

2 Gender, Genre und die (Un-)Möglichkeit der romantischen Liebe

Derek Cianfrances *Blue Valentine* (2010) und Maren Ades *Alle anderen* (2009)

Lisa Haegele

Sowohl der amerikanische Independent-Film *Blue Valentine* von Derek Cianfrance (2010) als auch der Berliner-Schule-Film *Alle anderen* (2009) von Maren Ade behandeln schwierige Liebesbeziehungen von jungen Paaren Ende Zwanzig bis Anfang Dreißig. Anders als die konventionellen Hollywood-Romanzen lösen *Blue Valentine* und *Alle anderen* in ihren Darstellungen von Liebe und Sexualität bei ihrem jeweiligen Publikum eher unangenehme Gefühlsreaktionen aus und lenken die Aufmerksamkeit auf die Performativität der Geschlechterrollen, die ihre Protagonisten und Protagonistinnen glauben, erfüllen zu müssen. Anstatt versöhnliche, wohlthuende Erzählungen von unerschütterlichem Verlangen und glückseliger heterosexueller Romantik zu bieten, stellen diese Filme die Wirren und Mehrdeutigkeiten heutiger Beziehungen in den Vordergrund. Sie stehen daher repräsentativ für das, was Antje Ascheid als das »Post-Romance«-Genre identifiziert hat, das sich im amerikanischen Independent-Kino der 1990er Jahre zu entwickeln begann und seitdem zu einem internationalen Arthouse-Phänomen geworden ist (Ascheid 2013: 249). Genauer gehören die Filme zur dystopischen Spielart der Post-Romance, die die »destruktiven Aspekte romantischer Beziehungen« auf eine zynische oder skeptische Weise thematisiert (248). Während sowohl der US-amerikanische als auch der deutsche Film mit einer Art von Realismus arbeiten, der eher beunruhigend wirkt, und beide Liebesgeschichten im Hollywood-Stil ablehnen, werde ich in diesem Essay wichtige Unterschiede zwischen den beiden Filmen herausarbeiten, die zeigen, dass Ades Film einen innovativen Entwurf bietet, wie filmische Liebesgeschichten in Zukunft aussehen könnten. In Übereinstimmung mit Ascheids Behauptung, dass viele deutsche Post-Romance-Filme dystopische mit utopischen Elementen verbinden (250), zeigt der hier vorgenommene, transnationale Vergleich auf, wie *Alle anderen* eine utopischere Vision des zeitgenössischen Liebesfilms sichtbar macht; eine

Vision, die in einigen der weniger optimistischen Lesarten der Filme der Berliner Schule in der jüngsten Zeit übersehen wurde.¹

Eine unmögliche Liebe: *Blue Valentine*

Derek Cianfrances *Blue Valentine* schildert die scheiternde Beziehung zwischen Cindy (Michelle Williams) und Dean (Ryan Gosling), einem jungen Paar aus der Arbeiterschicht, das in einer kleinen Stadt in Pennsylvania um sein Überleben kämpft. In der Eröffnungssequenz frühstücken Cindy und Dean in aller Eile mit ihrer fünfjährigen Tochter Frankie, bevor Cindy zur Arbeit eilt. Als Cindy während ihrer Mittagspause die Arbeit verlässt, um Frankies Schulaufführung anzuschauen, sieht sie Megan, den Familienhund, der am Morgen verschwunden war, tot am Straßenrand liegen. Sie teilt Dean die schlechte Nachricht mit, der ihr vorschlägt, die Nacht in einem – wie sie es nennt – »miesen Sex-Motel« zu verbringen, um sich von der Realität der Situation abzulenken. Nervös und erschöpft widersetzt sich Cindy zunächst der Idee, gibt aber schließlich nach. An dieser Stelle – und während des gesamten Films zeigen uns Rückblenden immer wieder Cindys und Deans erste Begegnung und sich entwickelnde Liebe, die in scharfem Kontrast zu den tristen und trüben Bildern von Cindys und Deans Gegenwart stehen. Dean, der in der Vergangenheit als Umzugshelfer arbeitet, trifft Cindy in einem Altersheim, wo sie ihre Großmutter besucht. Sie verlieben sich und als Cindy entdeckt, dass sie ein Kind von ihrem gewalttätigen Ex-Freund erwartet, überzeugt Dean sie, ihn als Vater des Kindes anzunehmen. Am Ende des Films heiratet das Paar in einem Gerichtsgebäude, während sich die heutige Cindy und der heutige Dean nach einem heftigen Streit an Cindys Arbeitsplatz trennen. In der letzten Einstellung entfernt sich Dean von seiner Frau und Tochter, während um ihn herum Feuerwerkskörper explodieren, untermalt vom Schlussong der Indie-Rockband *Grizzly Bear*. Während der Abspann rollt, sehen wir eine Abfolge nostalgischer Fotos des jüngeren und glücklicheren Paares auftauchen, unterlegt mit einer Animation explodieren der Feuerwerkskörper.

Die vielleicht auffälligste Gemeinsamkeit von *Blue Valentine* und der Filmsprache der Berliner Schule ist das langsame Tempo und der bedachtsame Realismus,

1 Vgl. etwa Cook, Koepnick und Prager 2013: Indem die Autoren die »Malaise« und »Sinnlosigkeit des modernen Lebens« betonen, die viele Filme der Berliner Schule prägen, beschreiben sie die Protagonisten und Protagonistinnen der Filme als »trübsinnige Depressive«, die sich im Zeitalter des Neoliberalismus damit abgefunden haben, ihr Leben in »Schwermut und Sinnlosigkeit« zu fristen (1, 12–17). Während ein Gefühl des Verlusts und der Leere in der Tat zentral für die Ästhetik der Berliner Schule ist, werde ich mich in diesem Text mehr auf die utopischen Impulse bei der Darstellung von Liebe und emotionaler Bindung in Ades Film konzentrieren.

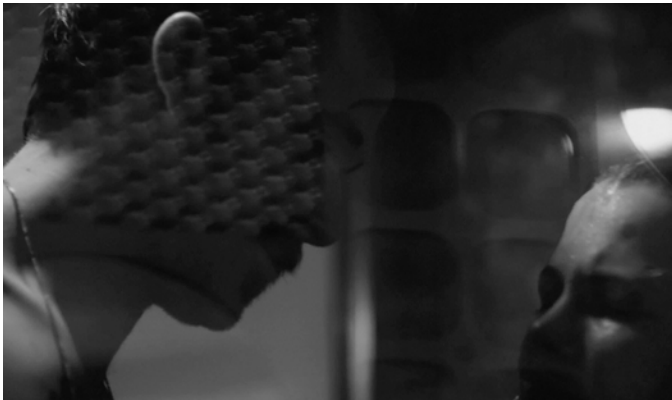
der seine Aufmerksamkeit darauf richtet, normale Menschen in ihrem normalen Leben zu zeigen. Insbesondere die Eröffnungssequenz erinnert in ihrer eindringlichen Qualität an die Berliner Schule. Während auf einem schwarzen Bildschirm der Vorspann erscheint, hören wir Grillen zirpen, das Krächzen einer Krähe und ein kleines Mädchen, das verzweifelt einen Namen ruft, der wie »Da-da« klingt. Die erste Einstellung zeigt dann das Mädchen, das sich später als Frankie entpuppt, allein auf einem Feld auf der linken Seite des Bildausschnitts stehen, hinter ihr ein dichter Wald. Der nächste Schnitt zeigt uns eine windige, leere Straße, während wir weiterhin die widerhallenden Rufe des Mädchens aus dem Off hören. Unser Blick auf das Ende der Straße wird von Bäumen begrenzt, die von oben, links und rechts in das Bild ragen, was das Gefühl von Verlust und Entfremdung verstärkt, das auch in Frankies Rufen zum Ausdruck kommt. Dann schneidet die Kamera auf ein beklemmendes Bild eines blassrosa Plastikpferdes in einem Unkrautfeld vor dem dunkelgrünen, undurchdringlichen Wald. Indem die Anfangssequenz die Kargheit und die Abwesenheit menschlichen Lebens betont, kündigt sie schon die Entfremdung und Leere an, die die Beziehung zwischen den Protagonistinnen des Films prägt. So wie in den Filmen der Berliner Schule die geisterhaften Räume die gescheiterten Beziehungen und sinnentleerten Verbindungen zwischen den Figuren (vgl. Kaussen 2013: 147–56) spiegeln, so beschwören Frankies unbeantwortete Rufe in einer öden Landschaft die emotionale Leere, die inzwischen zwischen ihren Eltern besteht. Obwohl wir später feststellen, dass Frankie nicht »Da-da«, sondern »Megan«, den Namen des vermissten Familienhundes, gerufen hat, lässt die Sequenz auch die traumatische Trennung Frankies von ihrem Vater aufscheinen, als er sie und Cindy am Ende des Films verlässt.

Blue Valentine verfolgt einen realistischen Ansatz, den der Filmkritiker der New York Times A. O. Scott in seinem Artikel »Neo-Neo Realism« (2009) als übergreifenden Stil im jüngeren amerikanischen Independent-Kino identifiziert hat. Genau wie die Filme, die Scott beschreibt, verwendet *Blue Valentine* »lange, ruhige Aufnahmen«, um das gewöhnliche Leben von Menschen aus der Arbeiterklasse an realen US-amerikanischen Schauplätzen darzustellen. Neben der minimalen Nutzung von Kunstlicht und der Fähigkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen zur Improvisation (Silberg 2012) tragen das Fehlen von nicht-diegetischer Musik in Cindy und Deans Gegenwart, die häufige Verwendung von Handkamera und Schärfeverlagerung zu der realistischen Ästhetik des Films bei. Da unsere Sicht oft durch Objekte, die in der Nähe der Kamera stehen, versperrt wird, positioniert uns der Film als fast schon körperlich als Voyeure der Ereignisse auf der Leinwand und erzeugt dadurch die unangenehmen Formen des Affekts, die den Film vorantreiben. Meistens fühlen wir uns den Protagonisten zu nahe, als ob wir uneingeladen in ihren privaten Raum eindringen. Als Cindy Dean bei Frankies Schulaufführung vom Tod ihres Hundes erzählt, zeigt die Kamera sie abwechselnd in Nahaufnahme, wobei Dean Cindy in ungläubigem Schock anstarrt, während Cindy schluchzend

ihre Hände vor ihr Gesicht hält. Während wir Cindy in extremer Nahaufnahme weinen sehen, flüstert Dean: »Wie oft habe ich dir schon gesagt, du sollst das verdammte Tor zumachen?« Die Kinder beginnen das patriotische Lied »My Country, Tis of Thee« zu singen und bilden damit einen ironischen Kontrast zum Schmerz des Paares, der auf die Herausforderungen und unvermeidlichen Fehlschläge anspielt, die zwangsläufig auf Menschen aus der US-amerikanischen Arbeiterschicht zukommen, wenn sie versuchen, Lohn- und Familienarbeit und andere häusliche Verpflichtungen miteinander zu vereinbaren.

Ähnlich kompromisslos zeigt sich die Kamera, als Dean Cindy im Auto ausfragt, wie die Begegnung mit ihrem Ex-Freund im Spirituosenladen abgelaufen ist. Cindy und Dean werden von der Kamera, die sich zwischen ihnen befindet, in extremer Nahaufnahme gezeigt, was ihre Nervosität in dieser Situation betont. Infolgedessen entsteht auch bei uns ein intensives Gefühl des Unbehagens und der Verlegenheit, da wir einem sehr privaten Moment dieses Paares beiwohnen, in dem sie ihre innere Verletzlichkeit und Unsicherheit aus nächster – unangenehmer – Nähe offenbaren.

Abbildung 2.1: Unerotische Duschszenen in »Blue Valentine«



Die sexuelle Begegnung von Cindy und Dean – bei der sie beide betrunken sind – in einem Motelzimmer, das im Science-Fiction-Stil eingerichtet ist und bezeichnenderweise »Future Room« genannt wird – zwingt uns dazu, das Scheitern der Beziehung des Paares unmittelbar mitzuerleben und ähnelt dabei den qualvoll unbeholfenen und erfolglosen sexuellen Anbahnungen der Figuren in den Filmen der Berliner Schule (Richardson 2013, S. 41–49). Neonblaues und rotes Licht, das von den Metalltüren und -wänden reflektiert wird, beleuchtet das dunkle, beeng-

te und irritierende Zimmer. Es gibt keine Fenster, wie Cindy enttäuscht bemerkt, und das sich drehende Bett, der grelle Schein der Neonlichter, die Reflexionen der Metalloberflächen und die mehrfachen Spiegelungen rufen ein Gefühl von Schwindel und Desorientierung hervor. Als Cindy die Drinks zubereitet, steht sie in einer Türöffnung und wird auf beiden Seiten von Metallwänden eingeschlossen; dahinter sehen wir ihr Spiegelbild. Das klaustrophobische Gefühl bleibt bestehen, als Dean zu ihr unter die Dusche tritt und versucht, sie zum Sex zu überreden. Als er das Badezimmer betritt, zeigt die Kamera Cindy in Nahaufnahme, wobei ihr Gesicht vom Duschkopf durch eine verschwommene blaue vertikale Linie getrennt ist, die durch die Mitte des Bildes geht. Dadurch sieht es so aus, als ob sie auf der linken Seite eingesperrt ist. Dean geht daraufhin an der Kamera vorbei und in die Dusche hinein. Dabei betritt er die nächste Einstellung von links und beginnt, Cindys Hals und Gesicht zu streicheln, wobei sein Körper über ihrem emporragt, während ihre Augen geschlossen sind (Abb. 2.1). Cindys Verletzlichkeit wird durch die Beleuchtung in der Szene betont: Während Deans Gesicht und seine Schultern in einen dunkelblauen Schatten geworfen sind, wird Cindys Gesicht vom neonroten Licht des Duschkopfes beleuchtet. Eine verwirrende wabenförmige Reflexion bildet eine weitere Ebene und schiebt sich vor unseren Blick auf das Paar. Cindy, die offensichtlich kein Interesse an Sex hat, bewegt sich weg von Dean und tritt hinter ihn. Als sie sich wieder umdreht, beugt sich Dean zu ihrem Becken hinunter und beginnt, in einer Nahaufnahme ihre Oberschenkel und ihr Gesäß zu streicheln, woraufhin Cindy sagt: »Genug.« Diese Szene bildet einen scharfen Kontrast zu einer späteren Szene, in der in der Rückblende die jüngere Cindy kichert und Dean liebevoll umarmt, als sie Oralsex haben.

Deans zweiter Versuch, im Motelzimmer mit Cindy Sex zu initiieren, bereitet beim Zuschauen sogar noch mehr Unbehagen und hat die MPAA² möglicherweise dazu veranlasst, dem Film die ursprüngliche NC-17-Bewertung zu verleihen.³ Dean liegt betrunken auf dem Boden und gibt vor, nicht aufstehen zu können. Er ruft Cindy zu Hilfe, die ebenfalls betrunken ist und auf dem Drehbett liegt. Als Cindy zu ihm hinüber taumelt, um ihm zu helfen, zieht er sie zu sich herunter, dreht sie herum und flüstert ihr zu: »Du bist so schön.« Cindy lacht leise, spuckt ihn an und schiebt sein Gesicht von ihrem weg. Wie in der Duschszene überwältigt Deans Körper in dieser Szene die Einstellung auf eine Weise, die Cindys Gefühl

-
- 2 Anm. der Übersetzerin: Die MPAA ist ein US-amerikanischer Verband der Filmindustrie, der auch die Altersempfehlungen für Filme festlegt. In Deutschland ist dafür die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zuständig. NC-17 entspricht der FSK-Bewertung »Ab 18« und R »Ab 16«.
 - 3 Cianfrance glaubt selbst, dass diese Szene zur ursprünglichen Bewertung des Films als NC-17 geführt haben könnte. Etwa einen Monat vor der Veröffentlichung des Films legten Cianfrance und sein Anwalt erfolgreich Berufung gegen das Urteil ein, was zu der endgültigen R-Bewertung führte, vgl. Watkins 2015.

des In-der-Falle-Sitzens verstärkt. In einer Nahaufnahme mit der Kamera auf Bodenhöhe küsst Dean Cindy, die darauf reagiert, indem sie seinen Kopf gewaltsam an den Haaren zurückzieht. Er zuckt zurück und murmelt: »Scheiße! Autsch. Was machst du da? Hm? Was ist los? Komm her!«, und knöpft Cindys Bluse auf, um ihre entblößte Brust zu küssen. Anstatt ihn wieder wegzustoßen, macht Cindy eine Faust und bringt sie in einer Geste des Selbstschutzes zu ihrer Brust. In einer extremen Nahaufnahme zieht sie eine angeekelte Grimasse und bewegt ihren Mund in Form des Wortes »Au«, während sie ihre Hand als Faust über ihre Augen hält. Dann zieht sie Deans Kopf noch einmal zurück und beginnt, ihn zu ohrfeigen. Verletzt und frustriert meint Dean, dass er Zuneigung verdiene, weil er sie liebe und gut zu ihr und Frankie sei. An diesem Punkt gibt Cindy nach und zieht ihren Slip aus, damit Dean Sex mit ihr haben kann. In den folgenden holprigen Einstellungen, die aus nächster Nähe und in ungewöhnlichen Perspektiven geschossen wurden, schließt Cindy in leidvoller Erduldung fest die Augen. Schließlich zieht sich Dean zurück und sagt: »Ich kann das so nicht, verdammt noch mal. Diesen ›Du kannst meinen Körper haben‹-Scheiß will ich nicht. Ich will dich. Ich werde das so nicht machen. Was willst du? Dass ich dich vergewaltige? Ist es das, was du willst? Willst du, dass ich dich schlage?« Cindy bittet ihn erst, damit aufzuhören, um dann spöttisch zu antworten: »Ja, schlag mich. Das ist es, was ich will, Baby. Schlag mich.« Als sie sich vom Boden erhebt, schlägt und ohrfeigt sie ihn, während er ruhig erwidert: »Ich werde das nicht tun. Ich werde das verdammt noch mal nicht tun, okay? Es ist mir scheißegal, wie sehr du es willst. Ich werde es nicht tun. Ich werde es nicht tun. Okay? Ich liebe dich.« In dieser Szene und während des gesamten Films sind wir gezwungen, die Auflösung einer Ehe aus schmerzlichster Nähe zu beobachten, was in uns Gefühle der Verlegenheit und des Ekels hervorruft.

Während der Sex in den Filmen der Berliner Schule zwar angestrengt und unbefriedigend ist, so treibt *Blue Valentine* die Darstellung ins Extrem: Der schlechte Sex darin ruft ein fast unerträgliches Unbehagen hervor. Das steht im Gegensatz zum emotional befriedigenderen Hollywood-Liebesfilm, bei dem Sexszenen normalerweise gefühlsbetont sentimental oder erotisch sind. *Blue Valentine* ist daher ein Nachruf sowohl auf die Beziehung eines Paares als auch auf den Hollywood-Liebesfilm selbst, eines eingeführten Genres, das aber den komplexen und herausfordernden Realitäten von Liebesbeziehungen heute – vor allem in der Arbeiterschicht – nicht mehr gerecht wird. In Gegensatz zu der gegenwärtigen Geschichte von Cindy und Dean repräsentiert die Vergangenheitsebene, die die Geschichte des jüngeren, glücklicheren Paares erzählt, die konventionelle Hollywood-Romanze mit ihren Farben, ihrer aufmunternden Musik und ihren Wohlfühlmomenten, die aber, wie der Film suggeriert, letztlich nicht aufrechterhalten werden kann. Mit anderen Worten: Das Scheitern der Beziehung zwischen Cindy und Dean steht dafür, dass diese vorgeblich allgemeingültige, typische Liebesgeschichte in Wirklichkeit unerreichbar ist. Dean gibt in einem Gespräch mit einem Kollegen nach seiner

ersten Begegnung mit Cindy zu, dass seine Vorstellung der Wirklichkeit von Filmen geprägt ist: »Vielleicht habe ich zu viele Filme gesehen. Liebe auf den ersten Blick? Ich hatte einfach das Gefühl, dass ich sie schon kannte.« Deans Hoffnung auf eine Wirklichkeit im Hollywood-Stil wird noch einmal in einer anderen Szene veranschaulicht, als er Frankie versichert, dass Megan weggegangen ist, um ein »Filmhund« zu werden, obwohl er weiß, dass der Hund tot ist. Als Frankie ihn fragt, ob er Megan gefunden hat, zögert er, bevor er antwortet: »Nein ... aber ich dachte, vielleicht ist sie nach Hollywood gegangen, um ein Filmhund zu werden. Was meinst du? Glaubst du, dass sie nach Hollywood gegangen ist, um ein Filmhund zu werden? Sie sieht gut genug aus dafür, oder?« Dean glaubt an die Wunschbilder, die Hollywood verspricht, um die Hoffnung auf eine bessere und weniger schmerzhaftere Realität nicht zu verlieren. Während er Frankie erzählt, dass Megan losgezogen ist, um ein Hollywood-Star zu werden, richtet sich die Kamera auf Cindy auf dem Fahrersitz des Autos. Sie trägt eine Sonnenbrille, um ihre Tränen zu verbergen, und schaut ernst nach unten. Diese Aufnahme unterstreicht die Diskrepanz zwischen der Realität im Hollywood-Stil, an der Dean für seine Tochter festhalten will, und den harten Wahrheiten, mit denen das Paar konfrontiert ist.

Blue Valentine veranschaulicht, wie Hollywoods Verständnis von feststehenden Geschlechterrollen zusammen mit der damit zusammenhängenden Behauptung, dass Klassenunterschiede durch die romantische Liebe eingeebnet werden, mit den chaotischen und komplexen Wahrheiten heutiger Beziehungen vollkommen unvereinbar ist. Während Dean an einer romantischen Vorstellung der Ehe festhält und glaubt, dass die Liebe immer siegen wird, erwartet Cindy von Dean, dass er den idealistischen geschlechtsspezifischen Erwartungen an einen Ehemann entspricht, der emotional verklemmt und von beruflichem Ehrgeiz zerfressen ist. Beim Abendessen in ihrem Motelzimmer fragt Cindy Dean, was seine Lebensziele sind und drängt ihn herablassend dazu, sein »Potenzial« zu verwirklichen. Verärgert bittet Dean sie im Gegenzug zu erklären, was sie mit »Potenzial« meine. Die ehemalige Medizinstudentin Cindy scheint Dean, der der Arbeiterklasse angehört, für die finanziell prekäre Situation, in der sie sich befindet, verantwortlich zu machen – und für ihr eigenes Versagen, ihr »Potenzial« zu erreichen. Hätte Dean nicht angeboten, die Rolle von Frankies Vater zu übernehmen, hätte Cindy vielleicht die Abtreibung, die sie in Erwägung zog, vorgenommen und damit ihre Karriereziele verwirklicht.

Anders als in Hollywood-Filmen wie der romantischen Komödie *Pretty Woman* (Garry Marshall 1990) werden die Klassenunterschiede in der Liebesbeziehung zwischen Cindy und Dean nicht nivelliert, sondern bleiben unverrückbar bestehen, was zu Missverständnissen und Ressentiments führt. Bei ihrem letzten Streit an Cindys Arbeitsort maßregelt Cindy Dean bitter: »Ich bin mehr Mann als du«, worauf Dean defensiv zurückruft: »Was soll das überhaupt heißen? Was heißt überhaupt, ein Mann sein? Dann werde ich ein Mann sein, du willst also, dass ich ein

Mann bin?« Er fängt an, im Büro Gegenstände umherzuwerfen und schreit dabei: »Bitte sehr. Ich bin ein Mann. Ich bin ein echter Mann, schau her«, während Cindy verächtlich wiederholt: »Nein, ich bin jetzt der Mann!« Was an dieser Stelle in diesem Post-Romance-Film deutlich wird, ist, dass die festen Geschlechterrollen und -erwartungen der typischen Hollywood-Liebesfilme von Gestern durcheinandergelassen sind, eine Behauptung, die dadurch unterstrichen wird, dass Cindys Krankenhauskleidung sowohl in Rosa als auch in Blau gehalten ist, genauso wie die Szenen im Sex-Motel unterschiedliche Lichtfarben einsetzen. Weder Cindy noch Dean sind »der Mann«, oder sie sind es beide – die heteronormativen Erwartungen, die in so vielen Liebesfilmen festgeschrieben sind, sind mit den unvermeidlich komplexen und instabilen Geschlechteridentitäten in echten Liebesbeziehungen nicht zu vereinbaren. Die Sehnsucht nach einem Liebesmodell, das der Vergangenheit angehört – mit seinen Sonnenuntergängen, seiner bedingungslosen Liebe und der durch nichts zu erschütternden Leidenschaft zwischen den Geschlechtern –, führt dazu, dass sich Cindy und Dean in einer Beziehung wiederfinden, die nur Enttäuschung, Unglück und unbefriedigenden Sex bringen kann. Erlebnisse, die früher als romantisch und erotisch empfunden wurden, sind heute von unbeholfenen und unsicheren Formen des Gefühls durchdrungen. Wenn im Abspann in warmes Licht getauchte Farbfotos von Cindy und Dean aus den frühen Tagen ihrer Beziehung über die Leinwand laufen, umrahmt von explodierenden Feuerwerkskörpern, dann verkörpern sie eine nostalgische – wenn auch etwas zynische – Hommage an den typischen Hollywood-Liebesfilm.

Neue Liebesversuche: *Alle anderen*

Als *Blue Valentine* im Jahr 2010 in die Kinos kam, verglichen US-amerikanische Filmkritiker/-innen den Film sofort mit Maren Ades *Alle anderen*, der im Vorjahr erschienen war. Vor allem stellten sie thematische Überschneidungen zwischen den Filmen fest, wie Martin Morrow in einem Artikel für *CBC News* erläuterte: »Wie *Alle anderen* nimmt *Blue Valentine* eine gescheiterte Beziehung unter die Lupe und untersucht jede einzelne ihrer Zuckungen« (Morrow 2011). In einem *Sound on Sight Radio*-Podcast, der die beiden Filme miteinander verglich, bezeichneten die Kritiker/-innen *Alle anderen* als das »europäische Äquivalent« zu *Blue Valentine* (Sound on Sight Radio 2011). Doch während der Film von Cianfrance laut *Sound on Sight Radio* typisch »amerikanisch« sei, mit seiner dramatischen Erzählung einer Liebesgeschichte vom euphorisierenden Anfang bis zum schmerzhaften Ende, bei der alles dazwischen weggelassen wird, biete der deutsche Film ein komplexes psychologisches Porträt der alltäglichen Interaktionen eines jungen Paares ohne dramatische oder sentimentale Ausschmückung. Tatsächlich kam *Alle anderen* bei den meisten Kritiker besser weg – wegen seiner »ruhigen, aufmerksamen Ehrlichkeit« (Seattle

Times 2011) und »anregenden Klarheit« verglichen mit der »billigen Sentimentalität« (Scott 2010) bei *Blue Valentine*. Während der US-amerikanische Independent-Film in einer wehmütigen Hommage die These aufstellt, dass das Genre selbst obsolet geworden ist, schlägt der deutsche Film neue Wege und Möglichkeiten vor, wie Liebesfilme in Zukunft aussehen könnten. In einer überraschenden Umkehrung dessen, was man von amerikanischen und europäischen Filmen normalerweise erwartet, bietet Ades Post-Romance-Film einen weitaus optimistischeren Blick auf die Beziehung zwischen ihren Protagonisten und Protagonistinnen im Besonderen und auf die Zukunft des Liebesfilms im Allgemeinen. Dieser Vergleich stellt die dominierende Auffassung in Frage, dass Ades Figuren – wie so viele in den Filmen der Berliner Schule – im Zeitalter des Neoliberalismus und der Postindustrialisierung einander »entfremdet« und »sozial isoliert« sind (Cook et al. 2013).

Ähnlich wie am Anfang von *Blue Valentine* scheint die erste Szene in *Alle anderen* eine junge Familie beim Frühstück zu zeigen. Während Gitti (Birgit Minichmayr) versucht, ein kleines Mädchen zu überreden, etwas zu essen, spielt Chris (Lars Eidinger) auf dem Wohnzimmersofa mit einem Baby, das auf seinem Schoß liegt. Bald schon stellen wir aber fest, dass Chris' Schwester die Mutter der Kinder ist und dass Gitti, eine Bandmanagerin, und Chris, ein erfolgloser Architekt, auf Sardinien im Ferienhaus von Chris' Mutter Urlaub machen. Zu Chris' Bestürzung trifft das Paar in einem Lebensmittelgeschäft zufällig seinen erfolgreicherer Kollegen Hans und dessen schwangere Frau Sana. Widerwillig nehmen Chris und Gitti die Einladung von Hans und Sana zum Abendessen am gleichen Abend an. Beim Essen kommt es zum Streit zwischen Hans und Gitti, die Chris beherzt gegen Hans' herablassende Bemerkungen verteidigt. In Verlegenheit gebracht wendet sich Chris gegen Gitti und beginnt, sich von ihr emotional zu entfernen. Als die beiden Paare sich das nächste Mal zum Abendessen treffen – diesmal im Ferienhaus der Mutter –, bleibt Gitti zunächst ruhig und zurückhaltend, bis sie Sana mit einem Küchenmesser bedroht und ihr befiehlt, mit Hans das Haus zu verlassen. Am nächsten Morgen beginnt Gitti, ihre Koffer zu packen und verkündet Chris, dass sie ihn nicht mehr liebe. Als Chris nach ihrem Streit nach draußen geht, um sich zu beruhigen, stellt sich Gitti auf dem Wohnzimmerboden »tot«. In der letzten Einstellung des Films dreht Gitti ihren Kopf mit einem sanften Lächeln zu Chris und streichelt in einem zärtlichen und ruhigen Moment sein Gesicht mit ihren Fingerspitzen.

In *Alle anderen* spielen Gitti und Chris in einem kreativen Prozess beständig mit den Genderrollen in ihrer Beziehung. Im Gegensatz zu Cindy und Dean in *Blue Valentine*, deren Unfähigkeit, sich eine glückliche Beziehung jenseits der Hollywood-Normen vorzustellen, letztendlich dazu führt, dass sie scheitern, gehen Gitti und Chris spielerisch mit ihren Geschlechteridentitäten um und kitzeln daraus Möglichkeiten heraus, Intimität und Verbundenheit zu schaffen und aufrechtzuerhalten. Gittis und Chris' Beziehung gerät dann ins Wanken, wenn sie traditionelle

Gendernormen in ihrer sozialen Gruppe erfüllen müssen, genauso wie die Beziehung zwischen Cindy und Dean dann scheitert, wenn sie diesen Normen nicht gerecht werden. Doch während Cindy und Dean es nicht schaffen, nach anderen tragfähigen Lösungen für ihre Beziehung zu suchen, experimentieren Gitti und Chris mit alternativen Formen von Geschlechterverhältnissen, die wiederum neue Formen der Darstellung von Gefühl für den Post-Romance-Liebesfilm möglich machen. Tatsächlich können sie als Paar nur deshalb auf sinnvolle Weise zusammenkommen, weil sie es nicht schaffen, ihre Beziehung innerhalb eines heteronormativen Modells aufrechtzuerhalten. In diesem Zusammenhang stelle ich die These auf, dass Gittis und Chris' Spiel mit Gendernormen kaum ein Hinweis darauf sein kann, dass sie »innerlich tot« (Cook et al. 2013: 169) oder in ihren Gesten »gefangen« sind (180); vielmehr erzeugen Gitti und Chris ihre intime Beziehung erst dadurch, indem sie erkennen, dass sie eine Wahl haben, wie sie sich selbst definieren. Im Gegensatz zu Cindys und Deans Beziehung wächst die von Gitti und Chris gerade im Unschärfbereich der verschwommenen Ränder von Identität und Gender – eine Option, vor der Cindy und Dean die Augen verschließen.

Schon in der Eröffnungsszene hebt *Alle anderen* die Performativität von Geschlecht und insbesondere Gittis Vorliebe für das Schauspielen hervor. Indem der Film uns zunächst glauben macht, dass Chris, Gitti und die beiden Kinder eine Kleinfamilie sind, bis die echte Mutter der Kinder eintrifft, durchkreuzt er bereits unsere Erwartungen und betont gleichzeitig den performativen Charakter der heteronormativen Elternrollen. Während Chris ihr Baby hält, schaut seine Schwester ihn anerkennend an und bemerkt: »Steh dir eigentlich ganz gut!« Ihre Beobachtung, dass das Halten eines Babys zu ihrem Bruder »passt«, weist auf die Performativität der Vaterrolle hin, die er zufällig gut spielt. In der nächsten Einstellung stampft Gitti am Swimmingpool hinter dem kleinen Mädchen her und fordert sie auf, zu erklären, warum sie sauer ist. In einer Halbnahaufnahme blickt Gitti zu Chris und seiner Schwester hinüber und dann wieder zu dem Mädchen vor ihr. Nun, da sich Gitti ihres Publikums vergewissert hat, überredet sie das Mädchen, ihr zu sagen, wie sehr sie sie verabscheut und gibt ihr dann die Erlaubnis, sie zu erschießen. Das Mädchen formt mit der Hand eine Pistole und »erschießt« Gitti, woraufhin diese die Hände an die Brust hebt, keucht und mit entsetzten Augen und geöffnetem Mund rückwärts in den Pool fällt. Für ein paar stille Momente treibt Gitti bewegungslos im Pool, als wäre sie tot. Dann schneidet der Film zu Chris und Gitti, die schlafend im Bett liegen, worauf der Titel des Films *ALLE ANDEREN* über ihren Köpfen erscheint. Bereits in dieser Eröffnungssequenz können wir mehrere Ebenen der Performativität ausmachen – Chris' väterliche Gesten, das Minidrama zwischen Gitti und dem kleinen Mädchen, das irreführende Familienporträt –, die uns zeigen, dass die Figuren im Film nicht über Stereotype zu fassen sind und nicht auf ihre jeweiligen Darstellungsmodi reduziert werden können. Im Laufe des Films spielen Chris und Gitti verschiedene Identitäten durch – im Sinne davon, dass sie

einerseits wie »alle anderen« sind, andererseits sich gegen »alle anderen da draußen« definieren – und zwar auf eine Weise, die es ihnen schließlich ermöglicht, am Ende des Films eine starke emotionale Verbundenheit zu entwickeln.

In einer Umkehrung der geschlechtsspezifischen Erwartungen wird Chris zu Beginn des Urlaubs als weiblich und Gitti als männlich kodiert. Diese Überschreitungen finden vor allem auf visueller Ebene statt. Als Gitti beispielsweise Chris beim Lesen mit Käsestückchen füttert, nimmt der nackte Oberkörper von Chris das gesamte Bild ein, bis auf eine kleine Lücke unter seiner Schulter. Gitti streckt ihren Arm genau durch diese Lücke, um ihn von hinten zu füttern. Während sein Körper der Kamera zur Schau gegeben wird, schaut Chris lesend nach unten in einer Haltung, die ihn als Objekt unseres Blicks definiert und daher weiblich konnotiert ist. Gitti dagegen streckt ihren Arm in einer phallischen Geste durch den Spalt unterhalb von Chris' Schulter aus und tastet sehr intim mit ihrer Hand in seinem Gesicht, um ihm ein Stück Käse in den Mund zu schieben. In der folgenden Aufnahme schminkt sie ihn: Während ihr Körper größtenteils außerhalb des Bildes bleibt, liegt Chris in passiver Pose mit den Armen über dem Kopf auf dem Boden. Als sie ihren Nachbarn hören, der sie im Ferienhaus willkommen heißen möchte, rennen sie kichernd den Hügel hinauf und Chris wischt sich die Schminke aus dem Gesicht. Gitti sagt enttäuscht: »Schade.« Lächelnd antwortet Chris: »Ja, so gefalle ich dir. Als Mädchen.« Gitti bestätigt das, während sie sanft sein Gesicht streichelt: »Ich finde, das steht dir irgendwie.« Als Chris Gitti fragt, ob sie ihn überhaupt männlich findet, schlägt sie ihm vor, »etwas Männliches« zu tun, und sie wird dann sehen, ob sie es bemerkt. Als sie zur Villa zurückgehen, legt Chris seinen Arm um Gitti, was sie zum Lachen bringt. Als er sie fragt, warum sie lacht, erklärt sie: »Weil du so schlecht spielst!« Gitti bemerkt also, wenn Chris versucht, »männlich« zu sein, weil ihrer Ansicht nach Chris Männlichkeit – ausgedrückt in der besitzergreifenden Geste, den Arm über die Schulter seiner Freundin zu legen – nicht so gut »spielt«, wie die Rolle, die er sonst in seiner Beziehung zu Gitti einnimmt und die stereotyp als weiblich kodiert ist.

In einer anderen frühen Szene des Films, die Chris als weiblich setzt, sieht Gitti Chris dabei zu, wie er in dem mit Porzellanvögeln gefüllten Zimmer seiner Mutter ihr eine sinnliche Tanzvorführung gibt. Enttäuscht darüber, dass Chris nicht mit ihr in die Disco gehen will, schaut sich Gitti erst mit verschränkten Armen skeptisch im Raum um und macht eine abfällige Bemerkung darüber, dass seine Mutter wohl einen etwas kitschigen Einrichtungsgeschmack habe. Sie schaltet die Stereoanlage ein und fordert Chris auf, zu der offensichtlich rührseligen Ballade »To All the Girls I've Loved Before«, gesungen von Julio Iglesias und Willie Nelson, zu tanzen. Während Chris zögert, zeigt die Kamera Gitti, die mit verschränkten Armen auf dem Sofa sitzt und ihn bewertend beobachtet. In einer halbnahen Einstellung fängt Chris zunächst langsam an zu tanzen, aber schon bald wird es ihm peinlich und er platzt heraus: »Aber das [gemeint ist die Musik] ist doch scheiße!« Aus dem

Off besteht Gitti darauf: »Jetzt mach!« Chris unternimmt einen weiteren Versuch und wird diesmal zunehmend enthusiastischer. Nach zwei weiteren Schnitten zu Gitti, die kichernd auf dem Sofa sitzt, konzentriert sich die Kamera auf Chris, der in schwungvollen Bewegungen durch den Raum tanzt, die Wände hinunter und auf den Boden gleitet, wo er sich herumrollt und auf seinen Ellbogen zu Gitti und dann in ihren Schoß robbt. In der nächsten Einstellung rollt das Paar zusammen auf dem Boden, lacht und küsst sich.

Obwohl es ihm zunächst peinlich ist, legt Chris schnell seine Hemmungen beiseite und tanzt mit Hingabe für Gitti und die Kamera, in Einstellungen und mit sinnlichen Körpergesten, die typischerweise weiblich konnotiert sind. Gerade durch Chris' feminisierte Tanzperformance – auch wenn sie ironisch aufgeführt wird – sind Chris und Gitti in der Lage, nach ihrem Zwist über die Abendpläne wieder körperlich und emotional zueinander zu finden. Wie Marco Abel in seiner scharfsinnigen Analyse des Films festgestellt hat, greifen Chris und Gitti bei ihren Interaktionen häufig auf Ironie zurück (Abel 2013: 260); doch anstatt, dass diese eine aufrichtige emotionale Verbindung verhindern würde, möchte ich argumentieren, dass die ironische Haltung gegenüber dem kitschigen Zimmer der Mutter und dem Iglesias-Song es Chris erlaubt, sich unbeschwert und frei von Rollenerwartungen auszudrücken, und damit eine intime Verbindung zwischen ihm und Gitti entstehen zu lassen. In der letzten Einstellung der Szene schauen Chris und Gitti lachend zum Baum mit den Porzellanvögeln hoch, bevor sie sich weiter küssen. Das Lied, das immer noch im Hintergrund läuft, schlägt eine Brücke zu der folgenden, ernsthafteren Sexszene. Die Grenze, die Aufrichtigkeit und Authentizität von ironischer Distanz und Performance trennt, ist nicht leicht auszumachen. Chris und Gitti fahren fort, sich zu küssen, nachdem sie noch einmal herablassend über die kitschige Dekoration gelacht haben. Außerdem scheint sich ihre ursprüngliche Skepsis gegenüber dem emotional aufgeladenen Lied in eine ungenierte und unironische Freude daran zu verwandeln, ein Eindruck, der dadurch verstärkt wird, dass das Lied in der intimeren Sexszene weiter im Hintergrund läuft. Tatsächlich zeigt diese Szene, dass Ironie und Performance die Möglichkeit einer aufrichtigen emotionalen Verbindung nicht ausschließen. Ironie und Aufrichtigkeit schließen sich gegenseitig ebenfalls nicht aus: Im Gegenteil, Chris und Gitti kommen gerade deshalb als Paar zusammen, weil sie in der Lage sind, im Kontext ihrer Beziehung alternative Geschlechterrollen zu entwickeln und einzunehmen, um emotionale Intimität zu erreichen – selbst, wenn dies zunächst mit einem Hauch von Ironie geschieht. Mit anderen Worten: Chris und Gitti sind in der Lage, eine tiefe emotionale Verbundenheit herzustellen, und zwar genau durch Ironie und Performance. Diese Verbindung zwischen ihnen ruft beim Publikum eine Kombination von widerstreitenden Gefühlen hervor: zunächst Verlegenheit und Verwundbarkeit, die sich dann aber in freudiger Unbekümmertheit verwandeln, unkonventionelle und

damit starke Gefühle, die Ade als Möglichkeit für die affektive Ansprache der Post-Romance bietet.

Die Dinge nehmen jedoch eine negative Wendung, als Chris und Gitti vor einem anderen Publikum spielen müssen als voreinander. In Anwesenheit von Sana und Hans, einem jungen Ehepaar aus der oberen Mittelschicht, fallen Chris und Gitti auf die stereotypen Geschlechterrollen zurück, die Sana und Hans spielen. Das führt zu einer Reihe von Missverständnissen und zu emotionaler Entfremdung zwischen ihnen. Als Sana und Hans auf die Bühne treten, verwandelt sich die italienische Insel von einem emanzipatorischen und subversiven Raum, in dem Gitti und Chris verschiedene Identitäten ausprobieren können, in die hegemoniale Sphäre der deutschen Gesellschaft der oberen Mittelschicht, ein Kontext, dem sie möglicherweise durch den Urlaub auf der Insel gerade entkommen wollten. Die Beziehung zwischen Hans und Sana mit ihrem stereotypischen Geschlechterrollenverständnis steht in scharfem Kontrast zu Chris und Gittis spielerischer und unkonventioneller Beziehung. Während Sana, eine Modedesignerin, herabwürdigend über ihren schwangeren Körper spricht, indem sie feststellt, dass sie zu »dick« würde, macht Hans schonungslos seine Dominanz über sie geltend und »scherzt«: »Sie ist so erfolgreich, ich musste sie befruchten, damit alles im Lot bleibt.« Am ersten Abend, an dem die Paare zusammen essen, legt Hans seinen Arm um Sana, während sie sich an ihn lehnt, eine Geste, die Gitti zuvor verspottet hatte, als Chris während seiner Performance von »Männlichkeit« den Arm um sie legen wollte. Als Gitti Chris gegen Hans' Bemerkungen verteidigt, die sie als herablassend empfindet, kanzeln beide Männer sie als aggressive und dominante Frau ab, als »Brunhilde«, die ständig ihren »Mann« verteidigen müsse. Als Hans vom Tisch aufsteht, murmelt er zu Chris: »Wir haben's echt nicht leicht, was?« und deutet damit an, dass Frauen den Männern das Leben schwer machen.

Als Reaktion auf die emotionale Distanz, die Chris ihr seit ihrem Streit an diesem Abend gegenüber zeigt, beginnt Gitti, eine stereotyp weibliche Rolle zu spielen. So bringt sie Chris am Morgen nach seiner Rückkehr von einer Partynacht mit Hans einen Imbiss an seinen Arbeitstisch. Die visuelle Ebene der Einstellung zeigt diese Rückkehr zu heteronormativen Geschlechterrollen: Während Gitti in der rechten oberen Ecke des Bildes eingeklemmt ist und mit den Händen hinter dem Rücken vor dem Schreibtisch steht, lehnt sich Chris entspannt und selbstbewusst mit lässig übergeschlagenen Beinen in seinem Bürostuhl zurück. Kurz darauf macht Gitti einen Ausflug in die Innenstadt und trägt dabei das braun gepunktete Kleid, das sie eigentlich »spießig« findet. Dort lässt sie sich in einem Kaufhaus von einer Verkäuferin schminken. Sie fühlt sichtlich unwohl in dem Kleid, das sie im Film bereits zweimal anprobiert und sofort wieder ausgezogen hatte. Auch mit ihrem neuen Look ist sie unzufrieden und wischt sich draußen sofort das Make-up mit einem Taschentuch aus dem Gesicht. In diesem Augenblick sieht sie Chris in einem Café sitzen und zögert kurz, sich ihm anzuschließen. Die Dynamik zwi-

schen Chris und Gitti hat sich zu diesem Zeitpunkt völlig umgedreht: Während Gitti nervös mit ihren Haaren spielt, kichert, beim Sprechen nach unten schaut und nur dann spricht, wenn Chris sie etwas fragt oder wenn sie ihre Zustimmung ausdrückt, schaut Chris sie direkt an, wobei seine Augen in dieser Szene ein besonders durchdringendes Blau haben. Er bestellt ihr ungefragt einen Drink, lehnt sich zurück und erzählt beiläufig von dem produktiven Gespräch, das er mit seinem Kollegen geführt hatte. Als er erwähnt, dass er Hans und Sana zum Abendessen einladen möchte, stimmt Gitti zu, obwohl sie sichtlich enttäuscht ist und die Idee sie ängstigt, und bietet an, etwas zu kochen. Als Hans und Sana ankommen, machen sie Gitti Komplimente für ihr neues Aussehen, und später lobt Hans sie für ihre Kochkünste, als er am Herd steht, und erwartet, das Essen probieren zu dürfen. Später spottet Hans erneut über seine Frau, als er »scherzt«, Gitti solle ihr unbedingt Kochunterricht geben. Gitti bleibt diesmal während des gesamten Abendessens schweigsam und hält sich zurück.

Gitti und Chris gelingt es zum Glück nicht, die heteronormativen Rollen angemessen auszufüllen, die sie seit ihrer Begegnung mit Hans und Sana angenommen haben. Diese repräsentieren und reproduzieren die gesellschaftlichen Normen, denen Gitti und Chris meinen, entsprechen zu müssen. Im Gegensatz zu Chris und Gitti erfüllen Hans und Sana die Genderstereotypen in einer Weise, die männliche Gewalt zulässt und sogar entschuldigt. Nach dem Abendessen wirft Hans seine schwangere Frau trotz ihres Widerstands in den Pool. Chris zieht – mit Hans' Hilfe – nach und macht das Gleiche mit Gitti. Für ein paar stille, schmerzhafteste Momente sehen Sana und Gitti einander schockiert und gedemütigt an. Im Bemühen, die unangenehme Spannung aufzulösen und die Gewalt ihres Mannes zu verharmlosen, nimmt Sana eine ironische Haltung ein, indem sie gezwungen lacht und die Männer frotzelnd als »Arschlöcher« bezeichnet. Gitti lacht jedoch nicht mit über die Gewalt der Männer: Nachdem sie ihr Kleid herunterzieht, um ihre Beine zu bedecken, klettert sie schweigend aus dem Pool und geht weg, wobei sie Chris kurz anstarrt.

Früher am Abend, als Chris Hans und Sana das Zimmer seiner Mutter mit den Vogelfiguren zeigt, reagiert Sana, die selbst bald Mutter sein wird, mit Staunen und Bewunderung, während ihr Ehemann, der als typischer Mann keine Gefühle zeigt, skeptisch und herablassend lachend durch den Raum schaut – genauso wie Gitti, als sie den Raum zum ersten Mal gesehen hatte. Als Sana Herbert Grönemeyers simple Liebesballade »Ich hab dich lieb« in der Stereoanlage hört, kreischt sie vor Freude und schmiegt sich an Hans, während Hans seine emotionale Kälte beibehält und verkündet: »Das ist furchtbar.« Nach einigen Minuten beschwert er sich, das Lied sei »Folter« und schaltet es zur Enttäuschung von Sana ab, die aber nur mit den Achseln zuckt und ihm still aus dem Raum folgt. Während Sana eine stereotype Version von Weiblichkeit darbietet, indem sie bekennt, wie sehr die Zierfiguren, ein Hans-Christian-Andersen-Zitat über das Leben und einen Schmetterling und

ein rührseliger Popsong sie bewegen, bleibt Hans seinem Machismo treu, indem er den Geschmack seiner Frau herabwürdigt und den emotionalen Appell des Liedes an sich abprallen lässt, und es trotz – oder vielleicht wegen – der Freude seiner Frau abschaltet, bevor es ihn erreichen kann.

Gitti und Chris hingegen sind nicht in der Lage, über die traditionellen Genderrollen miteinander in Verbindung zu treten. Während Hans und Sana im Off kuscheln, sitzt Gitti auf einem Stuhl in der rechten unteren Ecke des Bildes, während Chris näher an der Kamera links im Bild steht. Anstatt das heteronormative gegenderte Verhalten von Hans und Sana nachzuahmen, lächeln Chris und Gitti einander an, während das Lied im Off weiterspielt. Gerade der Kontrast ruft uns Chris' ungezügelter Tanzperformance für Gitti zu einer anderen Pop-Liebesballade im selben Raum in Erinnerung. Ihr Lächeln und ihre wechselseitigen Blicke lassen vermuten – auch wenn der Popsong sie anfangs wieder in Verlegenheit bringt –, dass auch sie sich an diesen vergangenen Moment der Intimität erinnern. Wie in der früheren Szene nehmen Chris und Gitti zunächst eine ironische Haltung gegenüber dem Song ein, geben aber schließlich seiner affektiven Kraft nach. Zuerst schauen sie unbeholfen nach unten und im Raum herum, wobei sich Gitti auf ihrem Stuhl vorbeugt an ihrer Weinflasche festhält und Chris nervös an seinem Getränk nippt. Während die Kamera auf ihnen verweilt, sehen sie sich schließlich in die Augen und lächeln sich an, bis Hans das Lied ausschaltet. Indem die Szene auf visueller und akustischer Ebene die frühere Verbundenheit des Paares durch Chris' Tanz zurückruft, zeigt sie, dass Chris und Gitti anders in Verbindung treten als Hans und Sana. Weder die körperliche Distanz von Chris und Gitti noch die körperliche Intimität von Hans und Sana beweisen das Vorhandensein oder das Fehlen einer aufrichtigen emotionalen Verbindung. Eher weist die Szene darauf hin, dass es Hans' und Sanas konventioneller Beziehung an echter Intimität mangelt, indem sie den eindringlichen Augenblick in Erinnerung ruft, als Gitti und Chris bei seiner queeren Tanzvorführung durch Ironie zu einer aufrichtigen Verbundenheit gelangten. Gerade die Unfähigkeit von Chris und Gitti, im Rahmen ihrer Beziehung traditionelle Genderdynamiken zu verkörpern und dadurch zusammenzukommen, ermöglicht es ihnen, eine neuartige emotionale Verbundenheit aufzubauen, die bei uns als affektive Differenz ankommt, will sagen, als eine Art peinlicher Aufrichtigkeit, die normalerweise nicht zum affektiven Repertoire konventionellerer (heterosexueller) Liebesfilme gehört.

Im Gegensatz zu Cindy und Dean von *Blue Valentine* finden sich Gitti und Chris nicht damit ab, das gegenderte normative Rollenverhalten, das für sie nicht funktioniert, zu reproduzieren. In der Schlusssequenz des Films, als das Rollenspiel vorbei ist, finden Chris und Gitti wieder in einem Augenblick zueinander, der wie die frühere Szene im Vogelzimmer überraschende Gefühlsreaktionen bei den Zuschauern und Zuschauerinnen hervorruft. In seiner Diskussion über Oskar Roehlers Post-Romance-Liebesfilme argumentiert Marco Abel, dass die unrealistischen

Enden seiner Filme gerade wegen ihrer frappanten Unglaubwürdigkeit utopisch sind, da sie in uns starke Gefühle auslösen (Abel 2010: 97). Das Gefühl der Scham und Enttäuschung, das wir bei jedem dieser unmöglichen Enden empfinden, die in krassem Widerspruch zum Rest des Films und zu unserer eigenen postromantischen Realität stehen, ist für Abel eine potenziell politische Kraft und hat somit eine utopische Qualität.

Die letzte Sequenz in *Alle anderen* geht zunächst in Richtung einer Roehler'schen Post-Romance. Nachdem Gitti Chris im Klartext verkündet: »Ich liebe dich nicht mehr«, beginnt sie, ihre Sachen zu packen. Sie isst eine Traube und fällt darauf zu Boden, als sei sie tot. Ihr plötzlicher Sinneswandel und ihr plötzlicher Tod sind ebenso unbefriedigend wie unplausibel. Als Chris Gitti aus ihrem »Tod« erweckt, offenbart der Film jedoch eine hoffnungsvollere Vision der Postromantik, die tatsächlich möglich ist. Nachdem Gitti erklärt, dass sie Chris nicht mehr liebe, beendet ihr dramatischer »Tod« – der die Szene am Anfang des Films in Erinnerung ruft, in dem sie vorgibt, tot im Schwimmbecken zu treiben – die Aufführung der heteronormativen Beziehung, bei der sie und Chris versagt haben. Nachdem Chris über einen Zeitraum von vier Minuten immer wieder schluchzt und verzweifelt versucht, Gitti dazu zu bringen aufzuwachen, hebt er sie vom Boden auf und legt sie auf einen Tisch. Anstatt sie wie ein stereotyper Märchenprinz wach zu küssen, hebt er ihre Bluse sanft an, um sie auf den Bauch zu blasen, was Gitti zu einem leisen Lachen bewegt. Er gibt ihr einen sanften Kuss auf den Bauch, wo er kurz seinen Kopf ablegt und erleichtert seufzt (Abb. 2.2). Dann küsst er sie auf die Lippen, lehnt sich ein wenig zurück und flüstert ihr zu: »Schau mich mal an.« In der letzten Einstellung des Films blicken Gitti und Chris einander in einem unbeholfenen, aber innigen Winkel an: Chris' Kopf, seine Schulter und sein Rücken sind auf der linken Seite des Bildes angeschnitten, während Gitti ihn mit einem sanften Lächeln anschaut. Wir bemerken erst, dass Gitti sein Gesicht streichelt, als ihre Fingerspitzen hinter seinem Kopf hervorschauen. Diese Szene ist verwirrend, urkomisch und trotzdem bewegend. Sie ruft in uns Gefühle hervor, die für konventionellere Liebesfilme untypisch sind. Anstatt eine intime Verbindung auszuschließen, erlaubt Gitti und Chris' queere Performance von Gender ihnen, auf erfrischend neue Weise zueinander zu kommen.

Abbildung 2.2: Die postromantische Liebe von Chris und Gitti in ›Alle anderen‹



Schlussfolgerung: Hin zu einem postromantischen Affekt

Sowohl *Blue Valentine* als auch *Alle anderen* bieten Alternativen zum Hollywood-Liebesfilm, den sie für veraltet halten. Doch während ersterer eine wehklagende Trauerrede auf ein ausgedientes Genre darstellt, eröffnet letzterer neue Möglichkeiten für den zeitgenössischen Liebesfilm. Dieser transnationale Vergleich zweier Filme des Post-Romance-Genres stellt die bisherigen Behauptungen über die unaufhaltsame Entfremdung und die leeren Beziehungen in Frage, die angeblich Figuren in den Filmen der Berliner Schule plagten. Tatsächlich ist es genau andersherum: Wo *Blue Valentine* zynisch die Unmöglichkeit und die falschen Versprechungen von Hollywoodfilmen aufzeigt und keine Möglichkeit für seine Protagonisten und Protagonistinnen sieht, eine Liebesbeziehung aufzubauen, rekonfiguriert *Alle anderen* genau diesen Zynismus zu einem ernsthaften Entwurf, wie emotionale Verbundenheit jenseits bisheriger Rollenvorgaben, die mit der postromantischen Realität des Publikums nicht mehr zu vereinbaren sind, möglich sein kann. So wie Chris und Gitti über eine ironische Haltung hinweg eine aufrichtige emotionale und intime Verbindung entwickeln können, so wirkt ihre Liebesgeschichte auf uns in einer Weise, die ebenso unerwartet wie vielversprechend ist.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2010): »Failing to Connect: Itinerations of Desire in Oskar Roehler's Postromance Films«, in: *New German Critique* 109 (Winter), S. 75–98.
- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY: Camden House.
- Ascheid, Antje (2013): »The Romantic Comedy and Its Other: Representations of Romance in German Cinema since 1990«, in: Fisher, Jaimey (Hg.): *Generic Histories of German Cinema: Genre and Its Deviations*, Rochester, NY: Camden House, S. 243–60.
- Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.) (2013): *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Chicago: Intellect.
- Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Prager, Brad (2013): »Introduction: The Berlin School – Under Observation«, in: Cook et al. (Hg.), *Berlin School Glossary*, S. 1–25.
- Hall, Katy (2011): »Blue Valentine: How Derek Cianfrance Destroyed Michelle Williams and Ryan Gosling's Marriage«, in: *Huffington Post* 7.2.2011, https://www.huffingtonpost.com/katy-hall/blue-valentine-how-derek-_b_819497.html (letzter Zugriff 15.5.2022).
- Kaussen, Valerie (2013): »Ghosts«, in: Cook et al., *Berlin School Glossary*, S. 147–56.
- Morrow, Martin (2011): »Review: Blue Valentine«, in: *CBC News* 6.1.2011, <https://www.cbc.ca/news/arts/review-blue-valentine-1.986492> (letzter Zugriff 15.5.2022).
- Richardson, Michael D. (2013): »Bad Sex«, in: Cook et al., *Berlin School Glossary*, S. 41–49.
- Scott, A. O. (2009): »Neo-Neo Realism«, in: *New York Times Magazine* 17.3.2009, <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html> (letzter Zugriff 15.5.2022).
- Scott, A. O. (2010): »Chronicling Love's Fade to Black«, in: *New York Times* 28.12.2010, <https://www.nytimes.com/2010/12/29/movies/29blue.html> (letzter Zugriff 15.5.2022).
- Seattle Times (2011): »Like ›Blue Valentine‹? Scarecrow Video Suggests Other Breakup Movies«, in: *Seattle Times* 6.1.2011, <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/like-blue-valentine-scarecrow-video-suggests-other-breakup-movies/> (letzter Zugriff 15.5.2022).
- Silberg, Jon (2012): »Blue Valentine: Relationships, Realism, RED«, in: *Creative Planet Network* 14.2.2012, <https://www.creativeplanetnetwork.com/news/new-s-articles/blue-valentine-relationships-realismred/401912> (offline; letzter Zugriff 20.12.2015).
- Sound on Sight Radio (2011): »Blue Valentine/Everyone Else: Sound on Sight Radio #255«, in: *Sound on Sight Radio* 18.1.2011, <https://www.popoptiq.com/so>

und-on-sight-radio-255-blue-valentine-everyone-else/ (offline; letzter Zugriff 31.8.2015).

Watkins, Gwynne (2015): »NC-17 Flashback: Inside ›Blue Valentine's‹ Fight for an R Rating«, in: Yahoo! Movies 13.2.2015, <https://www.yahoo.com/movies/nc-17-flashback-inside-blue-valentines-fight-110841240267.html> (letzter Zugriff 15.5.2022).

