

7 Die Kräfte des Milieus

Angela Schanelecs *Marseille* und das Erbe von Michelangelo Antonioni

Inga Pollmann

Die Filme von Michelangelo Antonioni sind bekannt dafür, dass sie moderne Entfremdung und die zerstörerischen Effekte von Reichtum, Kapitalismus, Kolonialismus und der Medien insbesondere auf die Gesellschaft nach dem zweiten Weltkrieg darstellen. Diese Themen werden vermittelt durch die Verweigerung linearer Handlungszusammenhänge und die Bevorzugung assoziativer Ab- und Umwege, die sich einem zielorientierten, kohärenten und logischen Geschehen entziehen. Genauso wie die Identität der Figuren sich auflöst, büßt die Erzählung ihren Plot ein. In *L'Avventura* (*Die mit der Liebe spielen*, 1960) verschwindet eine Frau auf einer kleinen Vulkaninsel, doch diejenigen, die nach ihr suchen, verlieren zunehmend das Ziel aus dem Blick; in *La Notte* (*Die Nacht*, 1961) erleben wir das Sterben einer Beziehung, als eine Frau sich der Leere der dekadenten, intellektuellen Existenz bewusst wird, die sie und ihr Partner führen; in *L'Eclisse* (*Liebe 1962*, 1962) beendet eine Frau ihre Beziehung, lässt sich treiben und lässt sich eher zufällig auf eine neue Beziehung ein; und in *Il Deserto Rosso* (*Die rote Wüste*, 1964) entfernt sich eine seelisch zerrüttete junge Frau in einer Industrielandschaft mehr und mehr von ihrem Mann und ihrem Sohn, bis ein Mitarbeiter ihres Mannes sie zu einer Affäre drängt. Figuren, die vor sich hinleben – oft ziellos, manchmal verwirrt und gelegentlich destruktiv –, und ein löchriger Plot lösen die Bilder der Filme aus ihrer Funktion der Vermittlung von Information und verlagern die Konstruktion von Bedeutung weg von den Dialogen und der Handlung hin auf die Inszenierung, das heißt auf die visuelle Konstellation und Darstellung der Menschen und Dinge im Bild.

Antonionis Inszenierung wechselt zwischen zwei Verfahren: Auf der einen Seite zeigt er, wie seine Protagonisten und Protagonistinnen sich durch bestimmte Umgebungen bewegen und physisch mit ihnen interagieren; und auf der anderen Seite konfrontiert er sie direkt mit spezifischen Örtlichkeiten, seien es Stadtlandschaften – wie Rom in *Liebe 1962*, Mailand in *Die Nacht*, Barcelona in *Professione: Reporter* (*Beruf: Reporter*, 1975) – oder Naturlandschaften wie die Vulkaninsel in *Die mit*

der Liebe spielen oder die Wüstenlandschaften in *Die rote Wüste*, *Zabriskie Point* (1970) und *Beruf: Reporter*. Viele dieser Umgebungen drücken direkt moderne Entfremdungserfahrungen aus (die Börse, unpersönliche Büroräume, die geometrischen Abstraktionen moderner Architektur oder die kahlen Flächen bestimmter städtischer oder ländlicher Landschaften). Inszenierung, Kameraführung und Montage betonen die abstrakten Qualitäten dieser Umgebungen noch stärker, sodass sie die Themen »das Unbehagen in der Moderne«, »die Krise des Bürgertums nach dem Zweiten Weltkrieg« und »emotionale Entfremdung« genauso zum Ausdruck bringen wie die Protagonisten und Protagonistinnen.¹ In Antonionis suchenden Bildern bekommt jede Oberfläche Charakter, trägt jede Konstellation von Landschaften, Gebäuden und Dingen einen Ausdruck.

Neben Robert Bresson und Jean-Luc Godard stellt Antonioni einen der beständigsten filmhistorischen Bezugspunkte für die mit der Berliner Schule verbundenen Filmemacher/-innen dar. Christoph Hochhäusler hat oft die immense Bedeutung Antonionis für seine filmische Arbeit betont; für die sogenannte erste Generation der Berliner Schule, zu der Angela Schanelec, Christian Petzold und Thomas Arslan gehören, lässt sich der Einfluss Antonionis, Bressons und Godards bis zu ihrer Studienzzeit an der dffb (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) zurückverfolgen.² In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren waren sie alle eifrig Teilnehmer/-innen der Theorie-Seminare von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Helmut Färber, wo eine kleine Gruppe Studierender wochenlang an nur einem Film arbeitete, darunter Antonionis *Beruf: Reporter*, den sie Einstellung für Einstellung, Szene für Szene analysierten, wobei sich reguläre Filmvorführungen mit der Analyse am Schneidetisch abwechselten (Baute o.J.).

Mir geht es hier um den Umgang der Berliner Schule mit Antonionis ästhetischen Strategien, die eine tieferliegende Krise hinauf an die Oberfläche der Dinge holen, ihre Konstellation und ihre Interaktion mit Figuren, die entweder nicht

1 Diese drei Zuschreibungen werden häufig verwendet, um Antonionis Filme zu beschreiben, insbesondere sein Werk von 1960 bis 1964. Siehe etwa Antonioni 1996; Benci 2011; Rascaroli/Rhodos 2011 und Rosenbaum 2014.

2 Zur Bedeutung von Antonioni für Hochhäusler siehe die Interviews bei Boehm/Lieb (2010) und Abel (2007): »Für mich ist, wie bereits erwähnt, einer der wichtigsten Filme in Bezug auf die Ästhetik Antonionis *Liebe 1962*.« Antonioni taucht regelmäßig im Magazin *Revolver* (herausgegeben von Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Nicolas Wackerbarth und anderen) auf; vgl. etwa »Meisterklasse Antonioni«, *Revolver* 4. Schanelec hat Bresson, Antonioni und Godard als Haupteinflüsse aufgeführt (Baute o.J.). Sowohl Valeska Grisebach als auch Ulrich Köhler haben Filme von Antonioni (*Liebe 1962* bzw. *Beruf: Reporter*) in ihrer Liste der zehn besten Filme aller Zeiten genannt. Die Umfrage wurde von der Zeitschrift *Sight and Sound* des British Film Institute durchgeführt (siehe <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012>).

wissen, was sie wollen, und sich treiben lassen, oder unerbittlich von leeren Begierden und Wünschen vorwärtsgetrieben werden. Antonionis Filme sind um die Leerstelle konstruiert, die aus der Abwesenheit von Werten, von Sinn, Stabilität, moralischen und rechtlichen Grundsätzen, familiärem Zusammenhalt und einer Identität, die über Tradition oder Arbeit geschaffen wird, entsteht. Der ultimative Ausdruck dieser Leerstelle in seinen Filmen ist das Fehlen der Verbundenheit der Figuren mit ihrem Milieu, das selbstverständliche »Dazugehören«: Ihnen fehlt ein ihnen entsprechender Ort im Sinne des bürgerlichen Polstersessels von Walter Benjamin, der sich perfekt an die Konturen des Gesäßes seines Benutzers oder seiner Benutzerin anschmiegt und dessen Abdruck wiedergibt (Benjamin 1991: 217), oder im Sinne einer stabilen ökologischen Nische, an die sich eine Spezies perfekt angepasst hat und wo sie gedeihen kann. Die Figuren befinden sich also in Umgebungen, die ihnen Zugehörigkeit und Geborgenheit verweigern, Räume, die sich entweder misstrauisch gegen sie stellen, sie bloßstellen und ihnen jeglichen Schutz entziehen (zum Beispiel das EUR-Viertel in Rom in *Liebe 1962*, die Wüste in *Beruf: Reporter*) oder die vollständig unzugänglich sind und sich der Lesbarkeit entziehen (zum Beispiel die Vulkaninsel in *Die mit der Liebe spielen*, die Börse in *Liebe 1962*). Diese Konfrontation der Protagonisten und Protagonistinnen mit Umgebungen, die als autonome Milieus fungieren, so mein Argument, taucht in den Filmen der Berliner Schule wieder auf, und wir können die Logik dieser Filmsprache (sowohl bei Antonioni als auch in Filmen der Berliner Schule) besser verstehen, wenn wir sie mit der Geschichte der Milieu-Theorie zusammenbringen und insbesondere zwischen Milieu als Ort und Milieu als Beziehung unterscheiden.

Obwohl ich in zahlreichen Filmen der Berliner Schule verschiedenste Verbindungen zu Antonionis Filmen sehe, konzentriere ich mich hier vor allem auf Antonionis *Beruf: Reporter* und Schanelecs *Marseille* (2004). Ich argumentiere, dass die Inszenierung in *Marseille* auf ähnliche Weise wie bei Antonioni versucht, das zeitgenössische Leben dadurch einzufangen, indem sie das Gleichgewicht weg von der Erzählung und einer zielgerichteten Handlung verschiebt, hin zum Sich-treibenlassen, zur aktiven Passivität sowie zu Tönen und Bildern, die erfahrbar machen, wie die Kräfte des Milieus auf die Figuren treffen und mit ihnen in Konflikt geraten. Während im klassischen Erzählkino Schauplatz und Inszenierung den Forderungen von Handlung, Erzählabsicht und der Aufmerksamkeit des Publikums unterworfen sind, existiert das Milieu in den Filmen Schanelecs (genauso wie bei Köhler und Arslan) unabhängig von jeder Handlung. Wir schenken ihm nicht nur deshalb Beachtung, weil die Undurchschaubarkeit der Protagonisten und Protagonistinnen uns nach Erklärungen suchen lässt, sondern auch, weil Orte und Dinge für sich genommen präsent sind, ohne der Ökonomie einer Handlung oder einem kohärenten filmischen Stil zu folgen. Die Bilder, die daraus resultieren, erfordern von den Zuschauern und Zuschauerinnen auch eine andere Art des Sehens: Da die Erzählung es nicht erlaubt, in sie einzutauchen; die Protagonisten und Protagonis-

tinnen es nicht zulassen, sich ohne weiteres mit ihnen zu identifizieren; und der Bildaufbau und die Inszenierung unseren Blick und Zugang einschränken, müssen die Zuschauer/-innen mit dem Bildregime als Ganzes in Verbindung treten. Ähnlich wie viele andere Kritiker/-innen verstehe ich den Neoliberalismus als den relevanten gesellschaftlichen Kontext für *Marseille* und die anderen Filme der Berliner Schule, zusätzlich ziehe ich Foucaults Beschreibung der Beziehung zwischen Neoliberalismus, Milieu und Umwelt heran, um die politischen Dimensionen von Schanelecs Aneignung der ästhetischen Strategien Antonionis zu verstehen.³

Milieu als Medium

Milieu, das französische Wort für »Mitte«, bezeichnete ursprünglich einen *Ort*, der in der Mitte liegt. Schon seit der Renaissance jedoch wurde Milieu im Sinne eines Mittlers verwendet, also als etwas, das zwischen zwei Polen *vermittelt*.⁴ Milieu ist daher eng mit dem Begriff des Mediums verbunden, insbesondere wenn nicht ein Ort, sondern eine Beziehung beschrieben werden soll. Als der Begriff von der Physik zur Biologie (und schließlich zur Soziologie) migrierte, verband er sich mit der Idee des Lebens: Das Milieu ist das, von dem das organische Leben abhängt, nicht nur die umgebende Flüssigkeit oder Luft, sondern auch alle äußeren Umstände. Anfang des 19. Jahrhunderts beispielsweise schreibt Jean-Baptiste Lamarck, dass das Milieu zwar ein dynamisches, sich ständig veränderndes Gebilde ist, doch sind »[d]as Leben und das Milieu, das das Leben ignoriert, sind zwei asynchrone Ereignisreihen« (Ganguilhem 2009: 245). Die Bewegung des Lebens wird also vom Milieu, das ihm gegenüber gleichgültig bleibt, ignoriert und nicht registriert. Auguste Comte hingegen betonte die Harmonie von Milieu und Leben, da ersteres das letztere schützte und begünstigte. Die anschließende soziologische, medizinische und literarische Aneignung des Begriffs durch Hyppolite Taine, Claude Bernard und Émile Zola nahm eine scharfe mechanistische Wendung und verweigerte dem Leben jede Einflussmöglichkeit. Taine zum Beispiel konzentrierte sich auf die Herrschaft und Geistlosigkeit eines Milieus, dessen Produkt der Mensch ist. Für ihn ist das Milieu völlig vom Leben und seinen Wahrnehmungen und Handlungen abgetrennt und von ihm unberührt. Das Lebewesen wird durch Zwänge des Milieus geformt, die mechanischer und statischer Natur sind.

Ab Ende der 1910er Jahre entstanden neue dynamische Modelle davon, wie Milieu und Leben interagieren. Eine neue Generation von Biologen wie Kurt Goldstein, Jakob von Uexküll und Frederik J. J. Buytendijk entwickelte Theorien zu der

3 Zur Berliner Schule und dem Neoliberalismus siehe Abel 2013; Baer 2013; und Fisher 2013.

4 Zur französischen Geschichte des Begriffs siehe Spitzer 1942. Die Entwicklung der Bedeutungen im Englischen und Deutschen ist recht ähnlich; siehe OED 2016 und Feldhoff 1971.

dynamischen, sich gegenseitig bedingenden Beziehung zwischen Organismen und ihrer Umwelt.⁵ Nach diesem neuen Paradigma, so formulierte es Georges Canguilhem, stellt das Milieu ein Problem und »schlägt« oft eine Lösung vor, zwingt sie aber nie auf; die Lösung kann nur vom Lebewesen selbst gefunden werden, durch die Aktivität des Lebens in der Welt (Canguilhem 2009: 256). Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts verliert der Begriff *Milieu* somit den Bezug auf einen konkreten Ort und beschreibt stattdessen das Kraftfeld, die Wechselbeziehungen zwischen einem Individuum und seiner Umgebung (dem *Medium*). In diesem Aufsatz unterscheide ich daher Milieu im Sinne von Medium vom Begriff der Umwelt, womit ich die räumliche und materielle Konfiguration der Umgebung, das Ensemble von natürlichen und gebauten Strukturen und Dingen meine – das, was die Inszenierung eines Films erfassen kann und das auf die Welt des Films insgesamt verweist.

Das Milieu selbst (im Sinne von Medium) kann nicht direkt dargestellt werden, da es die Summe aller Umstände (der sozialen, politischen, physischen) der Protagonisten und Protagonistinnen ist. Aber seine Macht lässt sich an der Formation der Gebäude und Straßen, der Gestaltung der Cafés und Passagen, an den Körpern und der Kleidung der Menschen etc. ablesen – also an den Oberflächen, die die Schnittstelle von Milieu und Leben bilden. Die Filme der Berliner Schule im Allgemeinen untersuchen systematisch unscheinbare Orte wie zersiedelte Städte und Vorstädte oder anonyme Gewerbeorte wie Hotels, Ladenketten und Tankstellen (vgl. Wolf 2011). Diese Räume werden durch die ausgiebige Verwendung von Totalen und Halbtotale in den Vordergrund gerückt, das heißt durch Einstellungen, die die Figur *innerhalb* einer Umgebung zeigen, anstatt sich auf die Expressivität der Figur zu konzentrieren. Die Kamera verweilt an den Schauplätzen, sowohl bevor die Figuren erscheinen als auch nachdem sie den Ort verlassen haben; sie erweitert und kontrastiert unser Gefühl für den Raum, indem sie vielschichtige Off-Screen- und Umgebungsgeräusche verwendet; und verwendet absichtsvoll ungewöhnliche Ausschnitte und lange Einstellungen, die es erlauben, den Raum anders wahrzunehmen, als es beim effizienten, handlungsorientierten *continuity editing*, den klassischen Schnittregeln hollywoodscher Prägung, geschehen würde.

Protagonisten und Protagonistinnen wie Sophie in *Marseille*, Paul in Köhlers *Bungalow* (2002) oder Trojan in Arslans *Im Schatten* (2010) lassen die Zeit ziellos verstreichen. Sie befinden sich oft in einem Schwebezustand des Wartens auf etwas und haben keinen übergreifenden Plan: Ihr Handeln hängt von unberechenbaren Impulsen ab und erscheint oft willkürlich. Wir bekommen regelmäßig die Ausschmückungen, die »Ornamente«, der Handlung zu sehen: das Vor- oder Nachspiel, das Dazwischen oder das Intervall, aber nicht die Handlung selbst. Als Folge davon sind wir gezwungen, der Körpersprache, der Körperhaltung und, wenn

5 Uexküll versuchte, den Begriff »Umwelt« – im Gegensatz zum Milieu – als wissenschaftlichen Begriff zu etablieren. Zu Uexküll und Filmtheorie siehe Pollmann 2013.

sie den Betrachter/-innen zugestanden wird, der Mimik mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Unser Zugang wird weiter erschwert durch die Affektlosigkeit der Figuren, ihrem Mangel an Expressivität – eine Technik der »Darstellung von Emotionen ohne Emotionalisierung« (Baer 2013: 75). Unsere Haltung ähnelt häufig derjenigen, die wir bei der Tierbeobachtung einnehmen: Wir haben keinen Zugang dazu, wie sich die Figuren innerlich fühlen, noch gehen wir davon aus, dass wir sie verstehen können; wir beobachten ihr Verhalten, das oft einfach nur eine Reaktion auf äußere Anstöße ist.

Durch das Unterbrechen der Verbindung zwischen dem Publikum und den Figuren (durch Affektlosigkeit und Inaktivität), zwischen Publikum und der innerfilmischen Welt (durch elliptische Montagetechnik und eine minimalistische Inszenierung) und zwischen den Figuren und ihrer Umwelt (durch die Konzentration auf das, was de Certeau [1984] als »Nicht-Orte« bezeichnet hat, und eine Inszenierung, die den Schauplatz in den Vordergrund stellt), ist *Marseille* in der Lage, die Macht des neoliberalen Milieus, des Mediums, der Umgebung, in dem sich die Protagonisten und Protagonistinnen bewegen, sichtbar zu machen, aber auch ihren unbewussten Widerstand gegen diese Kräfte. In den genannten Filmen spielt sich so etwas wie ein zoologisches Drama ab, an dem die Zuschauer/-innen teilhaben. Die Zuschauer/-innen können die Protagonisten und Protagonistinnen nicht mit dem Milieu in Übereinstimmung bringen (das heißt, wir können sie nicht darin einnähen, im Sinne der »suture«), und so bleibt die Welt, die die Filme zeigen, offen und unvollendet. Anstatt von der Stimmung oder Atmosphäre einer abgeschlossenen filmischen Welt eingehüllt zu werden und uns darin zu verlieren, sind wir gezwungen, uns auf das konfliktreiche Aufeinandertreffen von Protagonist und Umgebung (und von uns und dem Film) einzulassen. Indem *Marseille* die Lücken zwischen dem Milieu und den Handlungen – beziehungsweise deren Fehlen – der Protagonistinnen und Protagonisten aufzeigt, kann der Film sowohl für diese als auch für die Zuschauer/-innen einen zeitweiligen Möglichkeitsraum schaffen, auch wenn diese Möglichkeiten von den Figuren selbst nicht genutzt werden.

Die Pathologien professioneller Beobachter

Zwei Männer füllen weichen, nassen Zement in eine Fuge, die diagonal über einen großen, leeren Platz aus grauem Betonpflaster verläuft. Die Kamera schwenkt hoch nach rechts und zeigt den Platz in seiner Gesamtheit. Auf der rechten Seite bauen sich die Glas- und Betonfassaden moderner Wohnhäuser kaskadenförmig zum Platz hinauf. Im Hintergrund sehen wir die baufällige Vorderseite eines alten Backsteingebäudes. Am anderen Ende des Platzes spielt eine Mutter mit ihrem Kind. Plötzlich betritt David Locke (Jack Nicholson) das Bild von rechts und geht über den Platz. Ein Schnitt, und die Kamera blickt eine Treppe nach oben, hinter

der sich das Wohnhaus abzeichnet. Nicholson läuft die Treppe hinunter, während die Kamera ihm an einigen Personen, die auf den Stufen die Sonne genießen, vorbei folgt. Er bleibt stehen und schaut nach vorne leicht nach links; ein weiterer Schnitt zeigt uns im Vordergrund eine junge Frau (Maria Schneider), das Objekt seines Blicks, die auf einer sonnenbeschiene Parkbank ein Buch liest, während Locke im Hintergrund steht und kurzzeitig von ihr in den Bann gezogen wird. Sie schaut kurz auf und liest weiter. Er verlässt das Bild nach rechts, während die Kamera sich Schneider zuwendet. Sie legt ihr Buch zur Seite, breitet ihre Arme über die Rückenlehne der Bank (eine Geste, die später im Film an wichtiger Stelle noch einmal vorkommt), lehnt sich zurück, wendet ihren Kopf der Sonne zu und schließt die Augen (Abb. 7.1).

Diese drei Einstellungen aus *Beruf: Reporter* sind nur beiläufige Intermezzi, die in diesem Film voller einprägsamer Plansequenzen, die Zeit und Raum auflösen, kaum auffallen. Sie sind jedoch zu einem wichtigen Zeitpunkt der Filmhandlung zu sehen: Es sind die ersten Bilder, die Locke, einen investigativen Journalisten, nach seiner Afrika-Reise wieder in London zeigen. In Afrika hat er spontan beschlossen, seine Identität mit einem flüchtigen Bekannten, dem Geschäftsmann David Robertson, zu tauschen, nachdem er ihn tot im Hotelbett fand. Locke ist zwar nach Hause zurückgekehrt, befindet sich aber in einem geisterhaften Zwischenzustand, noch unsicher, was sein nächster Schritt werden soll, während alle anderen davon ausgehen, er sei gestorben. Alles ist offen: Er kann das Identitätsspiel einfach aufgeben oder sich zumindest seiner Frau gegenüber offenbaren; oder er kann undercover bleiben und die vertrauten Orte ein letztes Mal betreten. In seinem alten Haus bewegt er sich durch die Räume, wobei sein Blick und seine Hände über die vertrauten Gegenstände streifen. Die Kamera pickt Gegenstände heraus, die intime Einblicke geben in das Leben seiner Frau und Lockes Vertrautheit mit ihr – die Pfosten des Ehebettes, eine über den Sessel geworfene Stola –, sie zeigt aber auch Hinweise auf ihr Leben seit seiner Abreise. Ein Artikel in einer Zeitung, die auf dem Bett liegt, handelt von Lockes Tod, und eine Notiz eines Mannes namens Stephen, die an der Schlafzimmertür hängt, deutet eine Liebesbeziehung an. Während für Locke die Vergangenheit immer noch gegenwärtig ist, hat sich die Zeit ohne ihn weitergedreht. Er hat sich bereits von seinem Leben gelöst und wird nicht mehr zurückkehren können. Er nimmt ein paar Dokumente mit, bevor er das Haus rasch wieder verlässt.

Es gibt also keinen narrativen Grund, Locke zu zeigen, wie er diesen speziellen Platz durchquert. Es besteht ein offensichtlicher Kontrast zwischen den geometrischen Linien der Glas-und-Beton-Architektur der ersten beiden Aufnahmen und den herrschaftlichen Häusern aus dem 19. Jahrhundert in Lockes Viertel mitten im Londoner Stadtteil Notting Hill. Die modernistische Architektur der ersten beiden Szenen und die Inszenierung, die ihre Abstraktion und Leere betont, scheinen als Symbol für Lockes Auslöschung seiner Identität zu dienen und seine geisterhafte

Unsichtbarkeit und Nichtexistenz widerzuspiegeln – nicht zuletzt, weil auf dem Platz noch gebaut wird, der Beton noch nass ist. Antonioni fühlt sich immer wieder zu Orten wie diesem hingezogen, wie zum Beispiel dem Schauplatz von *Liebe* 1962, dem EUR-Viertel in Rom, das von Mussolini für die Weltausstellung 1942 (die dort nie stattfand) geplant und gebaut wurde.⁶ Allerdings lässt sich die Umgebung weder auf eine symbolische Funktion reduzieren noch bestimmt und beschreibt sie Lockes Zustand im Sinne eines naturalistischen Milieus auf ausreichende Weise. Vielmehr visualisiert der Film das Milieu als expressiven, eloquenten Aktanten, der in ein Wechselspiel mit den Figuren tritt.

Abbildung 7.1: David Locke betritt einen leeren Platz in einem Neubaugebiet in einer Einstellung, die seine Rückkehr nach London anzeigt. Aus ›Beruf: Reporter‹ (Michelangelo Antonioni, 1975).



Die Handlung von *Marseille* weist mehrere Ähnlichkeiten mit *Beruf: Reporter* auf. Sophie (Maren Eggert), eine Berliner Fotografin, tauscht mit einer Unbekannten aus Marseille die Wohnung und erkundet die Stadt. Sie kehrt nach Berlin zurück und hat einige angespannte Treffen mit ihren engsten Freunden und Freundinnen – dem Berufsfotografen Ivan (Devid Striesow), seiner Frau, der Schauspielerin Hanna (Marie-Lou Sellem) und ihrem Sohn. Sophie fährt wieder nach Marseille, nur um auf dem Weg vom Bahnhof ausgeraubt zu werden. In beiden Filmen gibt es also eine Hauptfigur, die beobachtet und dokumentiert (im ersten Film eine Fotografin, im zweiten ein Reporter), und für die die Grenzen zwischen Arbeit und Privatleben verschwommen ist. Sophie katapultiert sich, wie Locke, in das Leben einer Fremden und kappt für eine Weile alle Verbindungen zu ihrer normalen

6 Zur Bedeutung des EUR für Antonioni siehe Benci 2011: 47–51.

Existenz. Dieser spontane Identitätswechsel und die Entkopplung von allem Gewohnten sowie die professionelle Gewohnheit des Beobachtens und Aufnehmens führen sowohl für Sophie als auch für David dazu, dass sie in den Modus einer distanzierten Beobachtung der eigenen Existenz verfallen, ohne dass es ihnen jemals gelingt, sie zu reflektieren.

In einer Reihe von Aufnahmen, die parallel zu den oben beschriebenen Aufnahmen aus *Beruf: Reporter* verlaufen, sehen wir Sophie, wie sie zum ersten Mal Marseille erkundet, als eine Fremde, die ihre Umgebung aufmerksam aufnimmt und doch eine gewisse Distanz zu ihr beibehält. Sie geht eine ruhige Straße mit dicht aneinandergereihten Häusern entlang, während die Kamera ihr mit einem Schwenk folgt. Im Hintergrund ragen die Glas- und Betonfassaden zweier nebeneinanderstehender Hochhäuser in den Himmel, die vom goldenen Licht der untergehenden Sonne beleuchtet werden. Die nächste Aufnahme zeigt, wie sie eine öffentliche Treppe zu einer tiefer gelegenen Straße heruntergeht. Das Bild wird von den Schleifgeräuschen mechanischer Werkzeuge und dem unverständlichen Gemurmel eines Gesprächs zwischen Männern begleitet. Die Kamera schwenkt erneut, um Sophie zu folgen, und wir sehen sie an ein paar Autos vorbeigehen, die vor einer kleinen Autowerkstatt direkt neben dem Treppenaufgang parken. Sie überquert die Straße und geht nach kurzem Zögern in einen Gemüseladen hinein. Bald taucht sie mit einem Apfel in der Hand wieder auf und geht die Straße nach links hinunter. Während der ganzen langen Einstellung wird die Tonspur von den Geräuschen der Garage, vorbeifahrender Autos und eines Buses dominiert. Im Vordergrund sehen wir die unscharfe Figur eines Mechanikers, der ein Auto poliert. Er dreht kurz den Kopf, um Sophie zu betrachten, die ihn ebenfalls nach dem Verlassen des Ladens kurz mustert (Abb. 7.2).

So wie die Szene aus *Beruf: Reporter* eine flüchtige Begegnung zwischen Locke und dem »Mädchen« (laut Abspann) inszeniert, nur um sie später in Barcelona wieder aufeinandertreffen zu lassen, woraufhin sie zum Liebespaar werden, führt der kurze Moment des beiläufigen Registrierens zwischen Sophie und dem Automechaniker im Zuge ihrer folgenden Treffen zu einer zaghaften Freundschaft. Doch die Richtung und das Potenzial dieser Begegnungen bleiben offen; sie verdichten sich nie zu einer Geschichte, geschweige denn zu einer romantischen Liebesgeschichte. Sie beschwören den modernen Topos der Verbindung von Entfremdung und Erotik in der Stadt herauf, die in Baudelaires Gedicht an eine Passantin (»Auf eine die vorüberging«) ergreifend zum Ausdruck kommt. Der flüchtige Blick auf eine Frau auf der Straße (»Ein Blitz ... dann Nacht!«) bricht dort Zeit und Raum auf und schafft ein offenes Territorium von Möglichkeiten: »O flüchtige Helligkeit,/Durch deren Blick sich neu mir hob die Brust,/Seh ich dich nicht mehr vor der Ewigkeit?/Wo anders, weit von hier! zu spät! wohl nie:/Ich weiß nicht, wo du gehst, du nicht, wohin ich flieh .../Dich hätte ich geliebt und du hast es gewußt!« (Baudelaire 1976: 140). Während dieser Effekt, die erzählte Welt durch romantische

Möglichkeiten zu öffnen, auch für die narrative Organisation von *Marseille* gilt (im Gegensatz zur allmählichen Schließung von Möglichkeiten im Verlauf konventioneller und konventionell erzählter Liebesgeschichten), fehlt jedoch eine Protagonistin, auf die diese Möglichkeiten projiziert werden und die als Sammelpunkt dienen könnte, um diese Potenzialitäten zu einer Geschichte zusammenzufügen. Statt einer männlichen projizierenden Stimme, porträtiert *Marseille* eine Frau, die sich nicht festlegen kann. Sie weiß weder, wonach sie in Marseille sucht, noch ob sie überhaupt etwas finden wird.

Tatsächlich erinnern sowohl Sophies Wanderungen durch Marseille als auch ihr Leben in Berlin (als Satellit der Familie ihrer Freundin Hanna) eher an Walter Benjamins, Siegfried Kracauers und Franz Hessels Texte über das Flanieren. Ihre Betrachtungen sind – wie Schanelecs Film – von einem geschärften Bewusstsein für die Unsicherheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geprägt und setzen sich ebenso wie der Film mit der Auflösung des Subjekts auseinander, wenn es auf die heterogene Stadtlandschaft trifft.⁷ In den 1920er und 30er Jahren reisten sowohl Kracauer als auch Benjamin nach Paris und Marseille, Städte, die für sie eine Zuflucht vor den Kräften des Kapitalismus und des Fortschritts boten, da sie – verglichen mit Berlin – einen anhaltenden Sinn für die Vergangenheit beibehalten konnten.⁸ Insbesondere Kracauer unterwirft sich der Verlockung und der Macht, die von den Stadtlandschaften ausgeht, während sein Auge und sein Körper zu Leitungen werden, bereit, sich verführen und in die Irre führen zu lassen, ohne eigene Absichten oder Eingriffe der Vernunft. Dieser Zustand ist für ihn die Voraussetzung für ein erkenntnistheoretisches Unterfangen, das die »Hieroglyphen« von Raumbildern und Stadtlandschaften zu entschlüsseln versucht, die er als »Träume der Gesellschaft« begreift (Kracauer 1987: 52 und 41).⁹ Diese Texte reflektieren unmittelbar die zu der Zeit aktuellen Theorien zu Milieu und Umwelt, da das Subjekt nicht mehr vom Milieu bestimmt wird, sondern sich dessen Impulsen zu öffnen sucht.

7 In Vorbereitung auf das Schreiben des Drehbuchs hat Schanelec selbst ziellos schweifende Spaziergänge durch Marseille unternommen. In ihrer Beschreibung dieser zehn Tage des Flanierens zitiert sie immer wieder Benjamins Wanderung durch Marseille und seine dortigen Haschisch-Experimente (Schanelec 2002).

8 Schanelecs Wahl des Schauplatzes Marseille in den frühen 2000er Jahren ist auch deshalb interessant, weil sich das Stadtbild und die Identität von Marseille durch eine Reihe von städtischen Initiativen in den letzten Jahren sehr verändert hat. Vgl. Jeffries 2015.

9 Vgl. Krakauer 1987, »Aus dem Fenster gesehen« S. 40–41 und »Über Arbeitsnachweise«, S. 52–59.

Abbildung 7.2: Sophie geht an dem Automechaniker vorbei und betritt einen Lebensmittelladen. Aus ›Marseille‹ (Angela Schanelec, 2004).



Marseille stellt die Architektur, die Raumanordnungen, die Objekte und die Menschen in Marseille und Berlin mit derselben tektonischen Präzision, Angst und Zärtlichkeit dar, wie es Kracauer (ein ehemaliger Architekt) in seinen Texten tut. Doch im Gegensatz zu Kracauer (das heißt dem unbelasteten, männlichen Flaneur, der seismografisch seine Umgebung wahrnimmt) stehen Sophies umherschweifende Wanderungen und Fotografien nicht im Dienst eines erkenntnistheoretischen Projekts, noch sind sie Teil einer Strategie, sich von der Stimmung, der Stadtlandschaft, den Menschen und Dingen lenken und verführen zu lassen, um ihr Wesen einzufangen und ihre Stimme zu hören. Die Auflösung des Subjekts als Folge der Unfähigkeit, sich an die Bedingungen der Spätmoderne anzupassen, ist schon in Antonionis Filmen eher Pathologie als epistemologische Strategie.¹⁰ Auch *Marseille* stellt Sophies Verhalten eher als pathologisch denn als freiwillige Öffnung dar – als Unvermögen, die Möglichkeiten, die das Milieu ihr bietet, zu ergreifen und in die Wirklichkeit zu überführen.

Strategien der Inszenierung

Marseille macht das Milieu sichtbar, indem es die Schnittstelle zwischen Sophie und ihrem Umfeld betont. Das geschieht durch lange Einstellungen, die häufige Verwendung von Totalen und Halbtotale, statische Aufnahmen, Bildausschnitte, die wichtige Aspekte des Schauplatzes oder der Handlung ins Off außerhalb des Bildes verweisen, und ein komplexes Spiel mit der Tiefenschärfe. Sowohl langandauernde Einstellungen als auch die Nutzung totaler Einstellungsgrößen werden

10 Vgl. Henderson (2011) über die Krise der Individuation und Subjektformation bei Antonioni.

als Kennzeichen des »Slow Cinema« angesehen, einer internationalen Bewegung, zu der auch Schanelecs Filme gerechnet werden.¹¹ Die Einstellungsdauer war in der Vergangenheit Gegenstand wichtiger filmtheoretischer Debatten, von der realistischen Filmtheorie (etwa bei André Bazin und Siegfried Kracauer) bis hin zu späteren Arbeiten über die Offenheit des Bildes (Paul Schrader und Gilles Deleuze).¹² Das Besondere der Einstellungsgröße der Totale wurde jedoch mit weniger Aufmerksamkeit bedacht, da das Kino als Kunstform erst in den extremeren Einstellungsgrößen seine eigene Qualität zu entwickeln scheint – eine Ansicht, die tendenziell nicht nur von der Begeisterung der klassischen Filmtheorie von Béla Balázs und Jean Epstein bis André Bazin für die Nahaufnahme gestützt wird, sondern auch durch die Neubewertungen sowohl der Nahaufnahme als auch des Panoramas in der zeitgenössischen Filmwissenschaft.¹³

Die Totale scheint die anthropozentrischste aller Einstellungsgrößen zu sein, da sie den menschlichen Körper als Ganzes zum Maß nimmt. Für Schanelec und die anderen Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule scheint sie jedoch darum wichtig zu sein, weil sie es ihnen erlaubt, sich auf die Schnittstelle, das Interface zwischen einer Figur und ihrer Umgebung zu konzentrieren – eine Schnittstelle, die meist durch Gewohnheit, Versunkenheit, Orientierungslosigkeit oder Ziellosigkeit gekennzeichnet ist. Schanelec selbst formulierte das Verhältnis zwischen Figur und Raum wie folgt:

»Ich habe die und die Figur, und jetzt erzähle ich ihre Hobbys, ihre Leidenschaften, ihre Psychosen – das lässt sich irgendwie alles über Räume ausdrücken, und das versuche ich möglichst zu vermeiden. Natürlich erzählt man immer über den Raum – aber weil das so offensichtlich ist, finde ich es wichtiger, dem Raum trotzdem noch eine Neutralität zu geben, in der vieles möglich ist, und die die Figuren nicht festlegt und letztendlich klein und reduziert macht auf das, was über sie zu erzählen ist.« (Boehm/Lucius 2010)

Sowohl die Figur als auch der sie umgebende Raum sollen bis zu einem gewissen Grad autonom bleiben und nicht aufeinander reduziert werden oder einander be-

11 Zur Ästhetik des »Slow Cinema« siehe Koepnick 2014, Jaffe 2014 und Luca/Jorge 2015.

12 Schraders Arbeit über den transzendentalen Stil im internationalen Kunstkino der Nachkriegszeit hebt Elemente hervor, die sich in Schanelecs Filmen an zentraler Stelle wiederfinden lassen: »Disparität: eine tatsächliche oder potenzielle Unstimmigkeit zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, die in einer einschneidenden Handlung gipfelt« (Schrader 1972: 42); »Stase, eine eingefrorene Sicht auf das Leben, die die vorhergehende Disparität nicht auflöst, sondern sie transzendiert« (49).

13 Zur theoretischen Wiederentdeckung der Nahaufnahme siehe Doane 2003 und Steimatsky 2007; Arbeiten zum Thema Kino und Ökologie, geologische Zeit und Anthropozän haben dazu geführt, dass gleich mehrere Untersuchungen über Langsamkeit und Panoramaaufnahmen entstanden sind; vgl. Rust/Monani/Cubitt 2013.

dingen. Dies wird vor allem deutlich in Schanelecs Strategie, Sophie entweder zu zeigen, wie sie ins Off schaut, oder sie einfach nur in der Stadt zu zeigen, ohne die beiden Einstellungen in eine kohärente Struktur zu *vernähen*. Deleuze argumentiert, dass Ton und Bild im Nachkriegsfilm (im italienischen Neorealismus, bei Bresson, Antonioni, Fellini) von den Handlungen der Figuren abgekoppelt sind und sich in rein optische und akustische Bilder verwandeln, was dazu führt, dass die Figur selbst zur Zuschauerin wird (Deleuze 1989: 1–13). Schanelecs Filme entwickeln diese Praktiken weiter und lösen Protagonistin und Umgebung noch weiter voneinander, indem sie das Schuss-Gegenschuss-Modell verweigern oder Bilder verwenden, in denen der Ton neue Informationen liefert; dadurch öffnen sie den Blick auf das Milieu als Kraftfeld.

Diese ästhetische Strategie gilt auch für Schanelecs Montage-Praxis. Reinhold Vorschneider, der in den meisten ihrer Filme für die Kamera verantwortlich ist, erklärt dies folgendermaßen: »Das heisst (sic!), dass es nicht einen ›Herren‹ und einen ›Sklaven‹ gibt, also keine Hierarchie unter den Einstellungen, sondern Einstellungen, die, obwohl es natürlich ein Vorher und ein Nachher gibt, eine relative Autonomie im Verhältnis zueinander haben.« (Hochhäusler/Wackerbarth 2005: 27). In den Einstellungen, die Sophie dabei zeigen, wie sie die Stadt entdeckt und betrachtet, gibt es kaum Hinweise auf deren räumliches und zeitliches Verhältnis. Es können Minuten, Tage oder Wochen zwischen ihnen vergangen sein, und in einem Fall deutet nur der Wechsel der Sprache vom Französischen zum Deutschen darauf hin, dass Sophie wieder zurück auf den Straßen Berlins sein muss. Jede Einstellung in diesem Film ist eine in sich geschlossene Einheit; sie besteht auf ihrer Autonomie in einem strukturellen Vorher und Nachher, indem sie eine Geschichte über einen zeitlichen und räumlichen Moment erzählt, der seine Bedeutung aus dem Vorhandenen bezieht – sei es aus der Architektur, den Objekten, den Tönen und Lichtern oder aus den Spannungen zwischen den Figuren und den Dingen oder Menschen, die ihnen begegnen. Vergangenheit und Zukunft werden zwar in der dichten visuellen Beschreibung dieser Momente und in unserem übergreifenden, auf Sophie bezogenen Gefühl von Mangel oder Sehnsucht spürbar, aber sie sind formal aus der Struktur des Films herausgelöst und existieren außerhalb eines rationalen, chronologischen Zusammenhangs – es sind Bilder einer Zeit, die aus der (narrativen, chronologischen) Zeit herausgefallen sind, und Bilder eines Raums, der eine strukturelle, formale und wahrnehmbare Kohärenz verweigert.¹⁴

Die Strategie des Films, wie er innerhalb einer Einstellung mit der Protagonistin und ihrer Umgebung umgeht, wird in der Sequenz noch deutlicher, die auf

14 Dass Schanelec einige der Hauptprotagonisten von Deleuzes Filmphilosophie als Vorbilder ansieht – Bresson, Antonioni, Godard –, erlaubt es uns, ihre Filme in Übereinstimmung mit den von Deleuze in *Kino 2: Das Zeit-Bild* (1991) vorgezeichneten Linien zu sehen bzw. unsere Analyse entlang dieser weiterzuentwickeln.

Sophies ersten Spaziergang an der Autowerkstatt vorbei folgt. Wir sehen durch die Schaufensterscheibe eines Ladens hindurch, wie Sophie an der Kasse bezahlt. Danach folgen wir ihr, wie sie langsam durch eine offene Einkaufspassage aus Glas und Beton geht, während die Kamera sie mittels Mittel- und Nahaufnahmen begleitet. Die Tonspur besteht aus den lauten, widerhallenden Stimmen streitender Kinder oder junger Männer. Die nächste Einstellung ist statisch und zeigt Sophie von hinten in einer Totalen, wie sie vom ersten Stockwerk der offenen Konstruktion der Passage auf etwas im Off starrt. Wir hören lauten Verkehr und sehen im Hintergrund eine stark befahrene Autobahn. Ein Security-Mitarbeiter betritt das Bild von rechts, bittet sie, nicht zu fotografieren, und verlässt es wieder. Wenige Augenblicke später kehrt er mit zwei Kollegen zurück. Sie wiederholen ihre Bitte und gehen wieder aus dem Bild. Die dritte Aufnahme zeigt Sophie in Großaufnahme, wie sie aus dem Fenster starrt. Der Art des Fensters und der Tonspur nach zu urteilen, schließen wir, dass sie in einem Bus sitzt. Der Bus hält an, und der Motor wird abgestellt. Nach einem Schnitt sehen wir in einer halbnahen Einstellung die Windschutzscheibe des Busses, wo der Busfahrer eine Zeitung ausbreitet. Wir sehen Sophie aussteigen und schauen ihr durch die Scheibe nach, wie sie die Straße überquert und weggeht (Abb. 7.3).

Jede dieser Aufnahmen zeigt Sophie in verschiedenen Zuständen der Versunkenheit, die charakteristisch dafür sind, wenn man sich allein in einem unbekanntem Raum bewegt.¹⁵ Ihre Sinne sind offen für die unbekannte Umgebung und ihre Stimuli, aber gleichzeitig nach innen gekehrt, da sie nicht vorhat, sich auf jemanden oder etwas einzulassen. Ihre Haltung ist die einer aktiven Passivität – genau die Haltung, die Kracauer des Öfteren beschrieben hat: in »Die Wartenden« (1921) in Bezug auf die Geisteshaltung des Intellektuellen der Weimarer Republik, in *Theorie des Films* (1960) in Bezug auf den Filmbetrachter und in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* (engl. Original 1969, deutsche Ausgabe 2009) in Bezug auf den Historiker. Es erscheint als eine Art vorbildliches Verhalten für Zuschauer/-innen. Tatsächlich scheitert Sophie immer dann, wenn sie sich auf direkte, persönliche Kommunikation einlässt oder einlassen muss.¹⁶

Diese Haltung wird durch die Inszenierung, insbesondere durch die Beziehung zwischen Bild und Ton, verstärkt. In allen drei Einstellungen, genauso wie in den zuvor besprochenen Szenen, trägt der Ton die Hauptlast, um den filmischen Raum

15 Michael Fried (1980) argumentiert, dass die Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts, die Figuren in einem Zustand des Versunkenseins zeigen – ohne Notiz davon zu nehmen, dass sie gesehen werden können –, die Überwindung der irreduziblen Theatralität der Malerei anstreben.

16 Abel hat die zentrale Rolle der gescheiterten Kommunikation in Schanelecs Arbeit herausgearbeitet, insbesondere in *Nachmittag* (2010). Siehe Abel 2013: 111–48.

zu etablieren. Im Gegensatz zum Sehen als aktivem, zielgerichtetem Sinneseindruck (etwas *anschauen*) ähnelt der Ton eher dem Zustand von Sophie: Er umhüllt sie und dringt in ihr Bewusstsein, ohne dass sie aktiv zuhören muss oder ihn ausblenden kann. Sowohl die Art der Töne als auch ihr Echo im Raum geben uns entscheidende Informationen, die das Bild nicht zu wiederholen oder noch einmal zu verstärken versucht; Schanelec versucht vielmehr, solche Überschneidungen zu vermeiden, wie sie in Interviews oft bestätigt. Obwohl die Bildausschnitte bei Schanelec in der Regel eher begrenzt und statisch sind, bricht dieses Primat des Tons gegenüber dem Bild das Bild auf, da der Ton sich den Grenzen des Bildausschnitts nicht unterwerfen muss. Die erste Einstellung beispielsweise etabliert den Schauplatz als einen eher rauen, leeren, hallenden und umschlossenen Außenbereich (die offene Einkaufspassage in der Nähe der Autobahn), auch wenn Sophie anfangs von den Geräuschen, die wir hören, abgeschnitten ist, da sie sich im Laden befindet (genauso wie wir von den sie umgebenden Geräuschen abgeschnitten sind). Als sie herauskommt, sehen wir, wie sie auf die Geräusche und das Licht reagiert, das von der Dachkonstruktion der Passage gefiltert wird (die wir nur durch die Lichtstreifen auf ihrem Gesicht ableiten können). Während der ihr folgenden Kamerafahrt dreht sie ihren Kopf in Richtung der streitenden Stimmen, sodass wir im Hintergrund kurz eine Gruppe junger Männer und Kinder sehen können, die sich gegenseitig anschreien und schubsen.

Abbildung 7.3: In einer Freiluft-Ladenpassage ist Sophie von einer Aussicht angezogen, die für uns unzugänglich ist. »Marseille« (Angela Schanelec, 2004).



In der zweiten Aufnahme befinden wir uns völlig außerhalb von Sophies Sichtfeld, und sie selbst verbleibt in der Distanz. Wir sehen sie in einer langen, stati-

schen Einstellung als Rückenfigur, die an die romantischen Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs erinnert. Doch im Gegensatz zu Friedrichs Gemälden benutzen Schanelecs Bilder Sophie nicht als Ausgangspunkt, um mit der harmonisch komponierten Landschaft in Zwiesprache zu treten, denn der Hintergrund ist in keiner Weise erhaben und wir sehen nicht, was ihre Aufmerksamkeit erregt. Vielmehr betonen das Arrangement des Ortes und unsere Beziehung zur Hauptfigur – ihre Versunkenheit, die Tatsache, dass wir ihr Gesicht nicht sehen und ihren Ausdruck nicht lesen können, sowie unser vergeblicher Versuch, ihren Geisteszustand und das, was sie sieht, zu verstehen –, dass dies keine Umgebung ist, die sich jemals zu einer umfassenden, ganzheitlichen Landschaft verdichten könnte, die sich dem Betrachter oder der Betrachterin darböte.

Schanelec erzielt diesen Effekt durch lange statische Einstellungen, die uns kompositorisch und akustisch immer wieder auf das verweisen, was außerhalb der Kinoleinwand beziehungsweise des Bildschirms liegt. Antonioni hingegen erreicht denselben Effekt durch Kamerafahrten, die das feste Gefühl für Raum auflösen. Als Locke sich zu Beginn von *Beruf: Reporter* in die Wüste hinausbegibt, um jemanden finden, der ihn zu den Guerillakämpfern führen kann, über die er in seiner Reportage berichten möchte, (ein Junge, den er in seinem Geländewagen mitnimmt, gibt ihm durch Gesten stumme Anweisungen) schwenkt die Kamera über die leere, sandige Weite und felsige Hügel. Wir hören, wie sich Lockes Jeep nähert, sehen ihn aber nicht und haben keinen Anhaltspunkt, aus welcher Richtung er in das Bild einfahren wird – bis er es dann tut. Als später der Wagen im Sand stecken bleibt, vermitteln einige lang gehaltene Aufnahmen der Rückenfigur Lockes, wie verloren er ist: Während er in die heiße, leere Landschaft hinausblickt, findet er weder ein Zeichen oder einen Hinweis darauf, ob es hier etwas für ihn geben könnte, noch ist er sicher, wonach er suchen sollte. Die Komposition mit der Rückenfigur betont hier wie bei Schanelec die Distanz zwischen Figur und Umgebung, eine Beziehung der gegenseitigen Befragung, in der sich sowohl Umgebung als auch Person gegenseitig in Zweifel ziehen – Köhler hat diese Art von Aufnahmen passenderweise als »falsche Subjektive« (Köhler 2012) bezeichnet. Als Locke hofft, dass ein Mann, der auf einem Dromedar vorbeikommt, ihm einen Hinweis geben könnte, filmt die Kamera über seine Schulter, während er dem Mann, der seinen erwartungsvollen Gruß ignoriert hat, hinterher blickt. Ein Schnitt zeigt uns den Reiter nun in der Ferne, und die Bildanordnung lässt uns glauben, dass wir immer noch von Lockes Position aus zuschauen. Ein leichter Kameraschwenk nach rechts macht eine Strohkonstruktion im Vordergrund sichtbar, am Rand des Bildes. Plötzlich tritt ein Mann in das Bild, der aus einer der, wie wir jetzt vermuten müssen, Hütten heraustritt. Er schaut nach links, und sein Blick setzt einen Kameraschwenk in diese Richtung in Bewegung, bis in der Ferne Locke und sein Auto ins Bild kommen. Mit jeder Bewegung der Kamera und im Bild müssen wir unser Wissen darüber, wo wir uns befinden, anpassen und uns neu orientieren. Montage, Inszenierung und

Kamerabewegung machen jede Gewissheit zunichte, die wir bezüglich dieses Ortes empfunden haben, und verwandeln die leere Landschaft in ein undurchsichtiges und verwirrendes Labyrinth (Abb. 7.4).

Abbildung 7.4: Als sein Geländewagen stecken bleibt und er von seinem Führer verlassen wird, sucht David nach Zeichen in der Wüste. »Beruf: Reporter« (Michelangelo Antonioni, 1975).



Die Politik des Milieus

Sowohl in Antonionis als auch in Schanelecs Filmen erscheint die Umgebung nie als zusammenhängendes Setting, das wir auf einen Blick erfassen und dechiffrieren können. Es gibt keine Aufnahmen, weder in der Stadt noch in der Natur, die den Schauplatz als umfassende Einheit zeigen; die Umgebung verdichtet sich weder zu einer Landschaft, die vom Auge der Betrachterin zu einer Einheit gefügt wird, noch zu einem Milieu, das zielgerichtet Macht ausübt.¹⁷ Vielmehr stellen die Bilder das Spannungsverhältnis zwischen Figur und Umwelt dar und machen so das Milieu als Medium sichtbar. Im 20. Jahrhundert ist das Verhältnis zwischen Organismus und Milieu in der Theorie der Biologie zunehmend komplexer geworden. Der mechanistische Determinismus und der Positivismus wurden durch ein propositionales Modell relativiert, das dem Lebewesen Differenzen und Wahlmöglichkeiten bietet: »Der Zusammenhang zwischen dem Lebendigen und dem Milieu etabliert sich als eine Auseinandersetzung, in die das Lebewesen seine eigenen Normen der

17 Die stilistische Handschrift von Arslans »Western« *Gold* (2013) macht dies noch deutlicher. Der Film verzichtet zu großen Teilen auf die für Western so typischen ehrfurchtgebietenden Panoramaaufnahmen und setzt stattdessen auf Totalen und Halbtotale. Weiteres zu *Gold* findet sich in den Beiträgen von Gemünden und Végsó.

Beurteilung von Situationen mit einbringt, in der es das Milieu beherrscht und es sich anpasst.« (Canguilhem 2009: 265). Das Milieu ist nie einfach ein unstrukturierter Kontext zahlloser Einflüsse, sondern existiert immer nur in Bezug auf das Lebewesen und seine Interessen und Probleme. Schanelec macht in ihren Bildern die Kluft zwischen Figur und Umgebung sichtbar und stellt sie als eine Beziehung dar, die ständig verhandelt und hinterfragt werden muss. Damit erzeugt Schanelec (indem sie Antonionis Spuren folgt) in ihren Bildern eine Art experimenteller Problematologie, statt einer (normativen) Epistemologie, also eine Ästhetik, die sich auf Reibungspunkte, Missverständnisse und Fehlanpassungen konzentriert – eine Ästhetik, die dem erkenntnistheoretischen Ansatz von Canguilhem bis Foucault und Deleuze entspricht.¹⁸

Schanelecs Film nimmt so die Selbstreflexivität der Bildästhetik des post-neo-realistischen Films auf, die versucht, die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen des filmischen Bildes in das Bild selbst einzufügen. Diese Bilder erlauben es der Betrachterin nicht, die »gefilmte Realität« einfach nur zu anzuschauen, sondern zeigen ihr, auf welche Art und Weise ein Bild auf die Realität *verweist*. Diese Ästhetik kann auch im Sinne des modernen Verhältnisses zwischen Subjekt und Milieu verstanden werden. Deleuze beschreibt das Verhältnis des Filmbildes zur Welt, die es hervorruft und mit der es sich umgibt, als seine Fähigkeit, sich in zwei Komponenten zu spalten, die sich ständig wie in einem Kristall aufeinander beziehen – ein reales und ein imaginäres, ein aktuelles und ein virtuelles Bild (Deleuze 1991: 95f.). Diese Kristallbilder haben in den Filmen von Antonioni, Kristof Zanussi, Max Ophüls oder Alfred Hitchcock verschiedene Formen angenommen. Das Filmbild und die Welt, die es beschwört, können sich auf unterschiedliche Weise aufeinander beziehen: entweder in Form von äußeren Spiegelbildern, in denen ein Bild virtuell, das andere real, oder ein Bild klar und das andere undurchsichtig ist, oder alternativ in der inneren Beziehung zwischen Keim und Umgebung (*Milieu*).¹⁹ Der Keim enthält im Inneren die Bedingungen des Milieus; er *verweist* auf das Milieu. Gleichzeitig enthält das Milieu die Möglichkeit dieses Keimlings, es bedingt ihn. Diese zirkuläre Beziehung wird bei Antonioni und Schanelec als Dynamik eines propositionalen Milieus sichtbar, sowohl in ihren Aufnahmen der *Rückenfigur* als auch in jenen Bildern, die eine Landschaft absuchen (Antonioni) oder eine ziellose Protagonistin eine fremde Stadt erkunden lassen (Schanelec). In diesen Bildern beziehen sich Milieu und Protagonist/-in ständig aufeinander und konstituieren sich gegenseitig, während sie sich gleichzeitig in Frage stellen und aus der Zeit werfen.

18 Zur Geschichte der Problematologie in der französischen Philosophie und zur Rolle von Canguilhems *Das Normale und das Pathologische*, siehe Osborne 2003.

19 Deleuze verwendet den Begriff »Milieu« im französischen Original. Siehe Deleuze 1985: 96.

Zwischen Antonioni und den Filmen der Berliner Schule liegt nun aber der Aufstieg des Neoliberalismus und damit, wie Foucault argumentiert, die Verinnerlichung der Gouvernamentalität durch Subjekte, die zu Unternehmern des Selbst geworden sind. Der Neoliberalismus, so Foucault, bringt eine neue Art von Umweltregime mit sich. Gouvernamentalität im Neoliberalismus ist eine Handlung geworden, die umweltlich eingreift (und nicht mehr nur juristisch oder disziplinar wirkt), das heißt, sie funktioniert durch eine umweltliche Intervention, »die die Individuen nicht innerlich [unterwirft], sondern sich auf ihre Umwelt [bezieht] [*une intervention de type environnementale*].« (Foucault 2006: 359).²⁰ Das neoliberale Subjekt ist ein »Mensch, der die Wirklichkeit akzeptiert oder systematisch auf die Veränderungen in den Variablen der Umgebung [*milieu*] reagiert«. Er erscheint »als etwas Handhabbares [...], als jemand, der systematisch auf systematische Variationen reagieren wird, die man auf künstliche Weise in die Umgebung [*milieu*] einführt« und »als das Korrelat einer Gouvernamentalität, die auf die Umgebung [*milieu*] Einfluß nehmen und systematisch die Variablen dieser Umgebung verändern wird« (371–72). Im Neoliberalismus sind die wirtschaftlich und eigennützig handelnden Subjekte nicht mehr unabhängige Partner eines gleichberechtigten Austauschs; als Unternehmer ihrer Selbst sind Person und Humankapital untrennbar miteinander verbunden, sodass jeder Aspekt des Lebens von einer neoliberalen Marktlogik durchdrungen ist (Dilts 2011: 136). Folglich kann »[j]edes Verhalten, das auf systematische Weise den Veränderungen in den Variablen der Umgebung entspricht« in der neoliberalen Ökonomie als rational gelten, da es »die Wissenschaft der Systematizität von Reaktionen auf die Variablen der Umgebung [*variables du milieu*]« geworden ist (Foucault 2006: 370).²¹

Foucaults Darstellung der Logik des Umweltlichen im Neoliberalismus – die Variation von Umweltfaktoren, auf die das neoliberale Subjekt in berechenbarer Weise reagiert – beschreibt eine der neueren Wendungen eines Subjekt-Umwelt-

20 Foucault scheint zwischen »Milieu« und »Umwelt« bzw. Umgebung in ähnlicher Weise zu unterscheiden wie ich diese Begriffe verwende. Der Neoliberalismus ist »une intervention de type environnemental« oder »technologie environnementale«, da er in die Umwelt als Ort eingreift, er ist dort angesiedelt. »Milieu« wird im Sinne von Medium verwendet und beschreibt die neoliberale Form der Einflussnahme. Siehe Foucault 2006: 264–65.

21 Die Verschiebung der Konfiguration der Subjektivität und des Verhältnisses des Subjekts zu Markt und Kapital lässt sich narrativ und visuell durch den Vergleich von Antonionis *Liebe 1962* mit Hochhäuslers *Unter dir die Stadt* (2010) ermessen. In *Liebe 1962* spielt die Börse als Ort, an dem Vittoria (Monica Vitti) eine oberflächliche Beziehung zum Börsenmakler Piero (Alain Delon) beginnt, noch eine prominente Rolle, während sich in *Unter dir die Stadt* die zwei erfolgreichen Selbstunternehmer Svenja (Nicolette Krebitz), die Ehefrau eines Investmentbankers, und der Geschäftsführer der Bank Roland (Robert Hunger-Bühler) durch die Glasarchitektur der Frankfurter Finanzgebäude bewegen, in denen Macht (und Geld) unsichtbar geworden sind.

Verhältnisses, die historisch durch den Begriff »Milieu« erfasst wurde: systematische, marktgetriebene Veränderungen der Umwelt, die kalkulierbare Veränderungen der systematisch berechenbaren – und damit rationalisierbaren – Reaktionen irrationaler Subjekte hervorrufen. Entscheidend für die Darstellung des Milieus in *Marseille* ist also nicht nur die Visualisierung der Kluft zwischen Protagonistin und Umgebung, die es dem Film ermöglicht, den Ort in der Mitte – den *mi-lieu* –, zu enthüllen, dieses Kraftfeld an sich, das in den meisten Filmen in der nahtlosen Verbindung zwischen Handlung, Wahrnehmung und Umgebung verschwindet. Ebenso wichtig – und dies sollte als ästhetischer Akt des politischen Widerstands verstanden werden – ist das Untergraben der »Norm« (im Sinne Canguilhem's) durch Bild und Ton, sodass die harmonische Interaktion der Kräfte des Milieus gestört wird. Diese Störung wiederum verweigert die Realisierung dessen, was das neoliberale Milieu zur Verfügung stellt, da dieses Milieu die vermeintlich freien und individuellen Entscheidungen des Subjekts bereits einberechnet und einkalkuliert hat. Gerade in diesem Spannungsverhältnis zwischen indifferentem Milieu und indifferenter Protagonistin – in ihrer komplexen Auseinandersetzung, die dennoch Spuren hinterlässt und Folgen hat, in dieser Beziehung, in der sich beide Seiten gegenüberstehen und doch den Blick abwenden – entlarven die Filme der Berliner Schule wie *Marseille* das zeitgenössische Milieu und manifestieren ihr politisches Potenzial.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2007): »Tender Speaking: An Interview with Christoph Hochhäusler«, in: *Senses of Cinema* 42, <http://sensesofcinema.com/2007/cinema-engage/christoph-hochhausler/> (letzter Zugriff 31.3.2021).
- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Antonioni, Michelangelo (1996): *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, hg. von Marga Cottino-Jones, Chicago: University of Chicago Press.
- Baer, Hester (2013): »Affectless Economies: The Berlin School and Neoliberalism«, in: *Discourse* 35 (1), S. 72–100.
- Baudelaire, Charles (1976): *Die Blumen des Bösen*, übertragen von Carlo Schmid, Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Baute, Michael (o.J.): »Berliner Schule« an der dffb 1984–95. Teil 1: *Die Akademie*, <https://dffb-archiv.de/editorial/berliner-schule-dffb-1984-95-teil-1-akademie> (letzter Zugriff 13.6.2022).

- Benci, Jacopo (2011): »Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940–62«, in: Rascaroli, Laura/Rhodes, John David (Hg.), *Antonioni: Centenary Essays*, London: Palgrave Macmillan for the British Film Institute, S. 21–63.
- Boehm, Felix von/Lieb, Constantin (2010): »Interview mit Christoph Hochhäusler: Christoph Hochhäusler über Architektur«, in: *Cine-Fils*, August 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=oj7HDdqV1oA> (letzter Zugriff 13.6.2022).
- Boehm, Felix von/von Lucius, Julian (2010): »Interview mit Angela Schanelec: Angela Schanelec über Räume«, *Cine-Fils*, Februar 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=GkUA6jG2eho> (letzter Zugriff 13.6.2022).
- Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag.
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinema 2: L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2: Das Zeit-Bild*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dilts, Andrew (2011): »From ›Entrepreneur of the Self‹ to ›Care of the Self‹: Neoliberal Governmentality and Foucault's Ethics«, in: *Foucault Studies* 12 (Summer), S. 130–46.
- Doane, Mary Ann (2003): »The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema«, in: *differences* 14 (3), S. 89–111.
- Feldhoff, J. (1971): »Milieu«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel: Schwabe, S. 1393–95.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold, Urbana*: University of Illinois Press.
- Foucault, Michel (2004): *Naissance de la Biopolitique: Cours au Collège de France (1978–79)*, Paris: Seuil/Gallimard.
- Foucault, Michel (2006): *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II, Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- Georges Canguilhem (2009): »Das Lebendige und sein Milieu«, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin 2009, S. 233–279.
- Henderson, Christine (2011): »The Trials of Individuation in Late Modernity: Exploring Subject Formation in Antonioni's Red Desert«, in: *Film-Philosophy* 15 (1), S. 161–78, <https://doi.org/10.3366/film.2011.0009> (letzter Zugriff 31.3.2021).
- Hochhäusler, Christoph/Wackerbarth, Nicolas (2005): »Interview Angela Schanelec und Reinhold Vorschneider«, in: *Revolver* 13: S. 6–42, <https://www.revolver-film.com/hefte/heft-13-schanelec-vorschneider/> (letzter Zugriff 31.03.2021).
- Jaffe, Ira (2014): *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, New York: Wallflower Press.
- Jeffries, Stuart (2015): »In Praise of Dirty, Sexy Cities: The Urban World According to Walter Benjamin«, in: *The Guardian* 21.9.2015, <https://www.theguardian.com>

- com/cities/2015/sep/21/walter-benjamin-marseille-moscow-cities (letzter Zugriff am 31.3.2021).
- Koepnick, Lutz (2014): *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Köhler, Ulrich (2012): »Revolver Live! Marie Vermillard«, in: *Revolver 27*, <https://www.revolver-film.com/hefte/heft-27-vermillard/> (letzter Zugriff am 31.03.2021).
- Kracauer, Siegfried (1987): *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin: Das Arsenal.
- Kracauer, Siegfried (2009): *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Gesamtausgabe Bd. 4, hg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009. Engl. Original: Kracauer, Siegfried (1969): *History: The Last Things before the Last*. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers.
- Luca, Tiago de/Jorge, Nuno Barradas (2015): *Slow Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Osborne, Thomas (2003): »What Is a Problem?«, in: *History of the Human Sciences* 16 (4): S. 1–17, <https://doi.org/10.1177/0952695103164001> (letzter Zugriff 13.6.2022).
- Oxford English Dictionary (2016): »medium, n. and adj.«, in: OED Online, March, Oxford University Press, <https://www.oed.com/view/Entry/115772> (letzter Zugriff 31.3.2021).
- Pantenburg, Volker (o.J.): »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, <https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb> (letzter Zugriff 31.3.2021).
- Pollmann, Inga (2013): »Invisible Worlds, Visible: Uexküll's *Umwelt*, Film, and Film Theory«, in: *Critical Inquiry*, Vol. 39, No. 4, S. 777–816, <https://doi.org/10.1086/671356> (letzter Zugriff 13.6.2022).
- Rascaroli, Laura/Rhodes, John David (2011): »Interstitial, Pretentious, Alienated, Dead: Antonioni at 100«, in: Rascaroli, Laura/Rhodes, John David (Hg.), *Antonioni: Centenary Essays*, London: Palgrave Macmillan for the British Film Institute, S. 1–17.
- Rosenbaum, Jonathan (2014): »A Vigilance of Desire: Antonioni's *L'Eclisse*«, in: *L'Eclisse: Dual-Format Blu-Ray and DVD edition*, Criterion Collection.
- Rust, Stephen/Monani, Salma/Cubitt, Sean (2013): *Ecocinema Theory and Practice*, New York: Routledge.
- Schanelec, Angela (2002): »Marseille 1. – 10. März«, in: *New Filmkritik* 12.2.2002, <https://newfilmkritik.de/archiv/2002-03/marseille-1-10-marz/> (letzter Zugriff 13.6.2022).
- Schrader, Paul (1972): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York: Da Capo.
- Siegfried Kracauer (1960): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Siegfried Kracauer (1977): *Das Ornament der Masse – Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Spitzer, Leo (1942): »Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 3 (2), S. 169–218.
- Steimatsky, Noa (2007): »What the Clerk Saw: Face to Face with the Wrong Man«, in: *Framework* 48 (2), S. 111–36.
- Walter Benjamin (1991): »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften II.1.*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 213–19.
- Wolf, Sabine (2011): »Neues Sehen: Urbane Landschaft in aktuellen deutschen Spielfilmen«, in: *film-dienst* 19, S. 10–12.

