation of the whole? [...]”²⁴⁴

Der Fragenkatalog lässt die Prämissen erkennbar machen, die Haneke bei der Bearbeitung von Form und Inhalt begleiteten. Der Realismusansatz etwa spiegelt sich in Hanekes Absage an die Illusion des klassischen Erzählkinos durch den unsichtbaren Cut wider. Die 116 Minuten Laufzeit enthalten 42 ungeschnittene Sequenzen, die jede für sich eine Szene bedeuten und entweder statisch oder als Plansequenzen realisiert wurden. Zwischen diesen liegen kurze Schwarzbilder und ein meist abrupter akustischer Abbruch (etwa inmitten eines gesprochenen Satzes). Um den Zuschauer aus seiner passiven Position zu rütteln, ihn aufmerken zu lassen, setzt Haneke bewusst eine Stilistik ein, die im herkömmlichen Erzählkino als störend empfunden würde.

Ungewissheit und Vieldeutigkeit begleiten die Rezeption von *Code inconnu*. Emotionale Verstrickungen werden verhindert und sorgen für einen entfremdenden Charakter des Werks. Die Hauptfiguren tauchen in verschiedenen, fragmentarischen Szenarien unregelmäßig auf. Der von der französischen Starschauspielerin Juliette Binoche verkörpert Anne wird zwar die höchste temporale Leinwandpräsenz gewährt, doch wird auch sie nicht zum Empathieträger funktionalisiert. Eine Identifikationsmöglichkeit wird dem Zuschauer nicht wirklich angeboten.

Die Geschichten in *Code inconnu* verbindet ihr Ort und die anfängliche Begegnung auf einer Pariser Straße: die ungefähr acht Minuten lange Plansequenz verfolgt die Auseinandersetzung zwischen dem Nachkommen afrikanischer Emigranten, Amadou, und dem französischen Bauernsohn Jean, während die rumänische Bettlerin Maria als dessen indirekter Auslöser fungiert und Jeans Schwägerin Anne die beiden auseinanderzubringen versucht. Die darauf folgenden einzelnen Sequenzen, die in ihrer Länge zwischen 30 Sekunden und fünf Minuten variieren, zeigen Ausschnitte aus dem

²⁴⁴ Haneke in Artificial Eye’s pressnotes to the U.K. release of *Code Unknown*, 2000, zit. n. Wheatley, *Michael Haneke’s Cinema*, 2009, S. 115.

Leben dieser Personen und ihrer Umgebung: Frankreich, Rumänien, Afrika und fotografische Aufnahmen des Kosovo. Anfang und Ende des Films demonstrieren als Rahmenszenen das Pantomimenspiel einer Gruppe taubstummer Kinder. Wir sehen die geratenen Antworten mehrerer Kinder, die zwar in ihrem Stimmungsbild ähnlich ausfallen – allein, traurig, eingesperrt, schlechtes Gewissen u. a. - doch nicht den richtigen Begriff treffen: die Darstellerin schüttelt jedes Mal den Kopf. Keiner der Anwesenden kann den Ausdruck entschlüsseln – die Mitteilung misslingt, der *Code* ist *unbekannt*. Auf die Pantomime am Ende folgen keine versuchsweisen Antworten, diesmal ist der Zuschauer zum Decodieren angehalten.

Diese beiden Szenen können als symbolischer Rahmen für die dazwischen liegenden 42 Fragmente betrachtet werden, als Metapher für das Grundthema des Films und unterscheiden sich von der übrigen Filmhandlung, abgesehen von einer weiteren Ausnahme, auch durch ihre abweichende Gestaltung – den Cut.



Abb. 3: *Code inconnu*



Abb. 4: *Code inconnu*

Die Dramaturgie erweist sich nicht nur in ihrer fragmentarischen Struktur als offen, sondern auch in der Ungewissheit über die Äußerungen der Figuren – etwa wenn Anne ihrem Freund George erzählt, sie sei schwanger, die Wahrheit dieser Behauptung aber kurz darauf selbst wieder in Frage stellt, oder wenn Maria nach ihrer Rückkehr von ihrer Bettelstelle durch zwei Männer vertrieben wird, deren Worte wir als Zuschauer aber nicht hören können. Viele Informationen kommen dem Betrachter also nicht zu oder lassen in ihrer Verlässlichkeit Zweifel aufkommen. So baut sich eine Spannung auf, die mit der klassischen Erwartungshaltung des Rezipienten spielt und bis zum Ende nicht gelöst wird. Haneke treibt die durch Konventionen der klassischen Mainstreamdramaturgie etablierten Erwartungen, die beim Ausbleiben von Aktion und

Information aufkommen, geschickt an, um sie letztendlich in ihrer Schwebel zurückzulassen.

Handlung

Der Inhalt des Films lässt sich in seiner offenen Komplexität kaum kompakt darstellen. Die folgenden zwei Absätze sollen lediglich eine Orientierung ermöglichen.

Die mit dem Kriegsreporter George liierte Schauspielerin Anne (Juliette Binoche) ist zwischen Castings, Drehs und Theaterproben unterwegs. Während George (Thierry Neuvic) aus dem Kosovo Briefe an seine Lebensgefährtin schreibt, deren Inhalt der Rezipient szenenweise in Begleitung von Kriegsfotos aus dem Off hört, spielt Anne eine Rolle in einem Thriller. Ihr Schwager, Georges kleiner Bruder Jean (Alexandre Hamidi), lebt mit seinem Vater auf dem Bauernhof, den er in baldiger Zukunft übernehmen soll. Dieses Schicksal nicht annehmen wollend, sucht er die Wohnung des Paares in Paris auf und verschwindet im Laufe der Handlung spurlos.

Der andere junge Pariser – er führt mit seiner Familie das dritte Szenario an - ist Amadou (Ona Lu Yenke), Sohn westafrikanischer Emigranten, dessen Familie täglich Schwierigkeiten gegenübersteht, die von deren ethnischer Zugehörigkeit herrühren. Die rumänische Bettlerin Maria (Luminița Gheorghiu) reist aus wirtschaftlichen Gründen nach Paris: ihr Ziel ist es die zurückgelassene Familie finanziell zu unterstützen, doch wird sie von der Polizei zurück in ihre Heimat geschickt – eine Tatsache die sie in ihrem Land verschweigt, bevor sie erneut mit einem Schlepperwagen nach Paris aufbricht, um sich wieder bettelnd der Straße auszusetzen.

Handelnde: Reisende in der Fremde

Die Personen, denen der Zuschauer in *Code inconnu* in ihrem Dasein folgt, sind Getriebene auf der Suche nach einer lebenswerteren Heimat. Doch nicht das

Ankommen am geografischen Ziel selbst stellt die stärkste Sehnsucht dar, eher macht sich das Verlangen nach einer Gemeinschaft, die der Entfremdung des Einzelnen entgegentritt, bemerkbar. Verschiedene, kulturell geprägte Existenzen treffen im Schmelztiegel der französischen Hauptstadt aufeinander, nicht nur in der Eröffnungsszene führt die Missachtung (des Verhaltenscodes) oder fehlende Kenntnis von Codes (Jeans Unkenntnis des Türcodes zu Anne und Georges Wohnung) zum Konflikt. Amadou konfrontiert Jean mit der Unangemessenheit seines Handelns, nachdem dieser ein leeres Papierknäuel in die Hände der Bettlerin Maria wirft, ruft jedoch zugleich durch seine impulsive Körpersprache negative Aufmerksamkeit bei den Passanten und schließlich der Polizei hervor. Wer befolgt und wer bricht hier welchen Code? Kann es eine einverständene Basis geben? Fragen dieser Art drängen sich im Zuge der Rezeption dieser Szene auf. Die Polizisten verurteilen Amadous Unruhestiften, dass er moralisch gehandelt hat, wird von den Exekutivkörpern nicht erörtert.

Auch das mangelnde Verstehen zweier Generationen – zwischen Jean und seinem Vater – resultiert in einem Ausbleiben der Kommunikation und schließlich dem Verschwinden des Sohnes anstelle einer direkten Konfrontation. Amadou, der sich der aktiven Kommunikation nicht verwehrt, stößt in seiner ursprünglich positiven Intention lediglich auf Unverständnis – nur Passivität scheint der einzig richtige Weg, um ungerechter Behandlung zu entgehen. Haneke zeigt in einer späteren Sequenz die Klage von Amadous Mutter über die rassistische Benachteiligung ihrer Söhne und lässt darauf keine optimistische Wendung folgen: der Regisseur beschwichtigt nicht, sondern beobachtet und stellt fest. Maria versucht sich zwar unauffällig von der aufgewirbelten Anfangsszenarie zu entfernen, wird aber dennoch von der Polizei aufgegriffen. Amadous Verhaftung und die Verwandlung seines kleinen Bruders zum Sündenbock der Schulklasse stellen implizit Fragen nach Gerechtigkeit und Schuld. Und sollte der Vater seinen Sohn gehen und den Bauernhof verwaisen lassen? Ist es Georges Schuld, dass er Anne alleine lässt, während er durch die Grauen des Krieges zieht?

Code inconnu konfrontiert uns nicht nur vielseitig mit den Problematiken von Ethnizität, Moral, Generationenkonflikt und Klassendivergenz, sondern kommuniziert auch die Zweiseitigkeit solcher Diskussionsthemen. Die Probleme, denen die Charaktere gegenüberstehen, gleichen sich und sind doch grundverschieden. Der

Zuschauer findet sich Ausschnitten gegenüber, die ihre Aussagekraft über unterschiedliche Elemente beziehen und gerade in ihrer Unbestimmtheit eine weiterführende Reflexion auszulösen vermögen.

Im Folgenden soll sich der Frage gewidmet werden, durch welche gestalterischen und narrativen Mittel eine bestimmte Wirkungsweise in *Code inconnu* erzielt wird.

Dramaturgie: Inhalt und Form streben einander zu

Nach dem dramaturgischen Bogen der Pantomimendarstellung, der in direkter, symbolischer Verbindung zum Titel steht, wird der nächste Verweis auf den unbekanntem Code in der darauf folgenden Szene nach der Titeleinblendung nahegelegt: Jean will bei seinem Bruder in Paris Zuflucht suchen, doch kennt er den veränderten Türcode zum Wohnhaus von ihm und seiner Freundin Anne nicht. Inmitten eines fragmentierten Filmganzen wird der Zuschauer sogleich zu Beginn mit einer ersten evidenten Assoziation zum Titel genährt.

Dieser erste Handlungsteil, in dem alle vier Charaktere auftauchen, hebt sich von den folgenden, kürzeren Sequenzen nicht nur in der Länge ab, sondern auch in der dramaturgischen Gestaltung: durch die Herbeiführung eines auslösenden Konflikts. Vielmehr als ein ausschlaggebendes Ereignis handelt es sich bei diesem Streit in der Anfangsszene um einen, der zumindest für Maria unwiderrufbare Konsequenzen auslöst. Haneke zeigt hier die Ungerechtigkeit bzw. die Zufälligkeit von aufeinanderfolgenden Geschehnissen. Auch wenn Amadou in erster Linie Maria helfen will, bewirkt er genau das Gegenteil und schadet ihr mit seinem Eingreifen, das indirekt zu ihrer Abschiebung führt. Diese Szene erfüllt daneben die Funktion, das Interesse des Zuschauers zu Beginn zu wecken bzw. alle vier Fragmentträger zugleich zu etablieren.

Nach diesem ersten Teil folgen die nächsten rund vierzig Sequenzen. Man kann zwar narrativ von einer chronologischen Abfolge der Episoden sprechen, doch erweisen sich die Szenen als repräsentative Ausschnitte, anstatt sich als fortlaufende, unentbehrliche Handlungsteile zu realisieren. Bestimmte Ereignisse lassen sich als Ausdruck und „Beweise“ der Probleme eines Charakters erkennen und rücken seinen Alltag in

nüchterner Form näher. So verfolgen wir etwa mit, wie Anne sich um das Nachbarskind Sorgen macht, nachdem wiederholt Schreie durch die angrenzenden Mauern zu ihr durchdringen. George jedoch teilt ihre ernsthaften Bedenken nicht wirklich und verweist darauf, dass er damit nichts zu tun habe. Über das immer wieder evident werdende fehlende Verständnis zwischen Anne und George wird deutlich, dass sich die beiden auf dem Weg zu einer fehlenden gemeinsamen kommunikativen und emotionalen Basis befinden. Der Kriegsreporter kehrt, von seinen Erlebnissen geprägt, zurück und kann die alltäglichen Probleme in Paris im Angesicht der zeitgleichen Kriegsverbrechen im Kosovo nur als trivial betrachten. Anne ist in beruflichen Situationen – bei Castings oder Dreharbeiten - und in privaten - mit Freunden, zuhause oder unterwegs – zu sehen. Als Repräsentantin der durchschnittlichen bürgerlichen Großstadtbewohnerin einer europäischen Wohlstandsgesellschaft kommt ihr auch die in ihrer Gesamtheit temporal größte Präsenz im Film zu. Sie schlüpft als Schauspielerin Anne in verschiedene Rollen – Haneke spielt hier mit Film-im-Film-Szenen – und macht den potenziellen Facettenreichtum des Rollenspiels sichtbar.

Das dramaturgische Ende bleibt zwar ein geöffnetes, doch lässt sich die *récit incomplet* mit einer interpretativen Geschlossenheit attribuieren: die beiden Lebenspartner haben ihre Kommunikation verloren, sie haben sich voneinander distanziert und werden vermutlich nicht mehr zueinander finden – traut man dem symbolischen Scheitern Georges, Anne zu erreichen. Auch die sich parallel erstreckende Geschichte, in deren Verlauf Anne über Schreie aus der Nachbarwohnung besorgt ist, einen anonymen Brief erhält, sich fragt, ob sie eingreifen soll und schließlich an einem Begräbnis teilnimmt, erfährt einen negativen Abschluss. Der Zuschauer kann zwar nur vermuten, ob eben jenes Mädchen, dessen Hilferufe Anne vernahm, beigesetzt wird, erhält aber durch die gleichzeitige Anwesenheit der Nachbarin einen Anstoß in diese Richtung der Bedeutungszuschreibung. Auch Amadous Mutter und seine Geschwister werden mit einer triftigen Veränderung konfrontiert: der Familienvater kehrt zurück zu seinem Heimatland in Westafrika und lässt seine Familie zurück. Jeans Vater bestellt den Acker weiterhin, nachdem er ein Großteil seines Viehs getötet hat und Maria versucht wieder ihren Platz in den Pariser Straßen zu finden, wird dort aber von ihrer ursprünglichen Stelle zunächst vertrieben.

Auf akustischer Ebene setzt in den letzten vier Szenen – wir sehen die zurückgekehrte Maria, Anne, die die Metrostation verlässt und George, der vergeblich versucht, die Haustür zu öffnen bzw. Anne zu erreichen - zum ersten Mal im Verlauf des Filmes ein Spannungsaufbau ein: die zuvor gezeigten taubstummen Trommler verleihen diesen letzten drei Einstellungen eine veränderte Atmosphäre. Allerdings gleitet die Spannung in ein Spiel Hanekes mit den Zuschauererwartungen hinein: der Trommelrhythmus läuft so lange fort, bis klar wird, dass die in den ersten Momenten aufkommende Spannung in *Code inconnu* nicht die Funktion erhält, die der durch das Mainstreamkino geprägte Zuschauer vielleicht erwartet hat - er steht keinem Showdown, sondern der Bewusstwerdung seiner eigenen Position gegenüber.

Auch wenn die Enden der Episoden offen sind, zeugen sie doch von Veränderungen, die sich vor allem in negativen Entwicklungen und ruhelosen Reisebewegungen niederschlagen. Durch den entschleunigten Rhythmus der Erzählung erfüllen die als Wendepunkte benennbaren Ereignisse nicht die Funktion fieberhafter Höhepunkte, sondern stellen lediglich Punkte innerhalb eines Dramas dar, die enthierarchisiert neben anderen Handlungsteilen stehen. Das Narrativ, dessen Ausgang den Abschluss des Filmes bildet, leitet den Zuschauer in keine bestimmte Richtung. Dieser soll nicht durch eine Auswahl an Ereignissen ein stimmiges Ganzes herstellen, sondern zum Zeugen einer Handlungskette werden, die er durch die fehlende Identifikationsmöglichkeit stets mit einer gewissen Distanz zu betrachten gezwungen ist. Seine Charaktere werden mit keinem anfänglichen Ziel ausgestattet, sondern, so könnte man nach McKee und Bordwell sagen, zeichnen sich durch Passivität aus: ihnen stößt etwas von Außen zu, die Erzählung wird nicht durch ihre Ziele und Handlungen vorangetrieben – und wenn doch, so haben sie keine Kontrolle über deren Ausgang. Durch die so gestaltete Zeit, in der Veränderungen mit einer lebensschweren Ruhe kommen und gehen, erhält der Zuschauer die Chance, über offene Lücken des Narrativs zu reflektieren und sie für sich zu interpretieren. Wie reflexive Verknüpfungen durch die dramaturgische Gestaltung motiviert werden können, lässt sich anhand des Beispiels einer Sequenz zeigen. Als George Porträtfotos von Passanten in der Metro schießt, betrachtet auch der Zuschauer die abgelichteten, in ihrem Ausdruck großteils gleichgültig erscheinenden Gesichter näher. Sein zuvor rätselhaftes Modifizieren des Kameraauslösers bringt so plötzlich

näher, womit George sich gedanklich zu beschäftigen scheint (die Aufnahmen stellen einen starken Kontrast zu seinen Fotos aus dem Krieg dar).

So wie die Reisen der Personen so ist auch das Narrativ *inkomplett*, es bewegt sich jenseits einer Suche nach Vollständigkeit, die sich letztlich - wie die Darstellung von Realität – nur als Konstruktion manifestieren kann.

Narrativer und stilistischer Realismus

Gegenüber klassischen Modellen verhält sich das Narrativ von *Code inconnu* also eher immun. In Hanekes Werk realisieren sich die Überlegungen des Autors filmisch. Nicht das Gefühl von *suspense*, sondern von alltäglichem Leben überkommt den Zuschauer, wenn er Anne beim Bügeln und gleichzeitigem Fernsehen zuschaut, wenn er den Traktor von Jeans Vater in einer statischen Totale langsam über das Feld rollen sieht, bis er aus dem Bildkader verschwunden ist oder wenn er beobachtet, wie vereinzelt Passagiere durch die Schleuse ein Flugzeug betreten, bis schließlich Maria, von Polizeihand geführt, sich ihnen in *unspektakulärer* Manier anschließt. In diesem Zusammenhang drängt sich der Gedanke an Kracauers *physische Realität* auf, genauso wie die Erinnerung an Bretons Bewunderung des Dienstmädchens in *Umberto D.*, wie es die Ameisen gedankenverloren mit dem Feuer vertreibt und weitere alltägliche Handgriffe ausführt²⁴⁵, wach wird. Haneke erzählt hier ebenso alltägliche Geschichten, die durch die Form, in der sie präsentiert werden, Gewohntes in ein neues Licht rücken und dem Zuschauer Wahrnehmungen ermöglichen, die dem eigenen Denken Raum gewähren.

Auch die visuelle Gestaltung von *Code inconnu* spiegelt die Haltung dem Zuschauer gegenüber wider. Erstens werden, abgesehen vom Prolog, die einzelnen Szenen nicht durch Schnitte unterbrochen, sondern entweder in einer stabilen, fixierten oder einer beweglichen Einstellung mitverfolgt. Eine Szene entspricht also einer zumindest in ihrem zeitlichen Verlauf unmanipulierten Einstellung. Der Einsatz von Cuts vermittelt zurechtgeschnittene Bedeutungen, dessen Fehlen hingegen zumindest die zeitliche

²⁴⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 12.

Manipulation unterlässt. Es sei aber nur interessant, einer Figur in ihren alltäglichen Verrichtungen eine Zeit lang – der Zuschauer braucht Zeit, damit seine eigenen Assoziationen aufkommen können – zuzusehen, wenn diese zuvor in eine aufreibendere Szene verwickelt war, so Haneke.²⁴⁶

Und zweitens vermeidet Haneke den Einsatz von Close-Ups, um den Bildern einen weiten Raum und so dem Auge des Zuschauers größere Freiheit zu gewähren. Ausnahmen bilden in beiden Hinsichten Ausschnitte aus den Filmkameraaufnahmen, in denen Anne als Schauspielerin in einem anderen Kontext erscheint: diese unterscheiden sich visuell offensichtlich von der übrigen Gestaltungstechnik. Bei der Betrachtung wird der Zuschauer in Szenen eines Thrillers hineingezogen, bis er feststellen muss, dass es sich dabei *nur* um *fiktive* Film-im-Film Sequenzen handelt.

Doch ist nicht der gesamte Film fiktional? Warum atmen wir an dieser Stelle auf? In diesen Szenen, die sich stilistisch vom Rest unterscheiden, zeigt sich Hanekes Bestreben, dem Zuschauer seine Manipulierbarkeit bewusst, sein Vertrauen den Bildern gegenüber fraglich und deren Konstruierbarkeit offensichtlich werden zu lassen. Das Publikum hat den Schlüssel dazu durch die sich voneinander unterscheidenden Schnitttechniken in der Hand, doch lässt er sich trotzdem zu sehr von den Szenen einfangen, um dieser *Falle* entgehen zu können:

„Meine Absicht war es, dem Zuschauer zu beweisen, dass er selbst, wenn ich ihm die Mittel in die Hand gebe, nicht erkennt, was ‚real‘ und was ‚Film im Film‘ ist. [...] Er fällt erst mal darauf rein, weil die Szene in sich eine gewisse Spannung hat und der Zuschauer [...] die Art, wie es erzählt wird, gar nicht wahrnimmt. Quod erat demonstrandum.“²⁴⁷

Der Autorenfilmer beweist sich in *Code inconnu* als anspruchsvoller Regisseur, der dem Rezipient eine Geschichte anbietet, die ihn herausfordert, moralische und tagespolitische Fragen aufkommen lässt und das Medium in sich selbst reflektiert. Nicht im lebensnahen Narrativ-Stil zeigt sich also primär die Form, in der sich Hanekes Ansatz manifestiert, sondern in seiner grundsätzlichen Negierung eines medialen Realismus.

²⁴⁶ Vgl. Hochhäusler, Christoph, „Interview mit Michael Haneke“, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Hg. Marcus Seibert, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006, S. 158 – 172, S. 164.

²⁴⁷ Ebd., S. 165.



Abb. 5: *Code inconnu*

VI. Christian Petzold - *Jerichow*

Petzolds Werdegang

Christian Petzold wuchs im westdeutschen Ruhrgebiet der 1970er Jahre auf. Nach dem Schulabschluss zog er zum Studium der Literaturwissenschaft, das er zu diesem Zeitpunkt bereits als Brücke zu seiner Auseinandersetzung mit dem Film betrachtete, an die Freie Universität Berlin.²⁴⁸

Im Alter von 28 Jahren, immatrikulierte sich Petzold nach erfolgreicher Bewerbung an der Deutschen Film- und Fernsehakademie, die er 1995 mit seinem Debüt *Pilotinnen* abschloss. Sein erster Kinofilm *Die Innere Sicherheit* erlangte in seinem Produktionsland hohe Zuschauerzahlen und gewann breite Anerkennung innerhalb der deutschen Filmkritik. Schon in seinen ersten

Werken wendet sich Petzold von der dominierenden deutschen Filmlandschaft ab, in der, so der Regisseur, bereits in den 90er Jahren kein Genrekino mehr existierte und lediglich das Fernsehen sich desselben bediente.²⁴⁹ In seinen

jüngsten Kinofilmarbeiten, *Yella* (2007), *Jerichow* (2008), *Barbara* (2012) und *Phoenix* (2014) orientiert er sich an literarischen und

filmischen Vorbildern und lässt Genre-Stilmittel miteinfließen. Sein Mentor Harun Farocki, der ihm bereits während des Filmstudiums als dramaturgischer Berater zur Seite stand, erfüllt diese Funktion auch in Petzolds Projekten nach der Hochschule. Daneben sucht der Autor den regelmäßigen Austausch mit anderen Regisseuren der *Berliner Schule*, als deren Kopf er betrachtet werden kann.²⁵⁰



Abb. 6: Christian Petzold

²⁴⁸ Vgl. Fisher, Jaimey, *Christian Petzold*, Chicago [u.a.]: University of Illinois Press 2013 (= Contemporary film directors), S. 147ff.

²⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 153ff.

²⁵⁰ Vgl. Heberlein, Jana, *Die neue Berliner Schule. Zwischen Verflachung und Tiefe: Ein ästhetisches Spannungsfeld in den Filmen von Angela Schanelec*, Stuttgart: ibidem Verlag 2012, S. 11.

Die Berliner Schule – „äußerliches Erzählen“

Im Jahr 2000 formuliert ein Münchner Filmkritiker in einem Artikel zur Kinopremiere von *Der schöne Tag* den Ausdruck *Berliner Schule* und bezeichnet damit die in vielen Punkten gemeinsame Ästhetik der Filme von Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold. In Frankreich spricht man bald – auch durch das Zutun eines französischen Verleihs – von einer *Nouvelle Vague Allemande* und ergänzt das Label zugleich um eine weitere Reihe von Regisseuren wie Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg, die in Folge als zweite Generation bezeichnet werden.²⁵¹

Ob der Begriff *Schule* für diesen Pool von Filmemachern, die durch kein Manifest vereint sind, sondern eher einen gemeinsamen intellektuellen Hintergrund teilen, angemessen ist, wurde oft diskutiert. Der Besuch einer Ausbildungsstätte, auch wenn diese ihre Schüler keinem gemeinsamen Stil verpflichtet, ist Arslan, Schanelec und Petzold als Ausbildungshintergrund aber zumindest gemeinsam: die *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb)*, an der sie ihr Studium innerhalb verschiedener Jahrgängen antraten. Frühere Abgänger der *dffb*, die im Jahr 1966 gegründet wurde, waren etwa Harun Farocki und Hartmut Bitomsky.²⁵² Im Ausstellungskatalog des *MoMA New York* schreibt Anke Leweke den *Berliner Schülern* eine wesentliche Gemeinsamkeit zu, die darüber hinausgeht:

„The only thing shared by its members, with all the differences in their styles, voices, and subject matter, is the fact that all of them have learned their lessons from cinema history.“²⁵³

Doch nicht nur das Interesse an ihren Vorgängern, sondern auch die Beschäftigung mit Werken von Filmemachern aus der ganzen Welt, die die formale Besonderheit ihres eigenen Schaffens mitbedingt, teilen Petzold und Co.²⁵⁴ Wie die *auteurs* der französischen *Nouvelle Vague* sind auch sie Autoren, die sich auf kritische Art mit

²⁵¹ Vgl. Wegner, Wenke, *Kino, Sprache, Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*, Marburg: Schüren 2015, S. 19.

²⁵² Vgl. Heberlein, Jana, *Die neue Berliner Schule*, S. 21.

²⁵³ Leweke, Anke, „The Beginning“, *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, Roy, Rajendra/Anke Leweke (Hg.), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, New York: The Museum of Modern Art 2013, S. 14 -17, S 16.

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

ihrem Medium auseinandersetzen. Wie diese teilen sie kein festgelegtes Grundprinzip, kein Dogma oder gemeinsames Manifest, sondern werden, neben ihrem Hintergrundwissen, durch den gegenseitigen Austausch und die Arbeit innerhalb einer teilweise gemeinsamen Clique von Filmschaffenden – Kameramänner, Castingdirektoren, Cutter, Setdesigner und andere - vereint.²⁵⁵ Worin liegen die stilistischen Übereinstimmungen des Labels, wenn sie keinem eindeutigen Programm folgen? Die künstlerische Gestaltung variiert zwar von Regisseur zu Regisseur, wird aber stets als Gegenentwurf zum Populärkino begriffen. Und auch trotz der Diversität lassen sich einige wiederkehrende Gemeinsamkeiten festgehalten. Der *Berliner Schüler* Christoph Hochhäusler, der 1998 die in ihren theoretisch-praktischen Prinzipien an das *Cahiers du cinéma* erinnernde Zeitschrift der *Berliner Schule*, *Revolver*, gründete, schreibt an Dominik Graf in einem veröffentlichten E-Mail Wechsel:

„Die ‚Berliner Schule‘ ist meiner Meinung nach die glückliche Fügung einer Geistesverwandtschaft, ein loser Zusammenhang mehr oder minder Gleichgesinnter [...].“²⁵⁶

Und Dominik Graf in seiner Antwort:

„Ich glaube, es geht um ein „gemeinsames“ Menschenbild. [...] Diese Filme, die da unter den Fittichen der neuen Welle zusammenkommen, haben ja doch gemeinsam: chronologisches Erzählen, ruhiges, bildhaftes Erzählen, „äußerliches“ Erzählen im Sinn von Kracauers „Errettung der physischen Realität“ ... entfernt verwandt mit Antonioni.“²⁵⁷

Den Filmemachern kann also eine in einigen Punkten ähnliche Erzählweise zugeschrieben werden. Wenke Wegner verweist in diesem Zusammenhang auf die oftmals verwendete Attribuierung der Ästhetik der Filme als „Schule des Sehens“²⁵⁸, die sich auch zur *physischen Realität* Kracauers in Beziehung setzen lässt. *Im* Hinblick auf

²⁵⁵ Vgl. Hochhäusler, Christoph, „On Whose Shoulders. The Question of Aesthetic Indebtedness“, *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, Roy, Rajendra/Anke Leweke (Hg.), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, New York: The Museum of Modern Art 2013, S. 20 – 29, S. 27.

²⁵⁶ Christoph Hochhäusler in: Terhechte, Christoph, „Dreileben. Christian Petzold, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler“, *Berlinale Forum 2011*, https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20113081.pdf, 27.02. 2016, S. 4; (Orig. *Revolver* 16, Berlin 2007).

²⁵⁷ Dominik Graf in: Ebd.

²⁵⁸ Wegner, *Kino, Sprache, Tanz*, S. 20.

Petzolds dramaturgischen Minimalismus, der sich unter anderem im sparsamen Einsatz verbaler Informationen manifestiert, erweist sich diese Zuschreibung als adäquat.

Ansätze

Zum Regisseur Christian Petzold existieren eine Reihe von Interviews, publiziert in Zeitungen, Büchern und in Form von Videos im Internet, die für diese Arbeit als wesentliche Quellen herangezogen wurden.

Petzold kann nicht nur wegen des eigenen Verfassens seiner Drehbücher und des wiederkehrenden Einsatzes stilistischer Merkmale als Autor bezeichnet werden, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass er fast ausschließlich mit demselben Basisteam zusammenarbeitet. Während der vorbereitenden Proben mit seiner Crew lässt er auch, allen voran durch die Schauspieler, Änderungen des Drehbuchs zu, sodass sich erst in diesem Stadium finale Strukturen herauskristallisieren können, von denen er als Autor zuvor nur rudimentäre Vorstellungen hatte.²⁵⁹

Seine Narrative weisen gemeinsame Merkmale auf, die auf seiner gesellschaftspolitischen Philosophie und der Suche nach entpsychologisierten Filmerzählungen von Individuen einer deutschen, neoliberalen Mobilitätsgesellschaft, basieren. Zur Einführung dient ein kurzer Ausschnitt aus einem Interview:

ZEIT: Ihre Filme scheinen eine beinahe prophetische Qualität zu haben: *Wolfsburg* antizipiert die Krise der Autoindustrie, *Yella* den Wahnsinn des Risikokapitals, *Jerichow* die Zerstörung aller Beziehungen durch den Kapitalismus. [...]

Petzold: Ich hab immer das Gefühl, das Thema knapp verfehlt zu haben. Das Kino entdeckt diese Dinge ja nicht, sondern es kennt sich nur wahnsinnig gut aus im Bereich der Träume und der Verdrängung. [...] Hier findet das kollektive Unbewusste Bilder und Töne, hier geht es um Menschen, die an den Verhältnissen zerbrechen und die sich dagegen zur Wehr setzen.“²⁶⁰

²⁵⁹ Schwenk, Johanna, *Leerstellen – Resonanzräume. Zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold*, Baden-Baden: Nomos 2012 (= Filmstudien Bd. 63), S. 89.

²⁶⁰ Siemens, Christof/Katja Nicodemus, „ ,Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“, *DIE ZEIT online*, 2009/Nr. 03 <http://www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold/komplettansicht> (abgerufen am 19.01.16).

Narrative Ökonomie – physischer Reichtum?

Nicht nur aufgrund seines Studiums nimmt die Literatur eine wichtige Stellung innerhalb seines Schaffens ein, Petzold lehnt sich in seinen Filmen auch an konkreten Romanen und Stücken an²⁶¹ - allerdings vermeidet er dabei direkte Adaptionen. Um seine Position in dieser Hinsicht zu verdeutlichen, zitiert der Autorenfilmer in Interviews zustimmend einen seiner Helden der Kinogeschichte: „Hitchcock said that you couldn’t film a great novel, only a bad one.“²⁶². Auch das deutsche Kino der späten 70er Jahre, das sich literarischer Vorlagen bediente, betrachtet Petzold, genauso wie den in Reaktion darauf erstarkten eskapistischen Konterpart, als verarmtes Kino.

Sein literarischer Einfluss spiegelt sich in anderer Form wider. So beschreibt Petzold seine Arbeitsweise als der amerikanischen *short story* nahe, in deren Lektüre er sich bereits als Jugendlicher zu vertiefen pflegte. Präzise beschriebene Szenen bewiesen darin durch ihren Ausschnittcharakter viel Aussagekraft über die Lebenswelt. Bestimmte Situationen seien es auch, die ihm oftmals den auslösenden Anstoß für eine Filmidee liefern, an der er dann mit Harun Farocki auf langen Spaziergängen weiterarbeitet. Nicht der *Plot*, sondern die Übergänge zwischen einzelnen Szenen, wecken sein primäres Interesse.²⁶³ Seine Dramaturgien wirken als Gegenantwort zu bestehenden Erzählgesetzen. Beispielsweise widersetzt er sich der dramaturgischen Konvention, die Welt, in der sich die Handlung eines Films abspielt, dem Zuschauer zuerst zu erklären, bevor dieser dann Schritt für Schritt zum ersten Konflikt hingeführt wird: „Es ist eine ‚20 Uhr 15 Unart‘ den Zuschauer an die Hand nehmen zu müssen“²⁶⁴. Petzold verweigert sich in seinen Arbeiten der wiederholten Anwendung von Filmtechniken, mit denen der Rezipient durch das Mainstreamkino vertraut ist. Im

²⁶¹ Vgl. Fisher, *Christian Petzold* S. 151

²⁶² Abel, Marco, „The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold“, *Cineaste* 33/3, 2008, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic432924.files/Interview%20with%20Christian%20Petzold.pdf> (abgerufen am 20. 02. 2016).

²⁶³ Vgl. Hochhäusler, Christoph/Nicolas Wackerbarth, „Revolver Live! Interview mit Christian Petzold“, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Hg. Marcus Seibert, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006, S. 247 – 259, S. 250.

²⁶⁴ Vgl. cine-fils magazine, „CHRISTIAN PETZOLD on COMMUNICATION - cine-fils.com“ YouTube.com 14.07.2010, https://www.youtube.com/watch?v=u_2H8bwPVyk, YouTube-Video (abgerufen am 28.02.2016).

Revolver Heft 5 kommentiert er, anlässlich eines Seminars an der Filmschule, zynisch die zunehmende Popularität des amerikanischen Drehbuch-Gurus Syd Field:

„Drei Akte, fünf Akte. Welches Sternzeichen hat der Protagonist und die Fallhöhe, die man nach oben schrauben musste.“²⁶⁵

und macht deutlich, dass sich seine Figurengestaltung abseits solcher Formeln bewegen soll, um nicht dem Klischee zu verfallen und prognostizierbar zu werden. Bei ihm steigert sich die Komplexität der Figuren nicht, wofür Syd Field oder Robert McKee plädieren, sondern sie erweist sich vom ersten Moment an als solche. Der Augenblick des Konflikts, die Irritation, findet nicht erst nach einer Einführung statt, sondern ist den Situationen meist schon zu Beginn des Films inhärent.

Petzold setzt sich gegen die Verwendung mustergetreuer Storyentwicklungen, gegen Klischees in der Figurengestaltung, gegen *establishing shots*²⁶⁶. Der Zuschauer wird nicht auf die Suche nach einer Ursache geschickt, sondern dazu angeleitet, zu überlegen, was mit den zweiseitigen Leinwandcharakteren passiert. Die Frage nach dem *Was* entfernt den Fokus vom dominanten *Warum* und polt so die rezeptive Aufmerksamkeit um. Die dramaturgische Schlussfolgerung zeigt sich in der Entlastung des Spannungsbogens, der die Reflexion von einer Ziel-Eile zum Verweilen mit offenen Fragen verschiebt. Petzolds Narrationen verzichten auf Einleitungen und explizite Erklärungen und entfernen sich von der Behauptung eines auktorialen Wissens:

„[...] es hat etwas damit zu tun, dass die herkömmliche Dramaturgie im Grunde genommen mehr weiß über den Charakter und über das Schicksal der Figuren. Das mag ich nicht. Man muss demütig sein.“²⁶⁷

Diese Filmgeschichten sind von Auslassungen und Minimalismus geprägt. Auch mit der wortkargen Dialoggestaltung - „Wenn man den Satzsatz streicht, bleibt etwas offen“²⁶⁸ - verdeutlicht Petzold seinen Zugang, den verbalen Verzicht als Mehr, als physischen Reichtum zu begreifen. Eine Figur nach einem tatsächlichen Konflikt zu

²⁶⁵ Petzold, Christian, „Tagebuch“, *Revolver. Zeitschrift für Film*, Heft 5, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001, S. 64 -70; S. 67.

²⁶⁶ Der establishing shot wird meist in Form einer totalen Einstellung am Beginn einer Szene eingesetzt, um dem Zuschauer eine klare Verortung der Handlung zu ermöglichen.

²⁶⁷ Schwenk, *Leerstellen – Resonanzräume*, S. 88.

²⁶⁸ cine-fils magazine, „CHRISTIAN PETZOLD on COMMUNICATION - cine-fils.com.

zeigen, nach einem Ereignis, lasse den Zuschauer rekonstruieren, was vorgefallen sei und sei wesentlich spannender als jede Eskalationsszene selbst.²⁶⁹ Mehr als Worte erzählen die subtilen physischen Expressionen, aber auch die Positionierungen der Kamera, die sich kein Suggestiv-Verfahren aneignet (ein konkretes Beispiel dazu findet sich im Kapitel 6.4). Doch die Personen schweigen nicht nur des narrativen Verbergens willen, sondern, so Petzold, weil sie keine Lust haben, sich zu erklären, sie sind ökonomisch geworden.²⁷⁰

Die Figuren in Petzolds Erzählungen lassen durch ihren Facettenreichtum keine narrativen Prognosen oder Festschreibungen zu, was Erklärungen und Verurteilungen von Seiten der Zuschauer verhindert. Fragen nach dem Hintergrund eines Charakters, nach seiner Vorgeschichte, beschäftigen den Rezipient unentwegt und müssen von ihm selbst beantwortet werden. Die linearen Handlungsverläufe lassen keine explikatorischen Rück- oder Vorausblenden zu, ein Ausschnitt steht für sich im Hier und Jetzt der Geschichte. Genauso werden Orte in Petzolds Filmen nicht eingeführt, sondern erzählen fragmentarisch und tragen wie die Figuren unausgesprochene, auratische Historien in sich. Transitzonen kehren als Motive wieder und verweisen auf die durch das neoliberale Paradigma der Flexibilität hervorgerufene Verlorenheit der zur Mobilität aufgeforderten Individuen, die in einem Dazwischen ohne Ziel und Rückkehr landen:

“I am interested in the mobile immobilities, the so-called transit zones, these no-places: that's where something modern is happening.”²⁷¹

In diesem Zitat rekurriert der Regisseur auf die Transitzonen und deren modernen Charakter, der sein Interesse an diesen Schauplätze steigert. Die Seele eines Ortes werde erst in Verbindung zu den Figuren sichtbar – die von Graf beschriebene Verbindung zu Antonioni wird evident. Doch nicht nur die Orte werden zu verlassenem Zonen, sondern auch die sich in ihnen befindlichen Figuren etablieren sich als adäquate Gespensterwesen. Ihre abwesende Anwesenheit ist transparent, will sich aber aus dieser Isolation heraus materialisieren. Die Protagonisten Petzolds finden keine(n) Zuflucht(sort), ihr Schicksal bleibt unheilvoll offen.

²⁶⁹ Vgl. Hochhäusler/Wackerbarth, „Revolver Live! Interview mit Christian Petzold“, S.256.

²⁷⁰ Vgl. Siemens/Nicodemus, „Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“.

²⁷¹ Abel, „The Cinema of Identification Gets on my Nerves“.

Als jugendlicher Filmethusiast, erzählt Petzold²⁷², sehnte er sich nach einem filmischen oder literarischen Narrativ, das die Atmosphäre, die seine deutsche Vorstadt im Ruhrgebiet umfasste, einfangen konnte. In einem Interview im *Deutschen Haus* in New York²⁷³ beschreibt er seinen jahrelang arbeitslosen Vater als eine gespenstische Existenz. Durch seine ständige Präsenz in den gemeinschaftlichen Zimmern verblasste der Vater in der Wahrnehmung der anderen Familienmitglieder zunehmend - er verfügte über keinen privaten Raum außer das Auto, in das er sich gelegentlich zurückzog. So wird der PKW in Petzolds Filmen zu einem der Transitororte, die die Isolation und Entfremdung der Charaktere verdeutlichen. Die Bewegung, Reise oder Autofahrt wird niemals von einer Euphorie des Aufbruchs begleitet, sondern signalisiert meist die von vornherein verlorene Suche nach einer Heimat – sie erinnert an *Odysseus Irrfahrten*.²⁷⁴



Abb. 7: Transitor Auto

Petzold antwortet mit seinen nüchternen, entschleunigten und anti-identifikatorischen Narrativen auf das Genrekino (dem er in seinem Ursprung jedoch nicht abgeneigt ist). Seine Beziehung zu Hollywood zeigt sich zwar, wie bei Godard und Fassbinder, als eine Art Hassliebe, realisiert sich jedoch nicht als Dekonstruktion, sondern als Rekonstruktion - denn im Deutschland der 1990er existierte bereits kein zerstörbares Genrekino mehr, es gibt nichts zu dekonstruieren, so Petzold.²⁷⁵

Einzelne Elemente aus Western, Thriller oder Horror finden sich auf verschiedenste Weise – in Form von Motiven, Situationen, Atmosphären, bestimmten Gegenständen – und markieren Petzolds Verfahren Genrelemente in einen veränderten Kontext einzusetzen, anstatt auf ein getreues Wiederbeleben bereits vergangener Konventionen

²⁷² Vgl. Deutsches Haus, „Berliner Schule. Part 4: Christian Petzold and Fatima Naqvi“, *YouTube.com*, 15.02.2014, https://www.youtube.com/watch?v=U5NRDhJM4_g, YouTube-Video (abgerufen am 28.02.2016).

²⁷³ Vgl. Ebd.

²⁷⁴ Vgl. Abel, „The Cinema of Identification Gets on my Nerves“.

²⁷⁵ Vgl. Fisher, *Christian Petzold*, 153f.

zu setzen. Was er zum Beispiel an einer Hollywood-Liebeskomödie wie *Pretty Woman* bewundere, sei die starke physische Präsenz, die der Heldenfigur zukommt:

„This is American cinema, which has a certain physicality (*Physis*). And that is for me also genre. [...] And what recurs all the time in these genre films is how men look at that particular historical moment. In *Pretty Woman*, Richard Gere is a neoliberal ass, he destroys companies or whatever, but he represents a new kind of body.“

Petzold verschließt sich also ästhetischen Stilmitteln des Mainstreamkinos nicht, sondern wählt daraus Elemente, die er folglich in seine Filme einbaut. Die gesteigerte physische Präsenz seiner Figuren lässt sich auch mit Kracaers *physischer Realität* zusammenführen. Zudem gestalten sich seine Narrative mit einer episodischen Offenheit, wie sie Kracaer in *Le notti di Cabiria* bewundert. Die Beziehung zur Realität zeigt sich bei Petzold durch das Erzähltempo und die offene Rahmung.

Petzold – ein politischer Autor?

Ein politischer Film sei, so Petzold in einem Interview mit Abel, das selbstreflexive Werk eines Regisseurs über das Filmmachen selbst. Denn mit der expliziten Thematisierung des eigenen Schaffens verweist der Regisseur auf die kapitalistischen Produktionsbedingungen seiner Arbeit und die generelle Verwobenheit des Mediums in seine Finanzierungspolitik.²⁷⁶ An anderer Stelle antwortet Petzold auf die Frage nach dem politischen Gehalt seiner Arbeit allgemeiner: das Medium erweise sich durch seine Produktionsverhältnisse per se bereits als politisch.²⁷⁷ Die Filme Petzolds weisen in dem Sinne politischen Charakter auf, dass sie sich in Gegenposition zu Dramaturgien mit Wettbewerbsgarantie bewegen. Das Narrativ verweigert sich der Verkäuflichkeit, es wird aufgrund seiner Offenheit für den kapitalistischen Gebrauch weniger verwertbar, also konsumierbar - und dies geschieht erfahrungsgemäß unweigerlich, wenn sich eine

²⁷⁶ Vgl. Abel, „The Cinema of Identification Gets on my Nerves.“, S. 258.

²⁷⁷ Vgl. Hochhäusler/Wackerbarth, „Revolver Live! Interview mit Christian Petzold“.

Struktur dem dominanten Kanon entgegenstellt. Die Infragestellung von sich ökonomisch bewährenden Narrativen geht so mit einer politischen Reflexion einher.

Von Produktionsbedingungen abgesehen, finden sich in Petzolds Filmen politische Elemente als Teil der Narrative, in denen Individuen des Kapitalismus, Neoliberalismus und Postfordismus thematisiert werden. Auch das Bild der Familie, die in ihrer traditionellen Form nicht mehr wirklich existiere, sondern etwa durch staatliche, an gewisse Bedingungen geknüpfte Zuschüsse eine neue Position verliehen bekommt, stellt ein zentrales Sujet dar.²⁷⁸

Ausgehend von den vorangegangenen Überlegungen begreift sich die Beziehung zur Realität, abgesehen von thematischen Gefügen, in Petzolds Filmschaffen als komplex. Sein Minimalismus jedenfalls ist mehr aus dem Leben gegriffen als ein komprimiertes Ursache-Wirkungs-Handlungsgefüge, denn es lässt sich behaupten, dass offene Handlungen und vielschichtige Charaktere, wie sie auch Haneke einsetzt, eine engere Beziehung zum realen Leben eingehen. Bei Petzold konstituiert sich das Narrativ zuerst über die Figurengestaltung – das Verhalten, der Körper und seine Interaktion mit dem Raum – und fängt im operativen Zusammenspiel mit der Kamera die, um mit Kracauer zu sprechen, *physische Realität* ein. Der Zuschauer ist dazu angeleitet, beobachtende Distanz zum Geschehen einzunehmen, sich sozusagen nicht einnehmen zu lassen, sondern das Filmische ohne Suche nach starken Empathieträgern zu betrachten. Analog dazu manifestiert sich der Umgang des Regisseurs mit seinen Räumen: der Rezipient ist dazu angehalten, diesen nicht bloß als illustrative Kulisse zu betrachten, sondern mehr darin zu entdecken, aktiv hineinzublicken:

“You have to behold the most everyday space until it looks back, until it becomes mysterious. This takes work: you have to select segments, and you have to manipulate space; each light is a manipulation of space. [...] You have to stare and find a second view, and then things begin to become mysterious and complex.”²⁷⁹

So wie die Realisationen seiner Mitvertreter der *Berliner Schule* bewegen sich auch Christian Petzolds Filme sowohl inhaltlich als auch formal auf mikro-politischer Ebene, spiegeln Reflexionen auf gesellschaftliche Prozesse wider:

²⁷⁸ Vgl. Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

„Meine Filme sind keine politischen Filme, die das politische System angreifen, sondern sie spielen an den Rändern von Systemen und Gesellschaften, die anfangen, ihre Gefängnisse, ihr Krankenwesen und Schulen zu privatisieren. Bei der Privatisierung wird von den Menschen eine Individualität verlangt, sie gehören also nicht mehr in eine Gruppe oder Kollektiv, es heißt, "du machst das jetzt alles für dich alleine", und die Menschen sind überfordert damit. Das ist das eine große Thema: Die Überforderung durch den Neoliberalismus. Und das andere Thema ist: Es gibt gleichzeitig keine Arbeit mehr, aber da unsere Identität auf Arbeit aufbaut, stellt sich die Frage: Wie kann man, wenn man keine Arbeit hat, eine Identität bekommen?“²⁸⁰

Dieser ausschnitthaft umrissene Ansatz, dem ein sehr weiter Themenkomplex anhängt, soll lediglich einen Eindruck über die operative Ebene der Filme vermitteln. Im Vordergrund dessen stehen die konkreten Auswirkungen gesellschafts-politischer Entwicklungen, die der Regisseur am Beispiel individueller Charaktere und ihrem Kampf im Netz verschiedenster Strukturen vermittelt.

²⁸⁰ Petzold im Interview mit Wolf von Dewitz: „Jerichow: Christian Petzold glaubt an tragische Geschichten“, *Filmstarts*, <http://www.filmstarts.de/specials/750-Jerichow-Christian-Petzold-glaubt-an-tragische-Geschichten.html>, 07.01.2009 (abgerufen am 03.03.2016).

Jerichow

Christian Petzolds Kinofilm *Jerichow* feierte im Jahr 2008 seine Premiere in Venedig. Der Regisseur greift darin gesellschaftliche Themen auf, spielt mit Genrekonventionen und zieht James M. Cains Roman *The Postman always rings twice* von 1934 als Inspirationsquelle für den narrativen Hauptkonflikt heran:

„Als ich [...] mit Harun Farocki spazieren gegangen bin, fragten wir uns, ob es im US-amerikanischen Kino eigentlich so etwas wie Klassenkampf gibt. Harun fiel "The Postman Always Rings Twice" ein. [...] Und da kam ich drauf: Wenn man das Amerikanische in Deutschland erzählen kann, dann in der Prignitz. Hier fahren die Leute Pick ups und Geländewagen, Malls schießen aus dem Boden, Autobahnen und Parkplätze sind von amerikanischen Dimensionen, während die Industrie aus dem letzten Loch pfeift. Das sind alles Ruinen eines amerikanischen Traums.“²⁸¹

Die türkisch-deutsche Figur Ali verweist auf den gleichnamigen Protagonisten in Rainer Werner Fassbinders Melodram *Angst essen Seele auf* (1974) bzw. *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), wie der Regisseur in einem Interview erklärt.²⁸² Mit *Jerichow* unternimmt er den Versuch, sich von der häufigen Darstellungsart von Einwanderern in der Opferrolle abzuwenden, da darin lediglich eine andere Form des Rassismus zum Tragen komme.²⁸³ Petzold gestaltet seine Figuren, wie bereits im vorangegangenen Kapitel erklärt wurde, auch hier vieldeutig, wodurch er in diesem Fall eindimensionale Zuschreibungen von Opfer- und Täterrollen verhindert. Zugleich wird das Spiel mit Genreelementen aus Western, Thriller und Melodram sichtbar, sowie ein nüchternes Verhältnis zwischen einem Minimalismus der Sprache und der Intensität der Körper.

²⁸¹ Uehling, Peter, „Christian Petzold über Seelenlandschaften und seinen neuen Film ‚Jerichow‘ . Wiederauferstehung in der Prignitz“, *Berliner Zeitung*, 08.01.2009, <http://www.berliner-zeitung.de/christian-petzold-ueber-seelenlandschaften-und-seinen-neuen-film--jerichow--wiederauferstehung-in-der-prignitz-15642442>, (abgerufen am 01.03.2016).

²⁸² Vgl. Fisher, *Christian Petzold*, S. 160.

²⁸³ Ebd.

Handlung

Der ehemalige Zeitsoldat Thomas (Benno Fürmann) kehrt in sein verlassenes Elternhaus in Jerichow, einem kleinen Ort unweit der Ostsee in einem wirtschaftlich kargen Gebiet, zurück. Nachdem ihm seine Abfindung abgeknöpft und er zu Boden geschlagen wurde, steht er mit leeren Händen da – doch wie der Titel auf die Rose Jericho und deren erneutes Aufblühen verweist²⁸⁴, so startet auch Thomas seine Existenz noch einmal neu. Der türkisch-stämmige Unternehmer Ali (Hilmi Sözer), dem der Ex-Soldat kurz zuvor aus der Patsche geholfen hat, stellt ihn als Hilfsarbeiter in seinem Lieferbetrieb ein, den jener mithilfe seiner Frau Laura (Nina Hoss) führt. Zwischen Thomas und Laura entsteht eine physische Anziehung, die ihr in der Beziehung mit Ali fehlt, da sie lediglich auf einer finanziellen Vereinbarung basiert: Ali zahlt laufend Lauras Schulden ab – sie arbeitet im Betrieb mit und lebt als seine Ehefrau bei ihm. Als der mittellose Thomas davon erfährt, will er Laura aus ihrer Misere retten, doch die Verschuldete versucht am Boden der Tatsachen zu bleiben: „Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat“ attestiert sie. Dennoch: ihre Zuneigung zu Thomas übertrumpft das Vernunftdenken. Die Liebenden schmieden einen Plan: sie wollen Ali in seinem Kombi die Klippen hinunterstürzen lassen. Als dieser, nachdem er von einer erfundenen Reise zurückkehrt, seiner Frau erklärt, er müsse aufgrund einer schweren Krankheit in wenigen Monaten sterben, werde jedoch davor ihre Schulden gänzlich begleichen, will Laura den Mordplan kurzfristig abbrechen. Der Unternehmer kommt den beiden aber auf die Schliche: er entdeckt den noch auf den Absprung wartenden Thomas in den Büschen und rast vor den Augen der Liebenden freiwillig in den Tod.

²⁸⁴ Vgl. Uehling, „Christian Petzold über Seelenlandschaften und seinen neuen Film ‚Jerichow‘“.

Handelnde: physische Erscheinungen

Die Handlung des Films *Jerichow* wird fast ausschließlich von den drei Hauptcharakteren getragen, deren alleinige visuelle Präsenz lediglich durch kurze Auftritte von Nebenpersonen wie Alis Kunden oder den Beamten im Arbeitsamt unterbrochen wird. Der Zuschauer observiert das Geschehen meist aus Thomas' Sicht, der schweigsam wie ein Westernheld auftritt. Er beobachtet zum Beispiel wiederholt das Ehepaar aus dem Inneren des Vans heraus, in dem er oft noch, nachdem Ali bereits ausgestiegen ist, sitzen bleibt. Die strenge, ernste Art, die alle drei Personen teilen, präsentiert sich in Symbiose mit der kargen, verlassenem Landschaft, durch die sie mit den blechernen Automobilgefährten des Ostens wie mit Pferden durch den Westen streifen. Petzold bietet dem Zuschauer in dieser rauen Atmosphäre, in der die Figuren im Einklang mit ihrer Umgebung ebenso expressionsarme Seelenlandschaften widerspiegeln, kaum Identifikationsflächen. Denn Thomas, dem die Erzählung vor allem zu Beginn am nächsten ist, observiert seine Umwelt meist schweigend und mit einer steinernen Mimik. Er ist schwer einzuschätzen. Doch entgegen Bordwells und McKees Charakterisierung des *art cinema* Helden, zeugt die Figur des Thomas nicht von Passivität. Er verhält sich zwar zurückhaltend, jedoch durchaus aktiv. Seine Ziele unterliegen keinem Zeitdruck, wie die Ziele des klassischen Protagonisten, auch fehlt es ihm nicht an ernstesten Absichten. Sein Wunsch nach der Renovierung des geerbten Hauses ist zwar präsent, drängt sich jedoch nicht in den Vordergrund, zumal die „Rettung“ seiner Geliebten bald den Fokus seiner Bestrebungen verschiebt.

Umschwünge deuten die Charaktere im Zuge des Expressionsminimalismus nicht an. In einer Szene, zum Beispiel, die sich während Alis Abwesenheit abspielt, ruft Laura sehnsüchtig nach Thomas, obwohl es kurz zuvor noch schien, als hätte sie in Folge eines Streits einen Schlussstrich unter die außereheliche Liebesbeziehung gezogen. Kurz nach dem scheinbaren Ende der Affäre bricht ihre Verzweiflung durch. Laura verhält sich entgegen der genrekonventionellen Darstellung melodramatischer Frauenfiguren taff. Sie möchte sich keiner utopischen Märchenvorstellung hingeben, denn sie weiß, dass ihre Schulden und Thomas leeres Konto einem *Happy End* entgegenstehen. Da Freiheit für sie an finanziellen Besitz gekoppelt ist, kann sie aus der Gefangenschaft, in die sie die gesellschaftspolitischen Umstände des Kapitalismus

drängen, nicht entkommen. Thomas hingegen will sich der sozialromantischen Traumvorstellungen in seiner Rolle als selbsternannter Retter nicht verschließen. Schlussendlich lässt sich Laura auch davon überzeugen, den einzig möglichen Ausweg zum gemeinsamen Glück und Geld hin zu realisieren: Alis Mord.

Ali wird nicht aufgrund seiner ethnischen Zugehörigkeit zum Feind der beiden erklärt, sondern aufgrund seiner finanziellen Überlegenheit, die die Situation der drei überhaupt erst ermöglichen konnte. Als derjenige mit den größten Geldressourcen ist er bis zu seinem zwischenzeitlichen Verschwinden auch im Besitz der meisten Worte innerhalb des Narrativs. Er ist ein gefuchster Geschäftsmann, der gern Chef spielt und seine Mitmenschen leicht zu durchschauen scheint. Wie die Merkmale der anderen beiden Charaktere lassen sich auch seine in ihrer Gesamtheit inhomogenen Eigenschaften in keine einheitliche Schublade werfen: einerseits kommandiert und testet er die Menschen um ihn auf hinterhältige Weise, andererseits sucht auch er nur nach



Abb. 8: Der Tanz

Anerkennung und Zuneigung. In Thomas, so wird durch versuchsweise Annäherungen und Gesten des Vertrauens durch Ali deutlich, erhofft er sich einen Freund. Seine Solidarität teilt sich nicht durch Worte, sondern Gesten mit, die er Thomas gegenüber ausdrückt – durch eine vorsichtige Umarmung oder die Erlaubnis das Dienstauto für private Zwecke zu gebrauchen. Zugleich aber möchte sich Ali dem zweiten Mann innerhalb des Trios gegenüber behaupten. Als er Thomas regelrecht zum Tanzen mit Laura zwingt, übergibt er ihm seine Frau gleich einer Trophäe: als lasse er den armen Nachbarjungen sein teures Spielzeug testen. Sein Reichtum verschafft Ali eine Machtposition, deren Vorteile er zwar für sich zu nützen weiß, deren Schattenseite ihm aber zugleich bewusst zu sein scheint. Erst durch sein kurzfristiges Verschwinden wird sichtbar, wie sich durch den fehlenden Einfluss bzw. Druck des Arbeitgebers andere Dynamiken zwischen den zwei Daheimgebliebenen ausbreiten: die Verbindung zwischen Laura und Thomas entsteht nicht wegen, sondern trotz der finanziellen Lage der beiden. Alle anderen Beziehungen (Laura – Ali und Ali – Thomas) können nur

durch ihre Kapital-Verknüpfung bestehen. Darin liegt auch die Tragödie der Erzählung: die Unmöglichkeit der Liebe angesichts der Signifikanz des Geldes in einer kapitalistischen Gesellschaft, an dessen Gesetze jeder mehr oder weniger gebunden ist.

Narration

„Ich glaube einfach, nur die Liebesgeschichte lohnt sich zu erzählen, die es nicht schafft. Das Scheitern gehört zum Kino. Das ist etwas, was das Fernsehen bis heute nicht begriffen hat - dass das Scheitern etwas mit Tragödie zu tun hat. Komischerweise will man dem Menschen um 20.15 Uhr keine Tragödie zubilligen. Es muss alles gut sein und harmonisch ausklingen. Die Arbeiter oder die Angestellten nach einem schweren Arbeitstag mit einem guten Gefühl ins Bett schicken. Dass natürlich traurige Musik, tragische Liebesgeschichten, gescheiterte Banküberfälle einem die Freude am Leben überhaupt geben, das hat das Fernsehen noch nicht verstanden“²⁸⁵

Jerichow eröffnet mit dem Ende einer Geschichte, die von einem nicht eingelösten Versprechen, von Thomas' Schulden bei seinem Bekannten Leon und seiner Heimkehr aus dem Afghanistankrieg erzählt. Der Zuschauer bleibt über die kausalen Verknüpfungen und vorangegangenen Ereignisse unaufgeklärt, erfährt aber durch die Atmosphäre, dass Thomas eine schwere Vergangenheit hinter sich hat. Er verliert sein vermutlich letztes Ersparnis und wird k.o. geschlagen. Thomas blickt so einer praktisch geschichtslosen Existenz entgegen und kann nur von Null aus starten. Petzold beschreibt Thomas' Neuanfang als „Heimat-Building“²⁸⁶. Als der Ex-Soldat vom märchenhaften Anblick eines Rehs begleitet wieder aufwacht, beginnt erst die eigentliche Geschichte, von der der Film (ab seiner siebenten Minute) bis zu seinem tragischen Ende erzählt.

²⁸⁵ Petzold im Interview mit Wolf von Dewitz: „Jerichow: Christian Petzold glaubt an tragische Geschichten“, *Filmstarts*, <http://www.filmstarts.de/specials/750-Jerichow-Christian-Petzold-glaubt-an-tragische-Geschichten.html>, 07.01.2009 (abgerufen am 03.03.2016).

²⁸⁶ Presseheft zu *Jerichow*, http://www.hoehnepresse-media.de/jerichow/PH_Jerichow_einzeln.pdf, (abgerufen am 03.03.2016), S. 6.

Thomas steht hierin, wie bereits erwähnt, zunächst im Mittelpunkt. Er und sein Blick sind in jeder Szene anwesend. Dies ändert sich allerdings nach etwa 50 Minuten Laufzeit, nachdem Ali seine Frau in der Lagerhalle einer seiner Kunden zu Boden schlägt, da er sie einer Affäre mit dem Verkaufsleiter bezichtigt. Die Kamera verlässt zum ersten mal Thomas und folgt Laura, wie sie weinend im Wagen nachhause fährt und wird sie auch in späteren Soloszenen begleiten.

Die Narration, die sich aus der zentralen Dreiecksgeschichte speist, liefert trotz ihrer Flächigkeit Spannungspunkte, die für die Weiterentwicklung der Handlung ausschlaggebend werden: der Beginn der physischen Liebesgeschichte zwischen Laura und Thomas, Alis Reise als Möglichkeit der Annäherung zwischen den Verliebten, der geplante Mord und die finale Wende. Die Struktur des Films ist der klassischen Dramaturgie nicht fern, doch im Gegensatz zu dieser bleibt die Klärung von Ursachen und Wirkungen bei Petzold meist aus. Auch werden Wendepunkte nicht vorbereitet und zelebriert, sondern die Ereignisse gehen viel mehr gewissermaßen unspektakulär ineinander über. Dieses Zurücknehmen erfolgt durch das entschleunigte Tempo der Erzählung, die dem Betrachter Reflexionszeit lässt und den Figuren die verbale Kommunikation stellenweise entsagt.²⁸⁷ Zugleich spielt der Regisseur mit der geprägten Erwartungshaltung des Publikums, wenn er gegen Ende die utopische Hoffnung auf ein Happy End durch Alis Vorhaben Lauras Schulden vor seinem baldigen Tod abzubauen, aufkeimen lässt – doch nur um sie kurz darauf durch den tragischen Fortlauf zu enttäuschen. So verwandelt sich der Film an vielen Stellen in ein Spiel aus Erwartung und physischer Spannung.

Während Alis Abwesenheit erliegen Laura und Thomas einem Auf und Ab, wie man es in jeder klassischen Liebesgeschichte kennt. Doch Petzold inszeniert die Momente der Zurückweisung, Verzweiflung, und erneuten Annäherung auf nüchterne Weise. Wir sehen keine Bilder, die Lauras Liebeskummer melodramatisch zelebrieren, sondern sehen sie nüchtern ihren Alltag weiterführen oder ohne Umschweife reaktive Aktionen setzen – zum Beispiel ihre nächtliche Zuflucht zu Thomas.

²⁸⁷ Eine Ausnahme bildet Lauras erklärender Satz „Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat“ widerspricht zwar Petzolds Prinzip von der Vermeidung von Selbsterklärung der Figuren, doch, wäre dieser Satz, so der Regisseur in einem Interview, notwendig gewesen, um die Figur der Laura in den Pathos für die bevorstehende Ermordung zu bringen.

So wie die Figuren untereinander distanziert scheinen, öffnen sie sich auch dem Zuschauer gegenüber kaum und erklären wenig über sich selbst. Erst während Alis Abwesenheit klärt Laura Thomas über ihre Vergangenheit auf. Zuvor beschränkte sich der Austausch der beiden lediglich auf knappe Wortwechsel, die Körpersprache lag im Vordergrund: ihre ersten Annäherungen vollzogen sich nicht verbal, sondern als kurze, heftige, intime Begegnungen.

Doch nicht nur die sexuelle Begierde hebt die Physis der Figuren hervor: auch die Tätigkeit des Ein- und Ausladens, die vor allem von Thomas und Laura betrieben wird, fokussiert die Körperlichkeit der Arbeitenden. Thomas' physische Präsenz und Stärke beeinflussen auch sein Verhältnis zu Ali: als ersterer diesen vor einer Schlägerattacke beschützt, merkt Ali, dass Thomas ihm gegenüber einen Vorteil hat bzw. ihm mit seiner Stärke helfen kann.

Die Arbeit des Regisseurs, die Physis und Psyche der Figuren gekonnt verschränkt, beschreibt die Schauspielerin Nina Hoss wie folgt:

„Die Kunst, die Christian beherrscht, ist vielleicht, das [Psyche und Präsenz der Figuren] so einzufangen, dass dem Zuschauer nichts vorgegeben wird. [...] Das hat natürlich damit zu tun, wie die beiden, Christian Petzold und Hans Fromm²⁸⁸, das einfangen, die Gesichter oder den Körper oder was auch immer. Das ergibt dann diesen großen ... so einen Luftraum. Wo man selbst so viel hinein imaginieren kann.“²⁸⁹

So wie die Kadrierungen den Figuren Raum geben, so teilen sich auch die Charaktere in ihren Dialogen kaum mit. Der Blick auf die Körper in halbnahen und halbtotale Einstellungen ermöglicht Raum zur Interaktion. Vieles bleibt offen, manches aus der Vergangenheit wird geklärt, doch die Information, mit der der Zuschauer versorgt wird, bleibt spärlich – ökonomisch.

²⁸⁸ Hanns Fromm ist der Kameramann, mit dem Petzold meist zusammenarbeitet.

²⁸⁹ Presseheft zu *Jerichow*, S. 11.

Inhalt und Form: definiert durch Figurengestaltung

"For me, cinema is always a melodrama and a thriller," says Petzold. "When there's desire between two people, you must see the reason why. They have to need each other for something or someone." Mischievously quoting the late German director Helmut Kautner, he adds, "If there's a man and a woman, it's about a family. If there are two men and a woman, it's about society."²⁹⁰

Dieses Zitat macht Petzolds Ansatz für seinen Film *Jerichow* deutlich und unterstreicht erneut den gezielten Einsatz von Genreelementen als narrative Bestandteile der Dramaturgie. Nicht nur Motive – z.B. des Western: als Ali und Thomas am Fenster stehend verhandeln (in der Einstellung der western-typischen



Abb. 9: *Amerikanische:*
Thomas und Ali

Amerikanischen Aufnahme²⁹¹) - entnimmt der Autor aus einem Feld von Genrekonventionen, sondern auch erzählerische Elemente. So legt die Konstellation der Beziehungen den Verweis aufs Melodrama nahe. Eine Frau, die zumal in den ersten zwei Dritteln passiv erscheint – denn die Kamera nimmt die weibliche Perspektive nicht ein – ist zwischen zwei Männern hin und her gerissen. Petzold jedoch holt Laura aus der melodramatischen Genrekonvention der Passivität²⁹² und lässt ihre Figur aktiv werden, verleiht ihr nach den ersten 50 Minuten einen eigenen Blickwinkel. Nach der gemeinsamen Nacht mit dem Neuen ist auch sie es, die zuerst aus dem Bett aufsteht und darauf wartet, dass ihr Geliebter aufwacht. Wie Ali und Thomas erweist sich auch Lauras Charakter als unberechenbar, indem er sich der Prognose von Handlungen, wie sie durch klare Typisierungen meist erfolgt, verweigert. Wie die Figuren, so ist auch die Dramaturgie zurücknehmend, verdeutlicht die Isolation, in der sich jene befinden. Der Van nimmt einen zentralen Platz im Verlauf des Films ein. Dort erklärt Ali Thomas

²⁹⁰Taylor, Ella, „Postman Always Rings Twice' inspires 'Jerichow'“ *Los Angeles Times*, 17. 05. 2009, <http://articles.latimes.com/2009/may/17/entertainment/ca-petzold17>, (abgerufen am 01.03.2016).

²⁹¹ Vgl. Audiokommentar, Christian Petzold, *Jerichow*, DVD-Video.

²⁹² Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink²2008, S.38.

praktische Dinge die Arbeit betreffend, vertraut ihm Privates an, dort streiten Thomas und Laura, erzählt Ali von seiner Herzstörung und rast in den Tod. Die Wahl der Schauplätze verstärkt die Intention Petzolds nach Zurückhaltung von Informationen über seine Figuren. Er wählt gezielt Transitororte, wie Autos und Flure in Wohnhäusern als wiederkehrende Spielorte, da jene der Einrichtungsverpflichtung als unvermeidliche Charakterisierung der Bewohner entgehen, so der Regisseur im Audiokommentar.²⁹³ Ein Hausflur muss keine persönlichen Gegenstände tragen, während ein Wohnzimmer stets reicher bestückt ist und so bis zu einem gewissen Grad immer eine Aussage über die Figur in sich trägt (dasselbe für die Leere). Seinen wiederholten Einsatz derselben Spielorte innerhalb *Jerichows* nennt Petzold eine Ökonomie der Orte und verweist damit auf die analoge Verknüpfung zwischen dem thematischen Motiv und der Ästhetik, sowie Struktur des Narrativs.²⁹⁴

Jerichow ist grundlegend geprägt von seinen ausdrucksfeinen Figuren, die eine ganz eigene Beziehung mit ihren Orten eingehen - man könnte von sich gegenseitig bedingenden *physischen Realitäten* sprechen. Die führende Problematik des Geldes steckt in jeder Szene implizit - wirtschaftliche Themenkomplexe sind in die individuelle Ebene der Figuren verwoben. Finanzen regeln als erste Ursache die Beziehungen zwischen Thomas, Ali und Laura und stehen in Analogie zu Petzolds ökonomischem Einsatz von Spielorten, Handlungen und Dialogen.

²⁹³ Vgl. Audiokommentar, Christian Petzold, *Jerichow*, DVD-Video.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

VII. Schlusswort

Am Ende dieser Arbeit stehen zahlreiche Erkenntnisse, aber auch die Einsicht, dass darüber hinaus vieles offen bleiben muss. Stand am Anfang die Frage danach, ob der Bruch mit dramaturgischen Konventionen mit einer ideologischen Überzeugung bzw. Abkehr des *auteurs* einhergeht, lässt sich am Ende erkennen, dass der Autorenfilm einen gewissen Grad an politischer Reflexion seines Urhebers voraussetzt, um als solcher bezeichnet werden zu können. Anhand der gewählten Beispiele konnte dies durch die Haltung der Autoren klar bestätigt werden. Ob sich dies konkret als kompromisslose Abkehr von der Dramaturgie des Genrekinos, wie bei Haneke, oder als Spiel mit den vergessenen Potenzialen desselben, wie bei Petzold, manifestiert, mag zwar in zwei unterschiedlichen Ausführungen resultieren, führt aber in beiden Fällen zum ideologischen Standpunkt des Regisseurs zurück. Der hier eingeschlagene verbindende Ansatz aus Analyse, historischer Betrachtung und Philosophie ermöglichte eine Herangehensweise, die zwar sehr offen ist, dafür jedoch die Möglichkeit besitzt, sich über analytisch oft festgefahrene Schemata hinauszubewegen. Da eine genauere Untersuchung über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgegangen wäre, konnten die Verbindungen zu den Theorien des ersten Teils, vor allem zu Kracauer, leider nur ansatzweise umrissen werden.

Die bereits indirekt zitierte Frage, der sich Kracauer im Epilog zu seiner Filmtheorie widmet, soll hier noch einmal aufgegriffen werden, um den Leser das Aufgenommene am Ende reflektieren und darüber hinausgehend seine eigene Antwort darauf finden zu lassen:

Welchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt?

VIII. Quellen

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco, „The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold“, *Cineaste* 33/3, 2008,
<http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic432924.files/Interview%20with%20Christian%20Petzold.pdf>, 20. 02. 2016.
- Adorno, Theodor W. „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 388 – 408.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer ²¹2013.
- Allen, Graham, *Roland Barthes*, London [u.a.]: Routledge 2003.
- Andrews, David, „No Start, No End. Auteurism and the auteur theory“, *Film International* 10, Januar 2013, S. 37 – 55.
- Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994.
- Assheuer, Thomas, *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*, Berlin: Alexander Verlag ²2010.
- Astruc, Alexandre, „Die Geburt einer neue Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, Wien: Sonderzahl: 1992, S. 199 – 204.
- Barg, Werner, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München: Wilhelm Fink 1996.
- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 185 – 193; (Orig. „La mort de l’auteur“, *Manteia* 1968, S. 12 – 17).
- Barthes, Roland, „L’effet de réel“, *Communications* 11/1, 1968, S. 84-89, Persée,
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, (abgerufen am 20.12.2015).
- Bazin, André, „Was ist Film?“, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004; (Orig. *Qu’est-ce que le cinema?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975).

- Bordwell, David, *Making Meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Massachusetts [u.a.]: Harvard University Press 1991.
- Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2010.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David, „The Art Cinema as a mode of Film Practice“, *Film theory and criticism. Introductory Readings*, Hg. Leo Baudry, New York [u.a.]: Oxford University Press, S. 716 – 724.
- Bordwell, David, „Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik“, *Montage AV*, 18/2, 2009, S. 109 – 128.
- Carroll, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1996.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca [u.a.]: Cornell University Press 1978.
- De Benedictis, Maurizio (Hg.), *Cineuropa. Storia del cinema europeo*, Rom: Lithos 2009.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997; (Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985).
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973; (Orig. *Opera aperta*, Milano: Casa Ed. Valentino Bompiani 1962).
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2008.
- Fisher, Jaimey, *Christian Petzold*, Chicago [u.a.]: University of Illinois Press 2013 (= Contemporary film directors).
- Foucault „Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 198 – 229; (Orig. „Qu'est-ce qu'un auteur?“, *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63/3, juillet – septembre 1969, S. 73 – 104).
- Goss, Brian Michael, *Global Auteurs. Politics in the Films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*, New York [u.a.]: Peter Lang 2009.

- Grisseemann, Stefan/Michael Omasta, „Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur“, *Michael Haneke und seine Filme*, Hg. Alexander Horwath, Wien [u.a.]: Europaverlag 1991, S. 193 – 213.
- Grob, Norbert/Bernd Kiefer, „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“, *Nouvelle Vague*, Mainz: Bender 2006, S. 8-27.
- Grob, Norbert, „Grußwort“, *Splitter im Gewebe*, Mainz: Bender Verlag 2000, S. 7-10.
- Grob, Norbert, „Die List des ‚auteur‘. Plädoyer für eine altmodische Kategorie der Filmkritik“, *Filmkritik – Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren 1998, S.127-139.
- Grundmann, Roy, „Introduction: Hanekes Anachronism“, Hg. Roy Grundmann, *A companion to Michael Haneke*, Chichester [u.a.]: Wiley 2010, S. 2 – 45.
- Haneke, Michael, „Schrecken und Utopie der Form – Bressons ‚Au hasard Balthazar‘“, Hg. Thomas Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*, Berlin: Alexander Verlag ²2010, S. 173 – 191.
- Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, New York: Routledge 1996.
- Heberlein, Jana, *Die neue Berliner Schule. Zwischen Verflachung und Tiefe: Ein ästhetisches Spannungsfeld in den Filmen von Angela Schanelec*, Stuttgart: ibidem Verlag 2012.
- Hochhäusler, Christoph/Nicolas Wackerbarth, „Revolver Live! Interview mit Christian Petzold“, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Hg. Marcus Seibert, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006, S. 247 – 259.
- Hochhäusler, Christoph, „Interview mit Michael Haneke“, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Hg. Marcus Seibert, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006, S. 158 – 172.
- Hochhäusler, Christoph, „On Whose Shoulders. The Question of Aesthetic Indebtedness“, *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, Roy, Rajendra/Anke Leweke (Hg.), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, New York: The Museum of Modern Art 2013, S. 20 – 29.
- Horwath, Alexander, „Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke“, *Michael Haneke und seine Filme*, Hg. Alexander Horwath, Wien [u.a.]: Europaverlag 1991, S. 11 – 39.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink ²1984.
- Jannidis, Fotis, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 7 – 29.

- Jochum, Norbert, „Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Kino und Traum. Siegfried Kracauer: ‚Von Caligari zu Hitler‘, *Die Zeit*, 01. 05. 1981, <http://www.zeit.de/1981/19/kino-und-traum/komplettansicht>, (abgerufen am 25.02.2016).
- Karsten, Guido, „Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‚Wirklichkeitseffekt‘ im Film“, *Montage AV*, 18/2, 2009, S. 141 – 162.
- Karsten, Guido, *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren 2013.
- Kerslev, Anne, „Dogma 95, Lars von Trier’s The Idiots and the ‚Idiot Project‘, *Realism and ‚Reality‘ in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2002, S. 41 -65.
- Koch, Getrud, *Siegfried Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius ²2012.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.
- Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 50 – 63.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- Kracauer, Siegfried, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Langkjær, Birger, „Realism and Danish Cinema“, *Realism and ‚Reality‘ in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2002, S. 15 – 40.
- Leibfried, Erwin, *Literarische Hermeneutik. Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme*, Tübingen: Gunter Narr 1980.
<https://books.google.at/books?id=8JCodHIawQoC&pg=PA11&dq=literarische+hermeneutik&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiMyaSJlf7JAhUDXRQKHZJyC-UQ6AEILDAB#v=onepage&q=literarische%20hermeneutik&f=false>,
 (abgerufen am 28.12.2015).
- Leweke, Anke, „The Beginning“, *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, Roy, Rajendra/Anke Leweke (Hg.), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, New York: The Museum of Modern Art 2013, S. 14 -17.

- McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag ⁹2014; (Orig. *STORY. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books 1998).
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek: Rowohlt ³2013.
- Müller, Katharina, *Haneke: keine Biografie*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Neumeyer, Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.
- Petzold, Christian, „Tagebuch“, *Revolver. Zeitschrift für Film*, Heft 5, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001, S. 64 -70.
- Porton, Michael, „Collective Guilt and Individual Responsibility. An Interview with Michael Haneke“, *Cineaste*, Volume 31, Winter 2005, S. 50 – 51.
- Saredi, Christa, „Produktion und Verkauf von Studiofilmen aus der Sicht des Weltvertriebes“, *Autorenfilm-Filmautoren*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest 1996, S. 40 – 45.
- Schaub, Martin, „Die Utopie der ‚Caméra-Stylo‘“, *Autorenfilm-Filmautoren*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest 1996, S. 9 -19.
- Schlüpmann, Heide, *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1998.
- Schnepf, Herbert, „Film und Wirklichkeit. Siegfried Kracauers *Theorie des Films* als politische Ästhetik und Theorie der Verfremdung“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2008.
- Schwenk, Johanna, *Leerstellen – Resonanzräume. Zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold*, Baden-Baden: Nomos 2012 (= „Filmstudien Bd. 63).
- Sharrett, Christopher, „The World That Is Known. An Interview with Michael Haneke“, *A companion to Michale Haneke*, Chichester [u.a.]: Wiley 2010, S. 580 – 590.
- Siemens, Christof/Katja Nicodemus, „ ,Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“, *DIE ZEIT online*, 2009/Nr. 03,
<http://www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold/komplettansicht>, (abgerufen am 19.01.16).
- Stiglegger, Marcus, „Einleitung“, *Splitter im Gewebe*, Mainz: Bender Verlag 2000, S. 11-26.
- Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius 1998.

- Taylor, Ella, „Postman Always Rings Twice' inspires 'Jerichow'“ *Los Angeles Times*, 17.05.2009, <http://articles.latimes.com/2009/may/17/entertainment/ca-petzold>, (abgerufen am 01.03.2016).
- Terhechte, Christoph, „Dreileben. Christian Petzold, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler“, *Berlinale Forum 2011*, https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20113081.pdf, 27.02.2016, (Orig. *Revolver* 16, Berlin 2007).
- Thompson Kristin, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge [u.a.]: Harvard University Press 1999.
- Truffaut, François, „A Certain Tendency in French Cinema“, *The French New Wave. Critical Landmarks*, Hg. Peter Graham [u.a.], Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 39 – 63; (Orig. „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954).
- Uehling, Peter, „Christian Petzold über Seelenlandschaften und seinen neuen Film ‚Jerichow‘. Wiederauferstehung in der Prignitz“, *Berliner Zeitung*, 08.01.2009, <http://www.berliner-zeitung.de/christian-petzold-ueber-seelenlandschaften-und-seinen-neuen-film--jerichow--wiederauferstehung-in-der-prignitz-15642442>, 01.03.2016.
- Vincendeau, Ginette, „Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia“, *The French New Wave. Critical Landmarks*, Hg. Peter Graham [u.a.], Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 1 – 29.
- Wannaz, Michèle, *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*, Marburg: Schüren 2010.
- Wegner, Wenke, *Kino, Sprache, Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*, Marburg: Schüren 2015.
- Weidenfeld, Nathalie, *Das Drama der Identität im Film*, Marburg: Schüren 2012.
- Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*, New York [u.a.]: Berghahn Books 2009.
- Wray, John, „Minister of Fear“, *The New York Times Magazine*, 23.09.2007, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9803E5DD113BF930A1575AC0A9619C8B63&pagewanted=all>, (abgerufen am 11.12.2015).
- Zielinski, Luisa, „Michael Haneke, The Art of Screenwriting No. 5“, *The Paris Review*, 2014/211, <http://www.theparisreview.org/interviews/6354/the-art-of-screenwriting-no-5-michael-haneke>, (abgerufen am 27.01.2016).

Internet

„Poststrukturalismus“, *Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Literaturtheorien im Netz*, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/poststrukturalismus/> (abgerufen am 28.12.2015).

„Strukturalismus“, *Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Literaturtheorien im Netz*, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/strukturalismus/index.html> (abgerufen am 28.12.2015).

cine-fils magazine, „CHRISTIAN PETZOLD on COMMUNICATION - cine-fils.com“, *YouTube.com*, 14.07.2010, https://www.youtube.com/watch?v=u_2H8bwPVyk, YouTube-Video (abgerufen am 28.02.2016).

Deutsches Haus, „Berliner Schule. Part 4: Christian Petzold and Fatima Naqvi“, *YouTube.com*, 15.02.2014, https://www.youtube.com/watch?v=U5NRDhJM4_g, YouTube-Video (abgerufen am 28.02.2016).

Presseheft zu *Jerichow*, http://www.hoehnepresse-media.de/jerichow/PH_Jerichow_einzeln.pdf, (abgerufen am 03.03.2015).

von Dewitz, Wolf: „Jerichow: Christian Petzold glaubt an tragische Geschichten“, *Filmstarts*, <http://www.filmstarts.de/specials/750-Jerichow-Christian-Petzold-glaubt-an-tragische-Geschichten.html>, (abgerufen am 03.03.2016).

Filmografie

Ladri di Biciclette, Regie: Vittorio de Sica, Italien 1948.

Umberto D., Regie: Vittorio de Sica, Italien 1952.

Le Notti di Cabiria, Regie: Federico Fellini, Italien 1957.

Händler der vier Jahreszeiten, Regie: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1971.

Angst essen Seele auf, Regie: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1974.

Pretty Woman, Regie: Garry Marshall, USA 1990.

Code inconnu, Regie: Michael Haneke, Frankreich/Deutschland/Rumänien 2000.

Jerichow, Regie: Christian Petzold, Deutschland 2008.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2014; (Orig. *STORY. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books 1998).

Abb. 2: Michael Haneke, Foto aus: Zielinski, Luisa, „Michael Haneke, The Art of Screenwriting No. 5“, *The Paris Review*, 2014/211, <http://www.theparisreview.org/interviews/6354/the-art-of-screenwriting-no-5-michael-haneke>, (abgerufen am 27.01.2016).

Abb. 3-5 : Screenshots aus *Code inconnu*, Regie: Michael Haneke, DVD-Video, MK2 Productions/Les Films Alain Sarde/Bavaria Film GmbH [u.a.] 2000.

Abb. 6: Bild aus dem Presseheft zu *Jerichow*, http://www.hoehnepresse-media.de/jerichow/PH_Jerichow_einzeln.pdf, (abgerufen am 03.03.2015).

Abb. 7-9: Screenshots aus *Jerichow*, Regie: Christian Petzold, DVD-Video, Schramm Film/BR/Arte 2009.

IX. Anhang

Abstract

Der von der offenen Dramaturgie vollführte Bruch mit klassischen *Hollywood-*Modellen manifestiert sich in seiner narrativen Gestaltung als die gegenüber dem konventionellen Spielfilm behauptete Steigerung der Realitätsnähe und führt die politische Positionierung seines *Autors* mit sich. Die vorliegende Arbeit untersucht Strukturen diverser Dramaturgiemodelle, den Begriff des Autorenfilms und seines Realitätsverhältnisses, um sich abschließend der Auseinandersetzung mit zwei zeitgenössischen *Autoren* zu widmen.

In der Einführung wird zunächst anhand des neoformalistischen Ansatzes von David Bordwell und Kristin Thompson das klassische Dramaturgiemodell umrissen, sowie Elemente aus Robert McKees Drehbuchratgeber hinzugezogen um darauffolgend, in erster Linie auf Umberto Ecos Ausführungen und Wolfgang Isters Konzept der *Leerstelle* gestützt, die dazu in Opposition stehende offene Form zu charakterisieren. Im zweiten Kapitel folgt der Versuch einer Definition des einem alternativen Erzählmuster verhafteten Autorenfilms, der in verschiedenen historischen Gruppierungen – allen voran die *Nouvelle Vague* - immer wieder eskapistische Erzählpraktiken der Unterhaltungsindustrie durch seine Medienpraxis kritisierte. Nicht nur ein historischer Überblick, auch Roland Barthes' und Michal Foucaults Schriften zum *Autor* beleuchten die Vielgestaltigkeit des Begriffs und den komplexen Diskurs um den Autorenfilm. Das dritte Kapitel nähert sich dem Komplex des Realismus im Film zuerst mithilfe des relativen Ansatzes des *Nouvelle-Vague*-Paten André Bazin, schließt mit Barthes *Wirklichkeitseffekt* sozusagen funktionsloser Elemente an und wird von Thompsons neoformalistischer Theorie der Motivierung und der gegensätzlichen *Screen*-Theory ergänzt. Der hybride Ansatz aus Filmtheorie, Soziologie und Gesellschaftskritik, der sich in Kracauers *Theory of Film* findet, liefert im vierten Kapitel philosophische Anknüpfungspunkte hinsichtlich der Reaktion filmischer Strukturen auf sozialpolitische Entwicklungen des entfremdeten modernen Individuums und seiner *physischen Realität*. Der letzte Teil, der auf Interviews und eigenen dramaturgischen Analysen basiert, setzt sich mit dem Autorenfilmer Michael Haneke und *Code inconnu* sowie Christian Petzold und seinem Werk *Jerichow* auseinander. Anhand dieser beiden Beispiele kann bestätigt werden, dass der Bruch mit den der klassischen Spielfilmdramaturgie inhärenten utopischen Konventionen auf der ideologischen Haltung der Autoren basiert.

Abstract (english)

The breaking of conventional rules of a classical Hollywood film can become apparent in an open dramatic style - which states increased closeness to reality as opposed to conventional movies - and leads to the political positioning of its *auteur*. This Master's thesis tries to find a connection between ideological reflections and narrative structures in the *auteur* fiction film. At first it explores different dramaturgic models, the term of the *auteur film* itself and its construction of reality and closes with the analysis of two contemporary *auteur*'s works.

In the introduction the classical model is explained through Bordwell/Thompson's neoformalist approach and expanded through Robert McKee's concepts of his *Hollywood* screenplay manual. The approach of Umberto Eco and Wolfgang Iser serves as theoretical framework of the open form and gives an idea of the main differences between the two oppositional dramaturgic structures. In the second chapter a historical approach of the term *auteur* is followed by the exploration of Roland Barthes' and Michel Foucault's general critic of the author and set in relation to the *auteur* of a film. In the third chapter the construction of reality in film is discussed through theories by André Bazin, Barthes and Thompson as well as the *Screen* theory - which altogether show the complexity inherent in finding a definition of a subjectively perceived idea. Siegfried Kracauer's ideas, which combine theories of several scientific and philosophical fields, are the base of the fourth chapter. His *Theory of Film* reveals the influence of political and ideological ideas of a powerful industry on its capitalist consumer – the alienated individual of modern society. Superficial, cultural phenomena like film indirectly report a lot about the functioning of a society, whose members need to experience *physical reality* anew, says Kracauer – the biggest potential of film. The thesis closes with the analysis of two *auteurs* and looks for the presence of their political intentions visible in the dramaturgic structure of the two chosen examples: Michael Haneke's *Code inconnu* and Christian Petzold's *Jerichow*. In conclusion, breaking the rules of the classical narrative in this case evidently represents the rejection of widely acclaimed forms which confirm ideological dominant standpoints by realizing utopic schemas.

Lebenslauf

Name: Bianca Jasmina Rauch
 Geburtsdatum und -ort: 27.04.1992, Wien
 Adresse: Franz-Barwig-Weg 4, 1180 Wien
 E-Mail: biancarauch@hotmail.com

Ausbildung

seit 2013 Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie
 2010 - 2013 Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
 2010 Döblinger Gymnasium: Matura

Auslandsaufenthalte

WS 2014/15 Erasmus-Semester an der Sapienza in Rom

Berufserfahrungen

2016 Regieassistent bei Werner Prinz „Arsen und Spitzenhäubchen“, Waldviertler Hoftheater
 2015/16 creative and production intern bei Friedrich Moser Blue+Green Communication
 2015 Filmkritikerin *Nisimazine* Black Nights Tallinn
 2015 Jurymitglied Filmauswahl *Frontale International Film Festival* Wiener Neustadt
 2015 Produktionspraktikum *coop99* Filmproduktion
 2013/14 Studio- und Produktionsassistent ORF *Heute Leben* und *Heute Konkret*
 2013 Regiehospitant *Die Räuber – Experiment*, Regie: Matthias Hartmann, Burgtheater Wien
 2011/12 Regiehospitant *Würgeengel*, Regie: Martin Wuttke, Burgtheater Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	C1
Italienisch	C1
Französisch	A2
großes Latinum	

Weiteres

seit 2010	Schreib- und Filmkurse an verschiedenen Bildungseinrichtungen und Institutionen
seit 2011	Realisierung diverser Kurzfilmprojekte
2015	eigener Kurzfilm im Programm des <i>Austrian Independent Film Festival</i>

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 24.05.2016

Bianca Jasmina Rauch