

15 Auf dem Weg zu einer Ästhetik der Weltlosigkeit

Béla Tarr und die Berliner Schule

Roland Végső

Laut einer weit verbreiteten These lässt sich die grundlegende soziale Erfahrung der Gegenwart am besten durch das Paradox der Weltlosigkeit beschreiben: Während die Moderne uns durch verschiedene technische Erfindungen scheinbar einander nähergebracht hat, ist die soziale Erfahrung, die diesen neuen Formen der Vernetzung entspricht, tatsächlich die geteilte Erfahrung des Verlustes einer gemeinsamen Welt. Es hat sich herausgestellt, dass das Neue, was uns eigentlich noch enger hätte zusammenbringen sollen, uns am Ende weiter voneinander trennt. Was wir heute also gemeinsam haben, ist, dass wir fast nichts mehr gemeinsam haben. Diese gesellschaftliche Diagnose ist so einflussreich, dass wir ihre Auswirkungen in den unterschiedlichsten Diskursen verfolgen können. Sie ist Teil unserer philosophischen Auseinandersetzungen genauso wie unserer populären politischen Kommentare. Im schlimmsten Fall entzündet diese Art von Erzählung in uns Funken einer antitechnologischen Nostalgie, die davon träumt, zu einer früheren Periode der sozialen Entwicklung zurückzukehren. Im besten Fall zwingt sie uns dazu, die oft skrupellosen Ideologien im Zentrum der gegenwärtigen Technik-Utopien in Frage zu stellen, die uns irdische Unsterblichkeit zu einem Preis versprechen, den wir möglicherweise nicht zu zahlen bereit sind.

Angesichts der allgemeinen Verbreitung dieser gesellschaftlichen Diagnose ist es nicht unbedingt einfach, sie auf den Punkt zu bringen und all ihre Variationen zu beschreiben.¹ In den neueren Versionen dieses Narrativs wird der zeitgenössische Kapitalismus für diesen weltlosen Zustand der Globalisierung verantwortlich gemacht. Dieser Argumentation folgend ist der Preis, den wir für die vollständige Eroberung des »Weltmarktes« zahlen müssen, der Verlust der gemeinsamen

1 Im Allgemeinen können wir zwei große philosophische Ansätze zum Problem der Weltlosigkeit unterscheiden: den metaphysischen und den politischen. Heideggers Satz in *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, wonach der Stein »weltlos« ist, ist das bekannteste Beispiel für den ersten (Heidegger 2010: 261). Diese Identifikation der Weltlosigkeit mit leblosen Objekten legt nahe, dass die Besonderheit des Menschen darin besteht, dass er weltbildend ist. Hannah Arendts Kritik der modernen Weltlosigkeit in *The Human Condition* ist das beste Beispiel für die zweite Position (Arendt 1998: 248–320).

Welterfahrung. Der bekannteste Verweis bleibt in diesem Zusammenhang Marx' vertraute Beschreibung des Kapitalismus im *Kommunistischen Manifest*: »Alles Ständische und Stehende verdampft.« (Karl Marx/Friedrich Engels 1974: 465) Laut dieser Analyse verhindert das Wesen des Kapitals an sich das Entstehen jeglicher Stabilität, Dauerhaftigkeit oder Beständigkeit: »Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisiepoche vor allen anderen aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können.« (Ebd.). Das Kapital ist per Definition weltlos. Eine zeitgenössische Version dieses Arguments findet sich bei Alain Badiou: »Als Kollateraspekt hat der kapitalistische Nihilismus das Stadium erreicht, in dem jede Art von Welt nicht mehr existent ist. Es gibt heute keine Welt als solche mehr, nur noch einige einzelne und miteinander unvereinbare Situationen.« (Badiou 2011: 34)

Das bedeutet, dass es zwei grundlegende Positionen gibt, wenn wir über den Status der Kunst in dieser gesellschaftlichen Situation sprechen. Die eine Seite argumentiert oft, dass Kunst, insofern man sie außerhalb der kapitalistischen Produktionslogik verortete, ein Bollwerk gegen diesen allgemeinen Ansturm der Weltlosigkeit sein könne. Die andere Seite erklärt, dass nicht einmal die Kunst den gesellschaftlichen Geschicken entkommen könne und dass der Schrecken unserer gegenwärtigen Situation am treffendsten durch die Tatsache ausgedrückt werde, dass die Kunst selbst weltlos geworden sei.² Dieser Zwiespalt, nämlich einerseits die Kunst als Widerstand gegen die Weltlosigkeit und andererseits als ästhetischer Ausdruck derselben, wirft die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, eine Ästhetik der Weltlosigkeit zu artikulieren. Schon der Begriff scheint uns mit einem Paradox zu konfrontieren. Eine der Grundfunktionen der Kunst scheint darin zu bestehen, uns andere Welten zu offenbaren. In diesem Sinne kann das Sprechen über die Ästhetik der Weltlosigkeit einem Sprechen in Widersprüchen gleichkommen. In dieser Debatte könnte es also um die eigentliche Grenze des Ästhetischen gehen. In einer Welt, in der unterschiedliche gesellschaftliche Kräfte die grundlegenden Bedingungen der Welthaftigkeit als Form eines gemeinsamen Bezugssystems bedrohen, würde die Rolle der Kunst folglich darin bestehen, die Bedingungen dieses Verschwindens sichtbar zu machen.

Die Grundthese dieses Aufsatzes ist, dass die Filme der Berliner Schule im Kontext dieser gesellschaftlichen Diagnose bezüglich der Paradoxien der moder-

2 Die klassische Formulierung der ersten Position (nach der die Kunst wesentlich eine Form der Weltschöpfung oder Weltoffenbarung sei) findet sich in Heideggers Aufsatz »Der Ursprung des Kunstwerkes«. Die zweite Position (nach der die Kunst selbst heute weltlos sei) bildet die Grundlage von Luc Ferry's Kritik der postmodernen Weltlosigkeit in seinem Buch *Homo Aestheticus* (1993).

nen Weltlosigkeit interpretiert werden sollten. Es wäre keine Übertreibung zu behaupten, dass so gut wie jeder Film, der von dieser Gruppe von Regisseuren und Regisseurinnen geschaffen wurde, ein Versuch ist, sich mit bestimmten Aspekten dieses Narrativs auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang stechen vor allem die Werke von Béla Tarr als unmittelbarer Bezugspunkt heraus. Der ungarische Regisseur, einer der noch lebenden Klassiker des Weltkinos, setzt sich in seinen Spätwerken wohl am konsequentesten und gelungensten mit der Weltlosigkeit der Gegenwart auseinander. Doch die Berliner Schule und Tarr repräsentieren ganz unterschiedliche Sensibilitäten.³ Tarrs Spätwerke (erschieden nach 1988) überschneiden sich mit dem Aufstieg der Berliner Schule in den 1990er Jahren, so dass man behaupten könnte, dass Tarrs Filme eine aus der vorherigen historischen Epoche herübergeholte, die der Berliner Schule jedoch eine neu aufkeimende filmische Denkweise darstellen. Dennoch kann man die Filme als Reaktionen auf die gleiche historische Realität interpretieren – auf das Ende des Kalten Krieges und den Aufstieg einer neuen kapitalistischen Weltordnung. Mit anderen Worten, diese beiden Formen des Kinos bewohnen die gleichen sozialen Räume, auch wenn sie auf unterschiedlichen sozialen Erfahrungen beruhen. In diesem Zusammenhang stellen Filme wie *Szabadgyalog* (*The Outsider*, 1981), *Kárhozat* (*Verdammnis*, 1988) und *A torinói ló* (*Das Turiner Pferd*, 2011) nützliche Kontrapunkte für die Filme der Berliner Schule wie Angela Schanelecs *Marseille* (2004) und Thomas Arslans *Gold* (2013) dar. Tatsächlich erlaubt uns dieser Vergleich, das Grundschema der zeitgenössischen Weltlosigkeit im Film zu entwerfen. Im Folgenden werde ich zunächst mithilfe von Tarrs letzten Film *Das Turiner Pferd* die politischen und metaphysischen Dimensionen der Weltlosigkeit in seinen Filmen aufdecken. Daraufhin wenden wir uns den ästhetischen Differenzen zwischen Schanelecs *Marseille* und Arslans *Gold* zu, die uns aufzeigen werden, dass sich die Berliner Schule nicht auf ein starres einheitliches Programm reduzieren lässt, auch wenn es offensichtlich Gemeinsamkeiten zwischen ihren Vertretern und Vertreterinnen gibt. Während Schanelecs Film eine ganz traditionelle Kritik der Weltlosigkeit präsentiert, weist Arslans Western darauf hin, dass es positive Formen der Weltlosigkeit geben könnte. Meine These im Folgenden ist also, dass Weltlosigkeit entweder erstens als politisches oder zweitens als metaphysisches Problem behandelt werden kann. Sie kann dabei radikal unterschiedliche Bedeutungen erhalten, da sie entweder drittens als radikale Entfremdung des Individuums oder viertens als positive Chance für neue Formen der Selbstverwirklichung gesehen werden kann, die heutzutage eher gefördert als kritisiert werden müssen. Aber es sind die Spannungen zwischen diesen vier Richtungen dieser beiden Achsen – Politik/Metaphysik und Kritik/Affirmation –, die

3 Neben diesem gemeinsamen thematischen Anliegen ist zu erwähnen, dass Tarr seit seinem 1989 DAAD-Stipendium in Berlin regelmäßig als Lehrer an der dffb (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) tätig war. Dadurch hatte er direkten Einfluss auf das deutsche Kino.

den Begriff der Weltlosigkeit im Weltkino heute definieren, und nicht der Konflikt einer dieser Positionen mit den anderen.

Das Ende der Welt

Sein letztes Filmprojekt beschrieb Tarr in einem Interview mit diesen Worten: »Ich möchte noch einen Film über das Ende der Welt machen und dann bin ich fertig mit dem Filmemachen.« (zitiert nach Kovács 2013: 145). Was bedeutet es also, dass es in Tarrs letztem Film um das »Ende der Welt« geht? Oder was bedeutet es, dass das Thema des »Weltuntergangs« als das verborgene Paradigma seines gesamten Schaffens behandelt werden könnte? Gewiss haben wir es hier nicht mit der Art von klischeehafter Apokalyptik zu tun, die einen Großteil der zeitgenössischen Katastrophenliteratur und Katastrophenfilme motiviert. Für diese ist die Katastrophe einfach das Mittel zur Rettung, und Rettung bedeutet hier nur die Erhaltung des gegenwärtigen sozialen und politischen Status quo. Wir sprechen auch nicht von der Art theologischer Apokalypse, die das Ende der Schöpfung buchstäblich als unmittelbar bevorstehendes Ereignis erwartet. Jacques Rancières Begriff der »Zeit danach« scheint eine genauere Annäherung an Tarrs Interesse am Ende der Welt zu liefern, indem er sich auf einen verlängerten und möglicherweise sogar ewigen Zustand bezieht, in dem das entscheidende Ereignis einer Geschichte bereits stattgefunden hat: Die Welt ist bereits untergegangen, doch die Existenz ist noch nicht zu Ende.

In gewisser Weise stehen Tarrs frühe Filme der Ästhetik der Berliner Schule näher als die späten. Wie die Berliner Filme sind auch Tarrs frühe Arbeiten unmittelbar in die historische Gegenwart, in erkennbare soziale und wirtschaftliche Realitäten eingebettet und können als Dokumente des Zerfalls nach dem Ende der Welt gesehen werden. Die Arithmetik der Weltlosigkeit, die diese Filme vereint (aber auch seine späten Filme beherrscht), kennt drei grundlegende Entitäten: die Vielen (die Gesellschaft, die Gruppe, die Familie usw.), die Zwei (das Paar) und das Eine (das isolierte Individuum). Auf allen drei Ebenen stellen diese Filme jedoch eine beunruhigende Zweideutigkeit fest. Die Gruppe bietet dem Einzelnen angeblich die notwendige Gemeinschaft, aber die erstickende Nähe der anderen wird zur Quelle unerträglicher Konflikte, die unweigerlich zum Zerfall jeder sozialen Formation führen. In dieser Hinsicht ist der ungarische Titel *Családi tűzfészek* (*Family Nest*, 1979) sehr aufschlussreich. Der Originaltitel evoziert gleichzeitig das Bild des »Familiennests« (*családi fészek*) sowie die Katastrophe, die ein Feuer in einem Familiennest auslösen kann (das Wort *tűzfészek* bezeichnet eine Brandgefahr, den Herd des Brandes). In ähnlicher Weise evoziert das Paar das Gefühl der Liebe als den letzten menschlichen Wert, der in einer unbewohnbaren Welt verbleibt. Doch gerade die unterschiedlichen Formen der Verbindung stellen eine

große Bedrohung für die Gruppe selbst dar. Das sehen wir in *Panelkapcsolat* (*The Prefab People*, 1982). Der Titel verweist auf die Unmöglichkeit des Paares: Er benennt eine vorgefertigte Beziehung (was der Kunstbegriff »Panel-kapcsolat« buchstäblich bedeutet), die als eine echte Beziehung nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Das Paar kann daher nicht als dauerhafte Einheit konstituiert werden. Schließlich wird das Individuum, das weder die Gruppe noch das Paar bewohnen kann, in einem Zustand radikaler Isolation allein gelassen, der sinnvolles Handeln undenkbar macht. Während Isolation zunächst wie die notwendige Bedingung eines ermächtigenden Individualismus erscheinen mag, führt sie am Ende zu unerträglicher Einsamkeit. Dies ist die Geschichte von *Szabadgyalog* (*The Outsider*). Wieder einmal ist der Originaltitel *Szabadgyalog* im Wesentlichen zweideutig. Der Begriff »szabadgyalog« (buchstäblich ein »freier Fußsoldat«) ist ein technischer Ausdruck, der dem Schach entlehnt ist. Es bezieht sich auf einen Bauern, dessen Bewegung der gegnerische Bauer nicht entgegenwirkt. Die Mehrdeutigkeit liegt hier in der Dualität zwischen der Freiheit des Bauern, sich vorwärtszubewegen, und der vorbestimmten Richtung dieser Bewegung, die einfach nicht frei ist.

Wir können daher in diesen Filmen von einer sozialen Arithmetik der Weltlosigkeit in dem Sinne sprechen, dass weder das Viele (die Vielzahl des Sozialen), noch die Zwei (die Dualität des Paares), noch das Eine (die Individualität) diesen Figuren einen stabilen Halt im Leben bieten kann. Ihre Existenz ist nicht mehr an eine sinnvolle Allgemeinheit gebunden. In dieser Hinsicht bleibt *Szabadgyalog* der Film, der einigen zentralen Anliegen der Berliner Schule am nächsten kommt. Thematisch lässt sich dieser Film gut mit Schanelecs *Marseille* sowie Arslans *Gold* vergleichen, da sie alle Geschichten über »Außenseiter« erzählen. Der Außenseiter ist genau derjenige, der keine gemeinsame Welt mehr bewohnt. András, die Hauptfigur des Films, ist ein junger Mann, der ziellos durchs Leben driftet. In der Eröffnungsszene sehen wir ihn als Krankenpfleger in einer Nervenheilanstalt arbeiten. Doch schon bald verliert er seinen Job, und der Film durchläuft eine scheinbar unmotivierte Abfolge von Lebensereignissen: András bekommt einen anderen Job; sein Sohn (der vielleicht tatsächlich sein Sohn ist oder nicht) wird von einer Frau geboren, mit der er nichts zu tun haben will; sein Bruder taucht plötzlich nach drei Jahren als Gastarbeiter in der DDR auf; er heiratet eine andere Frau namens Kati; einer seiner Saufrumpene stirbt; er wird DJ in einer Disco; sein Bruder und seine Frau haben eine Affäre; er erwägt, nach Budapest zu ziehen, um einen besseren Job zu finden; und schließlich, in der letzten Szene, sehen wir ihn und seine Frau in einem Restaurant, wo sie über ihre mögliche gemeinsame Zukunft diskutieren, da er zum zweijährigen Militärdienst eingezogen worden ist. Die Übergänge zwischen den Sequenzen sind abrupt und scheinbar unbegründet. Die Schnitte sind zunächst verwirrend für die Zuschauer, da wir einige Momente brauchen, um zu verstehen, wie die Geschichte zwischen den verschiedenen Szenen fortgeschritten ist. Es gibt nur zwei Dinge, die dem Leben von András eine gewisse Beständig-

keit verleihen. Das erste ist sein Alkoholismus. Tatsächlich sind die verschiedenen Kneipen, die im Film vorkommen, die einzigen öffentlichen Räume, die ihm eine Art Gemeinschaft bieten. Das andere ist die Musik: András scheint ein einigermaßen begabter Geiger zu sein, aber er weiß nicht, wie er dieses Hobby zum Beruf machen soll. Auch die Kunst kann den bereits erlittenen Weltverlust nicht wettzumachen.⁴

Das Thema der Weltlosigkeit erhält jedoch in Tarrs späteren Filmen eine abstraktere existentielle Behandlung. Normalerweise wird *Verdammnis* als der erste Film des späten Stils zitiert, der auch einen apokalyptischen Ton einführte. Das Ende der Welt hat hier sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Bedeutung. In erster Linie bezieht es sich auf den Ort, an dem den Menschen die Möglichkeit, in einer gemeinsamen Welt zu leben, nicht mehr gegeben ist. Es benennt aber auch die für diesen Ort spezifische Zeitlichkeit. Die Existenz nach dem allgemeinen Zerfall der Welt hat bereits angefangen. Zum Beispiel beschrieb László Krasznahorkai (der Schriftsteller, dessen Werke die meisten von Tarrs Filmen nach *Verdammnis* inspirierten) die Weltanschauung, die er mit Tarr teilte, in Bezug auf die Negation der Welt selbst:

Wir wollten eine allgemeinmenschliche existenzielle Notlage aus einem Blickwinkel darstellen, der jedoch nur von diesem spezifischen Ort aus verfügbar ist. ... Wir haben die Welt nicht als etwas dargestellt, zu dem man bloß kategorisch *Nein* sagen kann, weil man nicht sieht, dass das Leben auch eine schöne Seite hat, dass es Freuden gibt und der Mensch hin und wieder glücklich sein kann. ... Der Grund für dieses kategorische Nein zur Welt war kein Menschenhass. Wer so etwas in diesem Film sieht, liegt völlig falsch. (Kovacs 1988: 17)

Aus diesen Worten lassen sich zwei wichtige Punkte ableiten. Der erste betrifft die erkennbar ungarischen oder osteuropäischen Schauplätze von Tarrs Filmen. Wie Krasznahorkai andeutet, ist Osteuropa hier streng genommen kein geopolitischer, sondern ein ontologischer Ort – eine Seinsweise, die gleichzeitig radikal an einen bestimmten Ort gebunden ist und über die geografischen Grenzen des im gewöhnlichen Sinne Osteuropa genannten hinaus verallgemeinert werden kann.⁵ Das heißt, Osteuropa in diesem existentiellen Sinn funktioniert so etwas wie ein »konkretes Allgemeine«: eine empirische Tatsache, die als Manifestation einer universellen Zwangslage fungiert. Aber Krasznahorkai gibt diesem konkreten Allgemeinen auch eine spezifische Bedeutung, wenn er es mit einem »kategorischen

4 Dieses Hobby verbindet ihn mit Schanelecs Figur Sophie in *Marseille*. Beide haben ein Verhältnis zur Kunst (Musik und Fotografie) als persönliches Hobby. Zur inhärenten Weltlosigkeit von Hobbys siehe Arendts *The Human Condition* (1998: 117–18).

5 Zur Diskussion über Osteuropa als ontologischen Ort vgl. meinen Essay »The Politics of Mood« (2008).

Nein zur Welt« identifiziert. Das ist also der zweite wichtige Punkt: Osteuropa zeigt sich hier als eine mögliche ontische Metapher für die allgemeine Ontologie der Weltlosigkeit. Krasznahorkai achtet aber besonders darauf, diese Weltlosigkeit von vereinfachenden Formen des moralischen Nihilismus zu distanzieren. Wie er später im selben Interview betont, geht es dem Film darum, eine Veränderung beim Publikum herbeizuführen. Sie betrifft aber nicht die Tatsache der Weltlosigkeit selbst, sondern nur unsere Interpretationen dieser ontologischen Tatsache.

Von der Existenz einer Welt in *Verdamnis* können wir daher nur in einem begrenzten Sinne sprechen. András Bálint Kovács beschrieb diese Erfahrung wie folgt: »Die Welt ist in diesem Film ziemlich statisch; die Bewegungen sind repetitiv, kreisförmig und haben keine Richtung. Die Kamera bewegt sich in dieser Welt der Gegenstände und fast eingefrorenen Menschen in seltsamen Haltungen, und enthüllt sie alle nach der Reihe, als irrte sie ziellos in einer toten Landschaft.« (Kovács 2013: 59) Streng genommen erleben die Charaktere in diesen späteren Filmen keine »Welt« (eine sinnvolle Allgemeinheit als Raum des menschlichen Handelns). Sie haben keine Welt, sondern nur Umgebungen – unmittelbare Umgebungen, die aus mehr oder weniger vertrauten Objekten, Landschaften, Tieren und Menschen bestehen. Dieses Terrain bietet ihnen nur ein sehr begrenztes Aktionsfeld. Die Bestandteile dieser »Umwelt« sind lose verbundene, kontingente Fragmente der Existenz, die in ihrer nicht reduzierbaren Besonderheit grundsätzlich als Fallen fungieren, in denen die menschliche Existenz gefangen und nur für einen flüchtigen Moment, der ein ganzes Leben dauert, festgehalten wird. Tarrs Figuren bewegen sich in dieser Umgebung, als würden sie sie nur zaghaft erkunden. Sobald sich etwas als reell und ungefährlich erwiesen hat, bewohnen sie diesen eingeschränkten Bereich mit der Stumpfheit eines übersättigten Tieres.

Tarrs letzter Film, *Das Turiner Pferd*, handelt daher vom Ende der Welt in dem Sinne, dass er die absolute Entleerung des Repräsentationsfeldes inszeniert. Die Geschichte erzählt die letzten sechs Tage eines Vater-Tochter-Paares, das ein eintöniges Leben an einem ansonsten nicht näher bezeichneten ländlichen Ort führt. Ihr Haus liegt in einem Tal, das den absoluten Horizont ihrer Existenz darstellt. Die Geschichte legt nahe, dass jenseits der Hügel dieses Tals die ganze Welt bereits verschwunden ist oder sich im langsamen Prozess der vollständigen Auflösung befindet. Am Ende des fünften Tages legt sich eine unerklärliche Dunkelheit über die Reste der Welt. Am sechsten Tag existieren der Vater und die Tochter in dieser fast absoluten Stille und Dunkelheit. In der letzten Szene des Films sehen wir sie vor schwarzem Hintergrund am Tisch sitzen und versuchen, ihren normalen Tagesablauf mit dem Essen von Salzkartoffeln durchzustehen, aber die Tochter befindet sich jetzt in einem Zustand katatonischer Lustlosigkeit. Langsam hört auch der Vater auf, sie zu beschäftigen, und beide sitzen und starren vor sich hin, bevor die Szene ausgeblendet wird (Abb. 15.1).

Abbildung 15.1: ›Das Turiner Pferd‹. Das letzte Bild aus Tarrs ›Das Turiner Pferd‹ bevor komplette Dunkelheit die ganze Welt aufschluckt.



Die Ästhetik des Films zwingt uns daher, uns einem seltsamen Paradoxon zu stellen. In dieser letzten Szene zwingt das Kino (die Kunst des Lichts) sein Publikum, auf eine stockdunkle Leinwand zu starren. Sämtliche ästhetischen Komponenten des Films lassen sich als solche fassen, die vor unseren Augen verschwinden: Die Geschichte wird vom Konflikt zwischen der kreisförmigen Wiederholung des gleichen geistlosen Tagesablaufs und der linearen Erzählung des Verschwindens dominiert; anders als in einigen früheren Tarr-Filmen ist der Dialog auf fast nichts reduziert; die Charaktere sind nicht zu durchdringen, da sie uns lediglich durch ihre sich wiederholenden Handlungen von außen präsentiert werden; und die Umgebung wird buchstäblich von der Dunkelheit verschluckt. Was am Ende bleibt (obwohl wir nicht genau wissen, wie lange), ist nur irgendein extradiegetischer Klang: die Stimme des Erzählers und die eindringliche Musik, die viele Szenen dominiert.

Sophies Welt(losigkeit)

Eine der besten filmischen Metaphern des zeitgenössischen Paradoxons der Weltlosigkeit findet sich in Angela Schanelecs *Orly* (2010). Wie der Titel schon andeutet, fungiert der Flughafen (jeder Flughafen im Allgemeinen) hier als der symbolische Ort schlechthin, der uns vermeintlich miteinander verbindet, indem er Kanäle für die globale Zirkulation menschlicher Körper erstellt, aber auch einen einzigartig anonymen Raum produziert. Wir gehen zum Flughafen, um mit anderen Orten verbunden zu werden. Aber während wir am Flughafen sind, ist unsere künstlich erzwungene und oft unerträgliche Nähe zueinander eigentlich die Bedingung einer radikalen Isolation.

Doch diese abstrakte Reflexion über die Funktion von Flughäfen spiegelt Schanelecs Intention nicht vollständig wider. In ihrem Film gehört nämlich die empirische Besonderheit des Südterminals des Pariser Flughafens wesentlich zur ästhetischen Erfahrung. Die Schönheit des Raumes wird zum Anlass für die ästhetische Betrachtung der Weltlosigkeit. Fast der gesamte Film spielt am Flughafen. Wir verfolgen die voneinander grundsätzlich unabhängigen Geschichten von vier Paaren: Eine junge Frau hat gerade mit ihrem älteren Liebhaber Schluss gemacht und ist im Begriff, Paris zu verlassen; ein Mann und eine Frau, zwei französische Emigranten, sitzen zufällig nebeneinander und beginnen zu plaudern – vielleicht sogar zu flirten; eine Mutter und ein Sohn sind auf dem Weg zur Beerdigung des Vaters des Jungen; und schließlich sehen wir ein junges deutsches Paar auf Urlaubsreise, das bereits völlig voneinander entfremdet zu sein scheint. Inmitten dieser Geschichten gibt es nur eine andere Figur, auf die wir immer wieder zurückkommen, die nicht Teil eines Paares zu sein scheint: eine junge Flughafenangestellte, die an einem Ticketschalter arbeitet.⁶ Die Geschichten berühren sich nur einmal, als der deutsche Mann des entfremdeten Paares die junge Frau aus der Eröffnungsszene zu verfolgen beginnt. Sie werden sich für einen flüchtigen Moment der Existenz des anderen bewusst, das führt aber nirgendwo hin.

In einem Interview definierte Schanelec das Flughafenerlebnis so: »Am Flughafen weiß man, dass man irgendwann abfliegen wird und sich bis zum Moment des Abflugs eigentlich um nichts mehr kümmern muss. Und dadurch entsteht eine bestimmte Passivität. [...] Die Menschen auf Flughäfen sind ja total anspruchslos und passiv (lacht). Anspruchslos und passiv! Zwei ganz negative Begriffe für alles, was Dramatik hervorrufen soll.« (Boehm/Lucius 2010) In *Orly* wird der Flughafen zu einem Raum der Suspension, der die Grenzen zwischen Geschwindigkeit und Stille, Aktivität und Passivität, Öffentlichkeit und Privatheit verwischt. Dieser Moment der Suspendierung hat seine eigene Zeitlichkeit, die nicht ganz dieselbe »Zeit danach« ist, die Tarrs Filme charakterisiert, vielmehr eine »Zeit davor«, die etwas über die *conditio humana* verrät. Die Suspendierung alltäglicher Aktivitäten in dieser anspruchslosen Passivität wird zum Anlass für eine Reihe möglicher Offenbarungen. Die Gewissheit des Abflugs vorwegnehmend, können wir für kurze Zeit aus der Alltagswelt heraustreten, um über unseren Platz in ihr mit neuer Intensität zu reflektieren. Man könnte sogar sagen, dass diese Suspension die eigentliche Bedingung für eine ästhetische Distanzierung von der Welt ist.

6 Mit anderen Worten, hier ist dieselbe Arithmetik der Weltlosigkeit am Werk, die wir in Tarrs Werken identifiziert haben: Das Viele entspricht den Menschenmassen, die durch einen Flughafen passieren; die einzelnen Geschichten zeigen unterschiedliche Herangehensweisen an die Probleme der Beziehung zwischen zwei Menschen; und die Figur der einsamen Flughafenangestellten wird als (wiederkehrender) Refrain eingeführt, um uns auf die Isolation des Individuums aufmerksam zu machen.

Was aber dieser neue Raum offenbart, ist keine tiefen Erkenntnisse über die Figuren, sondern eine Leere. In einem anderen Interview definiert Schanelec den eigentlichen Aufbau des Films im Hinblick auf die Entleerung aller Dinge: »[A]lles geht hin zur Leere. Dass es da dann nur noch die Worte gibt und das leere Bild, das finde ich schon ziemlich ideal. Der ganze Film ist von der ersten Einstellung hin zum Ende der Weg zu dem, was ich eigentlich wollte. [...] Und am Ende gibt es nur noch den Off-Text und alle Menschen sind weg.« (Knörer 2010) Wir können also die Weltlosigkeit des Films mit den Begriffen Suspendierung, Passivität und Entleerung definieren. Diese Kategorien sind Begriffe zur Beschreibung einer bestimmten Reihe sozialer Erfahrungen und gleichzeitig Fachbegriffe, die die Ästhetik des Films definieren sollen. Denn was die oben angeführten Zitate zeigen, ist eine Parallelität zwischen dem Sozialen und dem Ästhetischen. Die tatsächliche Evakuierung des Flughafens am Ende des Films aufgrund eines nicht näher bezeichneten Notfalls spiegelt sich in der fortschreitenden Eliminierung filmischer Inhalte auf der Leinwand wider. Die Reise, der wir hier folgen, führt uns genau zu dieser Leere (die Schanelec oben als das bezeichnete, was sie eigentlich zeigen wollte).

Während sich *Orly* auf die gemeinschaftliche Erfahrung der Weltlosigkeit konzentrierte, präsentiert uns Schanelecs *Marseille* (2004) das klassische Szenario der fortschreitenden Vereinzelung des Individuums. In den drei Teilen der Erzählung folgen wir einer jungen Deutschen, Sophie (Maren Eggert), die sich aus einer Laune heraus für einen zehntägigen Urlaub in Marseille entscheidet, als sie auf ein Wohnungsaustauschangebot antwortet. Der erste Teil des Films erzählt Sophies recht banale Erfahrungen in Marseille, wo sie die meiste Zeit damit verbringt, die Stadt zu fotografieren. Der zweite Teil zeigt Sophies Leben wieder in Berlin. Diese Sequenzen verschieben den Fokus von Sophie auf die Familie ihrer Freundin Hannah, die verheiratet ist und einen Sohn hat. Dieser Teil endet mit Sophies Entscheidung, nach Marseille zurückzukehren. Der kurze Schlussteil enthüllt die Nachwirkungen des Verbrechens, dem Sophie unmittelbar nach ihrer Rückkehr in die Stadt zum Opfer fällt.

Diese glatte Handlungsbeschreibung wird jedoch der eigentlichen Komposition des Films nicht gerecht, die sich meist durch unerwartete Schnitte und plötzliche Sprünge auszeichnet. Was ist die Logik dieser Komposition? Zu Beginn des Films unterhält sich Sophie in einer Bar mit Pierre, dem Automechaniker, der ihr sein Auto vermietet hat, mit dem sie Marseille erkundete. Hier scheint der Film anzudeuten, dass es eine aufkeimende Romanze zwischen den beiden gibt, auch wenn wir nie sehen, dass sich tatsächlich ein Paar bildet. Nachdem Sophie die Autoschlüssel zurückgegeben hat, fragt Pierre: »Und hast du gemacht, was du tun wolltest?« Sophies merkwürdige Antwort, die sie beide zum Lachen bringt, lautet: »Ja. Aber ich wusste es erst, als ich es gemacht hab.« Diese Unterhaltung erläutert zugleich die Erzähllogik des Films und reflektiert die Darstellungstechniken Scha-

nelecs. Als Pierre kurz nach diesem Gespräch fragt, warum Sophie sich entschieden hat, nach Marseille zu kommen, bleibt Sophies Antwort rätselhaft. Natürlich war da die Tatsache, dass sie noch nie zuvor in Marseille gewesen war. Aber das ist keine gute Erklärung. Es gibt viele andere Orte, die sie noch nicht gesehen hat, so lässt sich die konkrete Wahl von Marseille nicht mit dieser Logik erklären: »Ich hatte frei ... Es gab keinen Grund. Ich kann machen, was ich will. Ich hatte frei.«

Dieser Dialog mit Pierre reflektiert über die Motivationen für menschliches Handeln. Beide Teile des Gesprächs heben vernünftige Versionen alltäglicher Kausalität auf. Die Frage nach dem »Warum« macht wenig Sinn in dieser Welt, die – so scheint es – von der dummen Fatalität des Zufalls beherrscht wird. Der Grund für eine Handlung kann nicht im Voraus bestimmt werden. Nur die Tat selbst kann ihre eigene Vernünftigkeit offenbaren. Es geht hier um die Logik der rückwirkenden Projektion einer Ursache. Sophies Behauptung, sie habe getan, was sie tun wollte, obwohl sie nicht im Voraus wissen konnte, was sie tun wollte, bis sie es tatsächlich getan hat, legt nahe, dass die Dinge ihre eigenen Rechtfertigungen werden. Die direkte logische Kausalität funktioniert also nicht als der Klebstoff dieser Welt: die Dinge fallen auseinander. Weil sie nicht durch klar erkennbare starke Beziehungen verbunden sind, beginnen sie voneinander weg zu schweben wie Galaxien in einem expandierenden Universum.

Aus einer gesellschaftlichen Perspektive ist Sophies Einwand gegen die Welt, dass sie rein theatralisch ist. Diese Kritik wird während eines Streits mit ihrer Freundin Hannah, die eine professionelle Schauspielerin ist, deutlich. Die Debatte wird von Hannah provoziert, die versucht, Sophie zu zwingen, etwas über ihre Beziehung zu Hannahs Familie zuzugeben. Warum bewundert Sophie Hannahs Mann und Sohn? Eine solche Bewunderung, behauptet Hannah, impliziert, dass sie selbst einfach dumm ist, wenn sie mit ihrem Familienleben nicht zufrieden ist. Eine Weile weigert sich Sophie, sich auf Hannas Provokationen einzulassen, aber schließlich wird sie unachtsam und sagt ihre Meinung. Ihr Standpunkt ist wichtig, weil er zunächst kontraintuitiv erscheint. Das Problem der heutigen Welt besteht nicht nur darin, dass die Menschen im Zeitalter der allgemeinen Konsumkultur gezwungen sind, so zu tun, als wären sie glücklich, obwohl ihr Leben in Wirklichkeit voller Leid und Elend ist. Sophies Argument geht darüber hinaus. Sie wirft Hannah vor, dass sie nur vorgibt, unglücklich zu sein, und behauptet, dass Hannah nur eine Rolle spielt, als wäre sie immer noch in einem der Tschechow-Stücke, die sie so sehr bewundert. In dieser Welt ist das Leiden ein Tschechow-Spiel, das wir nachahmen können. Das Problem mit der radikalen Theatralik der Welt ist also nicht, dass sie uns dazu zwingt vorzugeben, glücklich zu sein, wenn wir in Wirklichkeit unglücklich sind, sondern dass sie auch das Leiden selbst verdirbt. Wir können nicht einmal mehr auf authentische Weise leiden, da selbst das Leiden eine Aufführung ist. Wie es Sophie ausdrückt: »Du bist nicht unglücklich. Du spielst das bloß. Du spielst das, weil Du immer was spielen musst.« In einer Welt wie dieser

sind wir der Möglichkeit beraubt, authentische Erfahrungen zu machen. Dies ist eine Welt, die nur vorgibt, eine Welt zu sein.

Bezeichnenderweise scheint diese Konversation der Moment zu sein, als Sophie beschließt, nach Marseille zurückzukehren. Der Augenblick dieser Entscheidung legt nahe, dass Sophie sich an Marseille als den Ort erinnert, wo sie ohne diese Theatralik sie selbst sein konnte. Ihr normales Leben in Deutschland ist nur Täuschung, und um der Last dieser Scheinexistenz zu entkommen, sucht sie die Rückkehr an den Ort ihres authentischen Ich. Aber es gibt keine Rückkehr. Der Film hat die Unmöglichkeit einer solchen Rückkehr bereits demonstriert, als Sophie aus ihrem Urlaub nach Hause kam. In diesem Moment fühlt sich Deutschland für sie anders an. Es ist sicherlich kein Zuhause im wörtlichen Sinne. Was Hannah mit ihrer Welt verbindet, ist ihre Schauspielerei, die Tatsache, dass sie so tun kann, als würde sie in einer Welt leben. Aber alles, was Sophie hat, ist bloß ein Hobby. Die Funktion der Fotografie besteht vielleicht darin, die Welt darzustellen, um Sophie davon zu überzeugen, dass die Welt tatsächlich immer noch existiert (Abb. 15.2).

Abbildung 15.2: »Marseille«. Das letzte Bild aus Schanelecs »Marseille« zeigt, wie Sophie, die ein gelbes Kleid trägt, in der Landschaft verschwindet.



Im letzten Abschnitt des Films, nachdem Sophie die Polizeistation in Marseille verlässt, sehen wir zwei separate Sequenzen, bevor der Film endet. Zuerst betritt Sophie völlig mittellos (sogar ihre Kleider wurden ihr von dem Räuber, der sie angegriffen hatte, gestohlen) das deutsche Konsulat. Dieser Akt scheint ein Versuch zu sein, nach Hause zurückzukehren. Doch die genaue Bedeutung dieser kurzen Szene ist schwer zu bestimmen, da wir plötzlich zum eigentlichen Schluss des Films übergehen. Wir sehen Aufnahmen des Strandes in Marseille bei Sonnenuntergang, mit vielen Menschen, die sich im Sand amüsieren. Es wird zunehmend dunkler,

während lange, fast bewegungslose Aufnahmen einander folgen. Aber erst in der allerletzten Einstellung können wir Sophie erkennen, wie sie am Meeresufer entlang spaziert. Die Panoramaaufnahme des Strandes mit der Stadt im Hintergrund fokussiert auf nichts Konkretes, sodass wir zunächst nur mit Mühe das leuchtend gelbe Kleid erkennen können, das Sophie seit ihrem Verlassen der Polizeistation trägt. Ihre Figur ist recht klein und fügt sich in die Szenerie ein. Sie scheint die Landschaft zu betreten (wie auf einer ihrer Fotografien), ziellos umherirrend: Sie ist Teil der Szenerie und jedoch für immer von ihrer Umgebung isoliert. Die Szene inszeniert eine tragische Auseinandersetzung mit der Gleichgültigkeit alles Bestehenden.

Alles was glänzt

Zusammen mit Christian Petzolds *Barbara* (2012) und *Phoenix* (2014) sowie Christoph Hochhäuslers *Die Lügen der Sieger* (2015) wird Thomas Arslans *Gold* (2013) oft als Zeichen dafür gewertet, dass die Berliner Schule schon vorbei ist, weil sie sich dem Genrefilm und historischen Themen verschrieben hat. Aber obwohl er ein Western ist, der im kanadischen Grenzland, der *Frontier*, spielt, demonstriert *Gold* einige der wichtigsten Kennzeichen der Berliner Schule. Sie betreten besonders hervor, wenn wir *Gold* *Marseille* gegenüberstellen. Beide Titel benennen ein schwer fassbares Objekt der Begierde («Gold» als Belohnung für irdische Mühen und »Marseille« als Ort des unmöglichen Glücks), das die Macht hat, die Reise einer weiblichen Protagonistin in die absolute Isolation zu organisieren. In diesem Sinne erzählen beide Filme vom Abschied einer Heldin aus der Welt. Dieser Ausgang nimmt jedoch sehr unterschiedliche Formen an. In *Marseille* fällt die Heldin mitten in der Gesellschaft durchs Raster und findet sich in radikaler Isolation; in *Gold* ist es eine Reise in die Wildnis, die die Gelegenheit gibt, über die menschliche Individualität nachzudenken. Darüber hinaus wird dieser allgemeine Erzählrahmen durch eine Reihe ähnlicher Techniken präsentiert, die von lang andauernden Einstellungen und elliptischen Übergängen dominiert werden. Deutlich wird aber auch, dass Schanelecs Film in technischer Hinsicht gewagter ist als *Gold*: Seine Experimente mit abrupten Schnitten, die das Gefühl der erzählerischen Diskontinuität beim Zuschauer verstärken, verfahren kühner. Obwohl beide Filme einen ähnlichen Rhythmus haben, ist *Gold* traditioneller in der Kontinuität seiner Präsentation.

Was *Gold* thematisch zu einem mehr oder weniger typischen Film der Berliner Schule macht, ist, dass er von Anfang an eine beharrliche Reflexion über die deutsche Identität bietet. Die Geschichte verfolgt eine Gruppe deutscher Einwanderer in Amerika, die auf eine Anzeige des zwielichtigen Wilhelm Laser geantwortet haben, der eine Goldsuchergruppe organisiert, um sich dem Klondike-Goldrausch anzuschließen. Laser knüpft ihnen ihr Geld und lässt sie im geeignetsten Moment

im Stich. Also beschließen sie, ihre Reise ohne ihn fortzusetzen. Allein in der Wildnis, zerfällt die Gruppe allmählich, bis nur noch das Quasi-Paar des Films übrigbleibt: Emily Meier (Nina Hoss) und der Packer Carl Boehmer (Marko Mandić). Diese Reduktion der ganzen Gruppe auf das Paar ist jedoch nicht der letzte Akt des Films. Es geht gerade darum zu zeigen, dass es ebenso unmöglich ist, das Paar zu erhalten, wie die Gesellschaft. So *Gold* endet mit Emilys völliger Isolation von der Welt.

Von Anfang an macht *Gold* deutlich, dass wir es mit Figuren zu tun haben, die eine doppelte Verlagerung, und sogar Entortung, erfahren haben. Die Logik dieser doppelten Verlagerung ähnelt Sophies Erfahrungen in Marseille: Zuerst verlässt sie das Zuhause, das sich für sie nicht mehr wie ein Heim anfühlt, dann erlebt sie in ihrem neuen Zuhause die gleiche Isolation und Heimatlosigkeit. Im Verlauf der Geschichte von *Gold* erfahren wir mehr über die Hintergründe der einzelnen Figuren. Sie alle sind mit ihrem Leben in Amerika unzufrieden. Daher die doppelte Vertreibung: zuerst von Deutschland nach Amerika, dann von Amerika in den kanadischen Westen, einen Ort, den wir in diesem Zusammenhang mit Recht als »mitten im Nirgendwo« bezeichnen können. In gewissem Sinne sind wir wieder bei derselben Arithmetik: Die Nation repräsentiert die Vielen; die romantische Handlung repräsentiert das Paar; und Emilys Isolation am Ende repräsentiert das Individuum.

Die Eröffnungsszenen thematisieren direkt die nationale Identität und legen nahe, dass die sieben unerfahrenen Abenteurer zusammenhalten sollten, weil sie Deutsche sind. Als die Gruppe in der ersten Nacht der Reise das Lager aufschlagen will, bietet Gustav Müller, ein aus Hannover stammender New Yorker Journalist, Emily seine Hilfe beim Aufbau ihres Zelttes an und warnt sie: »Wir als Deutsche müssen schließlich in der Fremde zusammenhalten.« Dann zeigt die Kamera Emilys Gesicht, und ihr Gesichtsausdruck ist nicht schwer zu interpretieren: Sie verdreht stumm die Augen mit genervter Gleichgültigkeit. Nachdem das Lager aufgebaut ist, hört die Gruppe Joseph Rossmann (ein Einwanderer, der den Slums von New York City entfliehen möchte) ein Lied auf seinem Banjo spielen: »Fare ye well, favorite homeland of mine/Oh, homeland of mine, farewell!« Aber der Film zeigt schließlich, dass nationale Identität nicht ausreicht, und er entlarvt sie als eine Fiktion gegenüber der Realität menschlicher Begierde und Habgier. Die allmähliche Erosion der Gruppe scheint also darauf hinzudeuten, dass es hier, statt einer Gruppenidentität, nur Individuen gibt, die miteinander durch andere Beziehungen als ihr »Deutschtum« verbunden sind.

Der Zerfall dieser Miniaturgesellschaft offenbart jedoch etwas anderes als das bloße Nichts. Als die Gruppe auseinanderfällt, stehen wir nicht vor dem völligen Chaos oder der reinen Leere der Existenz. Der Verlust der Mitreisenden offenbart das Paar. Die Formation dieses Paares, das den ganzen Film über im Entstehen begriffen ist, die aufkeimende Romanze des Packers und des Dienstmädchens, lässt

zunächst vermuten, dass die Lüge der nationalen Identität durch die Wahrheit der Liebe ersetzt wird. Obwohl das Verlangen nach Gold die Gemeinschaft korrumpierte, lebt immer noch die Hoffnung, dass die Liebe zumindest die minimale »Gesellschaft« der Zwei aufrechterhält. Nachdem Rossmann nackt in der Wildnis verschwunden ist (er scheint den Verstand verloren zu haben und rennt ohne Kleidung in den Wald, um nie wieder gesehen zu werden), haben Emily und Bohmer ihr erstes ernsthaftes Gespräch. Es stellt sich die Frage: Hätten Sie auch ohne mich die Entscheidung getroffen, die Reise fortzusetzen? Beide antworten: »Schon möglich.« Die Unklarheit der Antwort, nicht gerade ein leidenschaftliches Liebesgeständnis, lässt das Schicksal des Paares bereits ahnen. Böhrner fragt, ob Emily ihre Entscheidung bereue, aber ihre Antwort ist vorhersehbar: »Ich habe nichts, für was es sich lohnen würde, zurückzukehren.«

Auf dem Weg zu ihrem bevorstehenden Erzählabschluss ist die Geschichte voller Omen, die die Erzählung direkt mit dem Thema der Weltlosigkeit verbinden. Am offensichtlichsten sind die verschiedenen Verweise auf den Handlungsort als das »Ende der Welt«. *Gold* beginnt mit einer Szene, als der Zug von Emily das Ende der Zugstrecke erreicht. Von hier an muss die Reise in einen »primitiveren« Zustand zurückfallen und zu Pferd weitergehen. In einer der letzten bewohnten Städte, an denen sie halt machen, geht Emily zum lokalen Postamt, um einen Brief zu schicken. Als sie anmerkt, wie teuer die Sendung ist, entgegnet der Postangestellte: »Sie sind hier am Ende der Welt.« Und als sie ihm ihr Reiseziel mitteilt, fügt er hinzu: »Dawson? Glauben Sie wirklich, Sie kommen da an?« Eine weitere Warnung kommt zu einem späteren Zeitpunkt auf der Reise, als die Gruppe das Nachtlager aufschlagen will und plötzlich ein Mann aus dem Nichts auftaucht, ohne ein Wort zu sagen durch das Lager geht und wieder in der Wildnis verschwindet. Der Mann sieht aus und bewegt sich wie ein Zombie, der menschlicher Kommunikation völlig unfähig ist. Es ist, als ob er sich der Welt um ihn herum nicht bewusst wäre. Als er verschwindet, sehen wir den Union Jack auf seinem Rucksack. Diese einsame Gestalt erscheint wie eine Vorahnung dessen, was die Gruppe am Ende der Reise erwartet.

Aber auf der Ebene der Repräsentation ist das offensichtlichste Zeichen dafür, dass das Subjekt mit Weltlosigkeit konfrontiert wird, die allmähliche Entleerung des Gesichtsfelds, kurz bevor Emily und Bohmer den letzten bewohnten Außenposten ihrer geplanten Reise, die Stadt Telegraph Creek, erreichen. Diese Entleerung erinnert noch einmal an *Das Turiner Pferd* und *Marseille*. Die Reduzierung der Wildnis auf eine öde Wüste entspricht dem Triumph der absoluten Dunkelheit in *Das Turiner Pferd* und der Evakuierung des Flughafens in *Marseille*. Im ganzen Film wird die Wildnis hauptsächlich durch Bilder eines endlosen, tiefen, dunklen Waldes dargestellt. Doch kurz bevor sie Telegraph Creek erreichen, muss das Paar eine gefährliche Bergkette überqueren, in der es keinerlei Lebenszeichen gibt. Bezeichnenderweise findet dieser Szenenwechsel unmittelbar nach der Reduktion

der Gruppe auf das Paar statt, in einem Moment, der mit der eigentlichen Bildung des Paares als Paar (unmittelbar nach ihrer ersten Umarmung) zusammenfällt. Der Hintergrund der Handlung (die sich auf bloße Bewegung reduziert) ist für eine längere Sequenz nichts als karge Felsen – eine tödliche Wüste, in der nichts wächst. Dies ist die auf ihr absolutes Minimum reduzierte Welt als bloße Existenzbühne. Niedergeschlagen und verlassen, sucht das Paar Schutz unter einem riesigen Felsbrocken. Dies ist der Moment der Rettung: Ein indianischer Scout taucht auf und bietet an, sie nach Telegraph Creek zu bringen.

In diesem Sinne repräsentiert Telegraph Creek den Moment einer letzten Illusion. Das Paar wird endlich real, und die Liebenden leben für einen vorübergehenden Augenblick so, als hätten sie die Chance, diese Welt auf erfüllende Weise zu bewohnen. Emily sagt zu ihrem neuen Liebhaber: »Du siehst aus wie ein neuer Mensch.« Er antwortet: »Ich fühl mich auch so.« Aber dies ist noch nicht das Ende. Während die Gruppe von der Fiktion nationaler Identität getragen wurde, die schließlich durch die Begegnung mit der Wildnis zerstört wurde, birgt die Reduktion der Gruppe auf das Paar immer noch eine konstitutive Illusion. Liebe ist auch nicht die Antwort. Genauer gesagt wäre das Paar nur möglich, wenn die beiden in einer radikalen Isolation von der Welt leben könnten. Die Liebe funktioniert als Zugangspunkt zu einer Welt erst dann, wenn sie ihre Weltlosigkeit bereits akzeptiert hat. Eine radikale Isolation des Paares ist jedoch nicht möglich, da Böhmers Vergangenheit sie einholt. Wie wir früher erfahren haben, ist Boehmer von Beginn des Films an auf der Flucht, weil er einen Mann in Virginia getötet hat. Die Brüder des Toten haben ihn verfolgt, und im finalen Showdown in Telegraph Creek wird er von ihnen getötet.

Aus diesem Grund sollte die letzte Szene von *Gold* den letzten Bildern von Marseille gegenübergestellt werden. Beide enden mit der gleichen filmischen Geste: Die radikal isolierte Heldin betritt die Panoramaaufnahme einer Landschaft. Aber trotz der visuellen Ähnlichkeiten haben die beiden Schlusszenen ganz unterschiedliche Bedeutungen. Das Ende bedeutete für Sophie ein Verschwinden in der Landschaft. Sie ist jetzt für immer Teil dieser Welt, die in der Aufnahme festgehalten wird, als ein weltloses Individuum. Die tragischen Untertöne dieser Schlussfolgerung sind kaum zu überhören. Aber Emilys Einzug in die Landschaft lässt sich besser als ein triumphaler Ausstieg aus dem Rahmen des Einzelbilds und der Welt beschreiben. Auch wenn Böhmers Tod für sie zweifellos ein tragisches Erlebnis ist, ruft *Gold* am Ende eine ganz andere Stimmung hervor. Nach dem Tod ihres Geliebten besucht Emily ein letztes Mal sein Grab, bevor sie ihre eigene Reise antritt. Wir sehen, wie sie sich mit einem deutlich sichtbaren Lächeln von seinem Andenken verabschiedet. Ein Mann auf dem Friedhof spricht sie an: »Wohin wollen Sie hin, Lady?« Emily antwortet, ohne sich auch nur umzudrehen: »Dawson.« (Abb. 15.3)

Wie ist dieses Ende zu verstehen? Emilys letztes Lächeln und die unerschütterliche Bestätigung des Ziels der Reise legen die Möglichkeit nahe, die Weltlosigkeit

als eine Art ethischen Sieg zu beanspruchen. »Dawson« als Emilys letzte Antwort an den Unbekannten benennt das Ding, für das bereits alles geopfert wurde. Es ist das mysteriöse Objekt, für das es sich tatsächlich gelohnt hat, die Welt hinter sich zu lassen. Als sie beschließt, die Reise fortzusetzen, obwohl sie weiß, dass sie auf einer Illusion beruhte, möchte sie etwas als wertvoll (als etwas für das es sich zu leben oder zu sterben lohnt) bekräftigen, obwohl es sich bereits als unzureichend erwiesen hat. Die Tragödie des Weltuntergangs wird zum potenziellen Triumph des Individuums über die Welt umgestaltet.

Abbildung 15.3: ›Gold‹. Das letzte Bild aus Arslans ›Gold‹ als Emily Meyer in der Landschaft verschwindet.



Schlussbemerkung

Gemeinsam ist den hier besprochenen Filmen also die Tendenz zur Entleerung des Repräsentationsfeldes. Diese Strategie funktioniert sowohl auf der Ebene der repräsentierten Realität (sie alle thematisieren das Problem der Weltlosigkeit) als auch auf der Ebene der Repräsentation (sie setzen auf ästhetische Verfahren, die die Konstituierung einer einheitlichen fiktiven Welt zunehmend problematischer machen). Dabei zeichnet sich Tarrs letzter Film durch seine radikalen Schlussfolgerungen aus. So ließe sich auch sagen, dass er einen Höhepunkt des spätmodernen Experiments mit der Weltlosigkeit darstellt, der aber für die jüngere Generationen von Regisseuren und Regisseurinnen nicht mehr angemessen ist. In seinem letzten Film scheint Tarr zu dem Schluss zu kommen, dass das Kino seine paradoxe historische Mission erfüllt, wenn es seinem Publikum, das in einem dunklen Theater sitzt, eine leere dunkle Leinwand zeigt. Die Leere, aus der das Licht des Kinos hervorgegangen ist, wird wieder als eigentliches Ziel des Kinos erfüllt. Dem muss aber dialektisch hinzugefügt werden, dass die Dunkelheit vor dem Kino und die Dunkelheit, die nach dem Kino einsetzt, nicht dasselbe sind. Und der Unterschied wird der Umweg über die Geschichte des Kinos selbst gewesen sein. Na-

türlich glaubt Tarr nicht, dass die Dunkelheit, die am Ende von *Das Turiner Pferd* hereinbricht, tatsächlich das Ende von allem ist. Auch nach dieser ästhetischen Katastrophe gibt es eine »Zeit danach«. Aber es ist Tarr nicht länger möglich, Teil dieser postapokalyptischen Welt zu sein.

Wenn also einer der Einsätze von Tarrs Kino darin bestand, die konkrete Allgemeinheit Osteuropas als eine Art »ontologischen Ort« zu artikulieren, könnten wir abschließend fragen, ob es auch in den Filmen der Berliner Schule um etwas Ähnliches geht. Insofern der Signifikant »Berlin« etwas bezeichnet, was diese Filme alle gemeinsam haben, wäre es möglich, »Berlin« als ontologischen Ort zu interpretieren? Dabei kann man freilich nicht mehr auf der geografischen Besonderheit Berlins bestehen: Schließlich geht es weder in *Marseille* noch in *Gold* direkt um Berlin. Gleichzeitig könnte man aber erwägen, dass es in diesen Filmen dennoch um »Berlin« geht, aber nicht als eine abstrakte ontische Metapher für eine ontologische Form der Weltlosigkeit. Vielmehr könnte man – folgt man Krasznahorkais Argumentation – nachweisen, dass Berlin den spezifischen (historisch und kulturell konkreten) Standpunkt darstellt, von dem aus erstmals eine existenzielle Katastrophe sichtbar wird. Dieses existenzielle Drama ist also die inhärente Spaltung, die die deutsche Identität im Zeitalter der radikalen Weltlosigkeit von sich selbst trennt. So begriffen repräsentiert Berlin heute eine potenziell universalisierbare Tendenz.

Übersetzt von Roland Végső

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1998): *The Human Condition*, 2. Auflage, Chicago: University of Chicago Press.
- Badiou, Alain (2011): *Polemics*, übersetzt von Steve Corcoran, New York: Verso.
- Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, übersetzt von Robert de Loaiza, Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin (1980): »Die Ursprung des Kunstwerkes«, in: Holzwege, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2010): *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Knörer, Ekkehard (2010): »Am Ende gibt es nur noch den Off-Text«, in: Taz.de 15.2.2010, <https://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=be&dig=2010%2F02%2F15%2Fa0175&cHash=6420826d2c> (letzter Zugriff 25.6.2022)
- Kovács, András Bálint (1988): »Monológok a Kárhozatról«, in: Filmvilág (February), S. 16–19.

- Kovács, András Bálint (2013): *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, London: Wallflower Press.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1974): *Werke*, Bd. 4, Berlin: Dietz Verlag.
- Rancière, Jacques (2013): *Béla Tarr: The Time After*, übersetzt von Erik Benarek, Minneapolis: Univocal.
- Végső, Roland (2008): »The Politics of Mood: Ádám Bodor and Eastern Europe«, in: *Hungarian Studies* 22 (1–2), S. 181–204.
- von Boehm, Felix/von Lucius, Julian (2010): »Ich hab' noch nie etwas gebaut. Angela Schanelec über ihren neuen Film *Orly* und den Einfluss von Räumen auf ihr Kino«, in: *Critic.de* 13.2.2010, <https://www.critic.de/interview/ich-hab-noch-nie-etwas-gebaut-3002/> (letzter Zugriff 25.6.2022)

