

14 Die Entstehung des Jetzt

New-Wave-Filme in Berlin und Buenos Aires

Gerd Gemünden

In der Einleitung zu ihrem Sammelband über das internationale Kunstkino setzen sich Rosalind Galt und Karl Schoonover in einem kontroversen Appell dafür ein, dessen Universalität anzuerkennen: »Wenn künstlerische Filme ein internationales Publikum erreichen sollen, müssen sie den Anspruch erheben, dass ihre Formsprache und ihre Geschichten über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg verständlich sind. Ein Teil des Anspruchs des künstlerischen Films ist also die Behauptung der visuellen Lesbarkeit und kulturübergreifenden Übersetzung. Anders als das populäre Kino erhebt es nicht den Anspruch, eine lokal definierte Kultur auszudrücken, sondern eine Idee von (Film-)Kunst als solcher zu verkörpern.« Der Autor und die Autorin sind sich des ideologischen Ballasts bewusst, den ein solcher Anspruch auf universelle Lesbarkeit mit sich bringt, doch sie betonen, dass »das Problem der Universalität im Kunstkino zu kompliziert ist, als dass man es einfach dadurch lösen könnte, dass man diesen Anspruch ablehnt« (Galt/Schoonover 2010, S. 10). In diesem Essay möchte ich Galt und Schoonovers kontroverse These zur Universalität untersuchen, indem ich zwei jüngere Neue-Welle-Bewegungen – die Berliner Schule und das Neue Argentinische Kino (*Nuevo Cine Argentino*) – in einen Dialog bringe. Dabei stütze ich mich auf meinen kurzen Eintrag »Eclectic Affinities« im Band *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, wo ich die Berührungs- und Konvergenzpunkte zwischen der Berliner Schule und dem internationalen Arthouse- und Independent-Kino skizziert habe (Gemünden 2013). An dieser Stelle möchte ich systematischer untersuchen, wie die Filme der Berliner Schule und die des Neuen Argentinischen Kinos ihre jeweiligen Zuschauer/-innen durch Strategien der »visuellen Lesbarkeit« konstruieren und ansprechen, die sich bemerkenswert ähnlich sind. Die Affinitäten zwischen diesen beiden Bewegungen und ihren Ästhetiken sind jedoch nicht nur der oben genannten Universalität des Kunstkinos geschuldet, sondern genauso das Ergebnis ähnlicher politischer, wirtschaftlicher und kultureller Kontexte, die die Produktionsbedingungen und Rezeptionspraxen der betreffenden Filme geprägt haben. Mein Schwerpunkt liegt auf zwei bedeutenden Vertreterinnen des Neuen Argentinischen Kinos – Lisandro

Alonso und Lucrecia Martel –, deren Filme ich in einen Dialog mit ausgewählten Werken von Regisseuren der Berliner Schule stellen werde.

Die kulturellen und institutionellen Gründe für diese von mir behaupteten Affinitäten sind komplex und müssen kurz skizziert werden. Wie bei der Berliner Schule wurden die Regisseure und Regisseurinnen, die unter dem (ebenfalls umstrittenen) Begriff »Neues Argentinisches Kino« zusammengefasst werden, fast alle an Filmhochschulen ausgebildet, die in den 1990er Jahren in Buenos Aires und anderswo im Land entstanden sind. Dazu gehören, neben Martel und Alonso, etwa Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero, Albertina Carri, Ana Poliak und noch einige andere mehr. Während der Regierungszeit von Präsident Carlos Menem (1989–99), die einer neoliberalen Agenda verpflichtet war und zahlreiche staatliche Unternehmen wie das Fernmeldewesen und die Fluggesellschaften privatisierte, wurde das Kino ironischerweise zu einem vom Staat geschützten Sektor, der die kulturellen Errungenschaften der Nation repräsentieren sollte. Umfassende Gesetze zur Filmförderung sowohl bezüglich der Produktion als auch des Vertriebs wurden verabschiedet, darunter das »ley del cine« (Kinogesetz). Dazu kam die Neugestaltung des Nationalen Instituts für Film und audiovisuelle Kunst INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). All das führte dazu, dass die argentinische Filmszene grundlegend revitalisiert wurde. Zu den sichtbarsten Ergebnissen gehören so prestigeträchtige und national wie international beachtete Filme wie Fabián Bielinskys *Nueve Reinas* (*Nine Queens*, 2000) und *El aura* (*The Aura*, 2005) sowie Juan José Campanellas *El hijo de la novia* (*Der Sohn der Braut*, 2001), *Luna de Avellaneda* (*Avellaneda's Moon*, 2004) und der oscarprämierte *El secreto de sus ojos* (*In ihren Augen*, 2009) – die im Übrigen alle den Schauspieler Ricardo Darín in der Hauptrolle gemeinsam haben, was sicherlich kein Zufall ist. In ihrem Windschatten entwickelte sich ein kleinerer Kreis von leidenschaftlichen Autorenfilmemachern und -macherinnen, die bald begannen, auf nationalen und internationalen Filmfestivals prestigeträchtige Preise zu gewinnen. Eines dieser Festivals ist das BAFICI (Buenos Aires Festival of Independent Cinema), das 1999 ins Leben gerufen wurde und, wie der Name schon sagt, speziell neuere »unabhängige« Filme aus Argentinien zeigt (die Anführungszeichen sollen darauf hinweisen, dass dieses Adjektiv in Ermangelung einer starken nationalen Filmindustrie in diesem Zusammenhang eher bedeutungslos ist). Darüber hinaus wurde 1996 das einst angesehene, aber zwischenzeitlich pausierte *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* reaktiviert, das sich vor allem auf das lateinamerikanische und internationale Arthouse-Kino konzentrierte. Diese beiden Festivals sind heute die wichtigsten nationalen Kanäle für die Präsentation und – im Falle des BAFICI – die Koproduktion neuer argentinischer Filme. Neben den neueröffneten Filmhochschulen und den gesetzlichen Regelungen, die die Finanzierung und den Vertrieb von Filmen unterstützen, spielt die Filmkritik, sowohl im Print als auch online, eine wichtige Rolle bei der Förderung neuer Stimmen. Erwähnenswert sind Zeitschriften wie

Film, *Sincortes* und *Haciendo cine*, die alle jeweils eine starke Online-Präsenz haben und sich zu etablierten Publikationen wie *El amante cine* gesellt haben.

Ein besonderer Fall ist das 2013 erstmals erschienene Print-Magazin *Las naves*, denn es ist das direkteste und bewussteste Zeichen der Verbindung zwischen der Berliner Schule und einer ausländischen Filmbewegung. Gegründet mit der expliziten Unterstützung der deutschen Filmzeitschrift *Revolver*, die von Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg gegründet wurde und mit Hochhäusler als wichtigem Verbindungsmann, ist *Las naves* deutlich an das deutsche Magazin angelehnt, was soweit geht, das sogar das Taschenbuchformat übernommen wurde.¹ Die erste Ausgabe hatte den Schwerpunkt »Manifestos/Manifestos« und bestand aus vierzig kurzen programmatischen Beiträgen (auf Spanisch und Englisch), verfasst von zeitgenössischen Filmemachern und Filmemacherinnen – darunter die Revolver-Redakteure Hochhäusler und Franz Müller, eine bedeutende Auswahl argentinischer Regisseure und Regisseurinnen und einige international anerkannte Autorfilmer/-innen wie Apichatpong Weerasethakul und Carlos Reygadas. Viele dieser Manifeste waren bereits in früheren Ausgaben von *Revolver* erschienen, darunter auch welche von argentinischen Regisseuren und Regisseurinnen, was darauf hindeutet, dass Hochhäusler und Co. ihre südamerikanischen Kollegen und Kolleginnen schon seit längerer Zeit schätzten.² Auch die Tatsache, dass Hochhäusler 2013 in der Jury des BAFICI saß, zeugt davon, dass er in der Filmszene von Buenos Aires einiges Ansehen genießt. Im Juni 2015 kuratierten die Revolver-Redakteure Franz Müller und Hannes Brühwiler in Zusammenarbeit mit dem bekannten argentinischen Kritiker Luciano Monteagudo eine Filmreihe unter dem Titel »REVOLVER Buenos Aires. Deutsch-argentinische Film-Wahlverwandtschaften«, die zehn aktuelle argentinische Filme mit ihren deutschen Pendants zusammenbrachte, darunter sowohl Filme von Valeska Grisebach, Maren Ade und Harun Farocki als auch welche von Martel, Alonso, Caetano und Rejtman.³ Dass der Neue Argentinische Film in Deutschland hoch angesehen ist, zeigt sich auch in einer umfangreichen Retrospektive, die Alan Pauls 2015 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin kuratierte. In seinem Statement stellt Pauls fest: »In diesem sehr argentinischen und zugleich universellen Kino positioniert sich ästhetische Innovation in einem Spannungsverhältnis zum kritischen Wunsch, die blinden Flecken einer Gesellschaft aufzudecken, die aus der Krise ihren quasi natürlichen Zustand, ihr

-
- 1 Einen Eindruck von der Zeitschrift kann man sich auf ihrer Website verschaffen: <https://www.tenemoslasmaquinas.com.ar/las-naves> (letzter Zugriff 24.6.2022).
 - 2 Hochhäusler ist erklärtermaßen ein Fan von Martel. *Die Frau ohne Kopf* hat ihn so beeindruckt, dass er versucht hat, Martels Kamerafrau Bárbara Álvarez für seinen Film *Die Lügen der Sieger* (2015) zu gewinnen, die jedoch aus Zeitgründen das Projekt nicht annehmen konnte.
 - 3 Siehe <https://www.otroscines.com/nota?idnota=9507> und <https://www.revolver-film.com/revolver-in-buenos-aires/> (letzter Zugriff 25.6.2022).

Imperium und ihre Leidenschaft gemacht hat.«⁴ Diese Beobachtung trifft, behaupte ich, in gewissem Maße auch auf die Berliner Schule zu und begründet letztlich die bemerkenswerten Parallelen zwischen den beiden Bewegungen.

Neben den institutionellen und kulturellen Kontexten gibt es auch auf der persönlichen Ebene Gemeinsamkeiten zwischen der Berliner Schule und dem Neuen Argentinischen Kino. Die deutschen und die argentinischen Filmemacher/-innen gehören ungefähr der gleichen Generation an. Ihre Erschließung der Filmgeschichte fiel in eine Zeit, als zunächst der VHS-Player und später die DVD eingeführt wurden, sodass ihr Zugang zur Welt des (Kunst-)Kinos von den Vor- und Zurück-Tasten auf der Fernbedienung geprägt wurde. Daher ist ihr filmhistorischer Ansatz im Gegensatz zur Ausbildung von früheren Generationen von Cineasten höchst eklektisch, unsystematisch und nicht chronologisch. Wie schon oft festgestellt wurde, fehlt sowohl der Berliner Schule als auch dem Neuen Argentinischen Kino ein Manifest oder gar ein gemeinsamer Stil. Ihre jeweiligen »Mitglieder« haben sich oft dagegen verwehrt, unter einem gemeinsamen Etikett zusammengefasst zu werden, obwohl sie auf der anderen Seite von einer bestimmten Art der Markenbildung profitiert haben, die ihnen auf internationalen Festivals Türen geöffnet hat. Und auch wenn diese »Mitglieder« letztlich doch recht unterschiedliche Filme machen, stehen sie in ständigem Dialog miteinander und sind sich der Arbeit ihrer Kollegen und Kolleginnen durchaus bewusst. Darüber hinaus sind sie fester Bestandteil des internationalen Festivalbetriebs, der eine wichtige Rolle für ihre Bekanntheit spielt. Besonders eindrücklich sind die Auftritte von Martel und Alonso in Europa, die in Cannes und Berlin wichtige Preise und Anerkennung erhielten.

Abgesehen vom institutionellen Rahmen gibt es bedeutende politische und wirtschaftliche Gemeinsamkeiten. Die Unterschiede zwischen Deutschland und Argentinien in diesen Bereichen überwiegen diese zwar eindeutig, aber um meiner Argumentation willen werde ich mich auf die Verbindungen konzentrieren, die durchaus vorhanden und auch signifikant sind. Sowohl die Filme des Neuen Argentinischen Kinos als auch der Berliner Schule beschäftigen sich auf indirekte, aber unbestreitbare Weise mit den Folgen der Globalisierung. (Es ist, wie schon erwähnt, beachtenswert, dass der argentinische Film zuerst von der Menem-Regierung und ihrer neoliberalen Agenda gefördert und damit zu einem geschützten Kulturgut wurde; weiterhin beachtenswert ist es, dass diese Agenda und ihre Folgen ein wichtiger Hintergrund und versteckter Subtext vieler Filme des Neuen Argentinischen Kinos wurden. Anders ausgedrückt: Letztlich machte

4 Siehe https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2015/nuevo_cine_argentino/nuevo_cine_argentino_start.php (letzter Zugriff 25.6.2022). Ich danke Marco Abel, der mich auf diese Retrospektive aufmerksam gemacht hat. Wie mir Hochhäusler sagte, gibt es keinen direkten Zusammenhang zwischen der Veranstaltung in Berlin und der von *Revolver* kuratierten Reihe in Buenos Aires.

die Regierung ihre kreativsten und originellsten Kritiker erst möglich.) Während in Deutschland die Wiedervereinigung sowohl im Osten als auch im Westen des Landes dramatische Veränderungen mit sich brachte, erlebte Argentinien in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren eine beispiellose Serie wirtschaftlicher und sozialer Krisen. Diese beiden Brüche führten zur Erosion des Wohlfahrtsstaates, zu einem radikal veränderten Arbeitsmarkt und zu einer wachsenden Kluft zwischen Arm und Reich. Man kann die ästhetischen Affinitäten zwischen den beiden Bewegungen – die Geschichten, die sie erzählen, die Art und Weise, wie sie sie erzählen, wo sie stattfinden und die Personen, die darin vorkommen – als ein Spektrum von Entscheidungen verstehen, die zumindest teilweise ein Versuch sind, neue Wege des Erzählens zu finden, um die radikalen Veränderungen in der Welt, in der die Regisseure und Regisseurinnen leben und arbeiten, verständlich zu machen.

Die politische Dimension des Neuen Argentinischen Kinos – nicht nur die Art und Weise, wie es die Krise darstellt oder entscheidet, sie gerade nicht darzustellen, sondern auch, wie die Krise selbst zu einem Faktor wurde, der die Bewegung erst möglich gemacht hat – lässt sich in der Tat produktiv verstehen, wenn man Marco Abels rigoros deleuzianische Lesart der Berliner Schule auf sie anwendet. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass wichtige Kritiker/-innen des Neuen Argentinischen Kinos wie Joanna Page (2009), Jens Andermann (2012) und David Oubiña (2004) in ihren Interpretationen der Bewegung wiederholt auf Deleuze zurückgegriffen haben. In der Tat lässt sich das, was Abel »a-repräsentationalen Realismus« nennt, deutlich in den ästhetischen Präferenzen des Neuen Argentinischen Kinos wiedererkennen; wie die Berliner Schule handelt es sich hier um ein Kino der Reduktion und des Minimalismus (Abel 2014: 14). Es befasst sich ausschließlich mit der Gegenwart, und die meisten Filme erzählen Geschichten über Figuren, die scheinbar von ihrer Vergangenheit losgelöst sind (dabei klammern wir vorerst die Entwicklungen der letzten Jahre aus, die zunehmend darauf hinweisen, dass beide Bewegungen sich dem historischen Film zuwenden). Diese Filme sind zwar nie belehrend oder propagandistisch, aber sie thematisieren politische Entwicklungen, wie die Auswirkungen der Prekarisierung von Arbeit, die Auflösung der nuklearen Familien oder die neuen Migrationswellen nach Buenos Aires und in andere Regionen.

Einzigartig für das Neue Argentinische Kino ist seine enge Beziehung zum italienischen Neorealismus, die sich vor allem in seinem Fokus auf die Arbeiterklasse, die abwärtsgefährdete Mittelschicht und auf Kinder zeigt. (Martín Rejtman's *Rapado*, ein früher Vorläufer, ist eine erweiterte Hommage an Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* [*Fahrraddiebe*, 1948]). Dieser Fokus geht einher mit einer Vorliebe für das Drehen an Originalschauplätzen, wobei häufig Orte abseits des Zentrums aufgesucht werden, beispielsweise die Vororte des Großraums Buenos Aires oder die Provinzen (insbesondere bei Alonso und Martel). Die minimalistische Form der

Erzählung geht oft zusammen mit einem minimalistischen Schauspielstil. Viele Regisseure und Regisseurinnen verabscheuen das, was man in Argentinien »costumbrismo« nennt, ein Begriff, der einen manierierten Schauspiel- und Artikulationsstil beschreibt, der der Theatertraditionen entstammt. Stattdessen bevorzugen sie Laiendarsteller/-innen (Trapero und Alonso) oder bringen Laien mit erfahrenen Schauspielern und Schauspielerinnen zusammen, die oft entgegen ihrem Typ besetzt werden (Martel).

In einem Artikel der *New York Times* aus dem Jahr 2009 prägte A. O. Scott den Begriff »Neo-Neorealismus«, um eine Reihe neuerer unabhängiger US-Filmemacher/-innen zu charakterisieren, deren Filme in krassem Gegensatz zu der eskapistischen Kost stehen, die die Hollywood-Studios nach dem 11. September 2001 produziert haben. Diese Filme, zu denen Kelly Reichardt's *Wendy and Lucy* (2008), So Yong Kims *Treeless Mountain* (2008) und Ramin Bahrani's *Man Push Cart* (2005) und *Chop Shop* (2007) gehören, setzen laut Scott auf eine Ethik der Repräsentation, die in Krisenzeiten an die Oberfläche tritt, und deren ursprünglicher Vertreter der italienische Neorealismus ist (siehe auch den Beitrag von Fech in diesem Band). Beim Betrachten von Bahrani's Filmen stellt Scott fest, dass das »Beharren des Regisseurs auf die kleinsten Details der Kamerabewegung, des Ausdrucks und der Komposition mich daran erinnerte ..., dass Transparenz, Unmittelbarkeit und ein Gefühl des Eintauchens in das Leben nicht das automatische Ergebnis des Einschaltens der Kamera sind, sondern Effekte des filmischen Handwerks und seiner sorgfältigen Anwendung« (Scott 2009). Scott erwähnt dabei zwar nicht die Filmemacher/-innen des Neuen Argentinischen Kinos, doch der ethische Impuls, der ihrer Ästhetik zugrunde liegt, ist selten besser zusammengefasst worden.

Wie es für viele Bewegungen der New Wave üblich ist, lehnt auch das Neue Argentinische Kino die Filme ab, die ihm unmittelbar vorausgingen. Wenn sich die Berliner Schule gegen die Filme der 1990er und Nuller Jahre abgrenzt, die – passender- oder unpassenderweise – als deutsche Kostümfilm (»German heritage film« vgl. Koepnick 2002 und 2004) sowie als »Konsensokino« (Rentschler 2000) bezeichnet wurden, so ist für die Regisseure und Regisseurinnen des Neuen Argentinischen Kinos das Feindbild das Kino nach der Militärdiktatur der 1980er Jahre, das auf sehr allegorische und verdeckte Art und Weise Geschichten von Folter und politischem Opportunismus erzählte, um einem traumatisierten Volk die Gelegenheit zu geben, die Geschichte der Nation zu verarbeiten (wichtige Beispiele sind Eliseo Subielas *Hombre mirando al sudeste* [*Man Facing Southeast*, 1986] und *Últimas imágenes del naufragio* [*Last Images of the Shipwreck*, 1989]). Die neuen Regisseure und Regisseurinnen empfanden diese Filme als belehrend und moralisierend und warfen ihnen vor, dass sie den Kontakt zum Publikum verloren hatten. Dem setzten sie Filme entgegen, deren Schwerpunkt auf genauer Beobachtung und visueller Reflexion lag und die sich einer extremen stilistischen Strenge übten. Lisandro Alonso drückte es so aus: Eines der wenigen Dinge, das die verschiedenen Filmemacher/-

innen des Neuen Argentinischen Kinos eint, ist »der Wunsch, ein ehrliches Kino zu machen« (West/West 2011: 38).

Wenn man Christian Petzold als den international anerkanntesten Regisseur der Berliner Schule hervorheben möchte, so teilen sich auf der argentinischen Seite Lucrecia Martel und Lisandro Alonso diese Ehre. Martels internationaler Ruhm beruht auf ihrer Spielfilm-Trilogie, die alle in der Region Salta im Nordosten Argentiniens spielen, wo sie auch aufgewachsen ist: *La Ciénaga* (*La Ciénaga – Morast*, 2001), *La niña santa* (*La niña santa – Das heilige Mädchen*, 2004) und *La mujer sin cabeza* (*Die Frau ohne Kopf*, 2008). Alle drei Filme handeln von Familien aus dem Provinzbürgertum in spezifischen Krisenmomenten – sei es der soziale Abstieg von Plantagenbesitzern, die in ihrer eigenen Trägheit untergehen; das sexuelle Erwachen eines Teenagermädchens, das in religiösem Mystizismus gefangen ist; oder die existenzielle Krise einer Zahnärztin, die versucht, einen Unfall mit Fahrerflucht zu vertuschen. Martels Geschichten sind selten linear; stattdessen werden wir mit mäandernden Plots konfrontiert, die stark von den Konventionen des mündlichen Erzählens sowie von Volksmärchen und -sagen beeinflusst sind, nicht unähnlich der Erzählstruktur von Hochhäuslers *Milchwald* (2003) (Page 2013). Diese Geschichten sind oft von Figuren bevölkert, deren Beziehung zueinander im Unklaren bleibt und deren zombiartige Existenzen an Horrorfilme denken lässt. Auffallend ist Martels Kameraeinsatz, der die Personen oft aus schrägen Perspektiven einfängt, um eine Identifizierung zu erschweren. Häufig nimmt die Kamera den Blickwinkel von Kindern ein – vor allem in *La Ciénaga – Morast* –, mit dem Effekt, dass der Kamerablick sowohl neugierig als auch unheimlich wirkt. Ebenso eigenwillig ist ihr ausgeklügelter Einsatz des Tons, der sich aus vielen Schichten zusammensetzt und rigoros dem Primat des Visuellen widerspricht oder dieses unterläuft.

Ein Beispiel dafür ist *Die Frau ohne Kopf*, der sich wie Petzolds *Wolfsburg* um einen Unfall mit Fahrerflucht dreht. (Als Martel 2009 während der Fragerunde nach der Vorführung von *Die Frau ohne Kopf* an der UCLA gefragt wurde, ob es eine Verbindung zu *Wolfsburg* gibt, antwortete sie, dass sie den Film nicht kenne – ein Hinweis darauf, dass das deutsche Interesse am neueren argentinischen Kino möglicherweise nicht auf Gegenseitigkeit beruht.⁵) Martels Film ist eine ausgedehnte Übung in Sachen Ungewissheit und Mehrdeutigkeit. Seine Protagonistin, die Zahnärztin Véronica, fährt an einem sonnigen Tag mit ihrem Auto eine staubige Straße entlang und überfährt ein unbekanntes Objekt – genauso wie Philipp, der Hauptfigur von Petzolds Film, ist sie für einen Moment von ihrem Handy abgelenkt. Sie hält zwar an, steigt aber nicht aus dem Auto, um nachzusehen. Als sie weiterfährt, sieht sie im Rückspiegel einen Hund, der auf der Straße liegt.

5 Wie Hochhäusler mir sagte, hat Martel wenig Interesse gezeigt, ein Interview für *Revolver* zu geben. Auch der Regisseur Santiago Mitre (*El estudiante*) und das Kollektiv *Cine Pampero* haben das Interesse der deutschen Cineasten an ihren Filmen nicht erwidert.

Kurz darauf ist von einem vermissten Jungen die Rede, und danach wird in einem Entwässerungsgraben in der Nähe der Unfallstelle eine Leiche entdeckt. Véronica reagiert auf all das zunächst mit einer Mischung aus Schock und Verleugnung, was aber bald in einen veränderten Bewusstseinszustand der Entfremdung übergeht. Martel zufolge spiegelt das Verhalten der Protagonistin wider, was passiert, »wenn man die Verbindung zwischen den Dingen und die Verbindung zwischen einer Sache und dem, was sie einem bedeutet, verliert ... Es geht nicht um eine Frau, die sich schuldig fühlt; es geht um eine Frau, deren Welt kurz vor dem Zusammenbruch steht.« (Wisniewski 2008) Jedes Gespräch, das Véronica führt, ist zusammenhanglos; alles, was sie tut, widerspricht dem wenigen, was sie sagt. Die Schwierigkeit, sie zu verstehen, wird durch die Tatsache verstärkt, dass der Film nicht einer Figur folgt, der bestimmte Dinge widerfahren; vielmehr zeigt er Véronicas Wahrnehmung und das, was sie *denkt*, was geschieht. Véronicas Kopf ist zwar der Ausgangspunkt, aber die Kamera befindet sich nicht *in* ihrem Kopf, sondern nur in dessen Nähe, unparteiisch und gnadenlos gleichgültig (Abb. 14.1).

Abbildung 14.1: »Die Frau ohne Kopf«



Martel hat erklärt, dass der Film von Herk Harveys US-amerikanischem Horrorfilm *Carnival of Souls* (1962) inspiriert wurde – übrigens ebenfalls ein wichtiger Einfluss auf Petzolds *Yella* (2007) –, in dem eine Frau bei einem Autounfall stirbt, aber ihr Leben als lebende Tote fortsetzt. Auch Véronicas Verhalten lässt sich am besten als zombiehafte beschreiben. Während sie hilflos durch das Leben stolpert, schließen sich die Männer um sie herum zusammen und versuchen systematisch, alle Spuren des Unfalls zu beseitigen, indem sie Unterstützung von einflussreichen Freunden einfordern. Dennoch gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen *Die Frau ohne Kopf* und *Wolfsburg* sowie den vielen anderen Filmen, die das gleiche Motiv eines tödlichen Autounfalls verwenden, darunter Juan Antonio Bardems *Muerte de un ciclista* (Tod eines Radfahrers, 1955), Terry Georges *Reservation Road* (*Ein einziger Augenblick*, 2007), Nuri Bilge Ceylans *Üç Maymun* (*Drei Affen*, 2008), Matthias

Glasners *Gnade* (2012), Călin Peter Netzers *Pozitia copilulu* (*Mutter & Sohn*, 2013), Wim Wenders' *Every Thing Will Be Fine* (2015) und eine Episode aus dem argentinischen Überraschungserfolg *Relatos salvajes* (*Wild Tales – Jeder dreht mal durch!*) von Damián Szifrón aus dem Jahr 2014. Martels Protagonistin – und das Publikum – weiß bis zum Ende nicht mit vollständiger Sicherheit, ob sie einen Menschen getötet hat oder nicht. Im Gegensatz zu Petzolds Film handelt es sich hier also nicht um ein Melodram über Schuld und Sühne, sondern um das Porträt einer Gesellschaft und einer Klasse, die sich der Sünde des Unterlassens schuldig macht und jegliche persönliche Verantwortung leugnet.

Obwohl *Wolfsburg* vordergründig ein Film über das heutige Deutschland ist, enthält er eine wichtige historische Dimension, wie sowohl Marco Abel als auch Jaimy Fisher argumentiert haben (Abel 2013: 71; Fisher 2013: 68). Hinter der glatten Fassade der heutigen Hochburg der deutschen Automobilindustrie verbirgt sich das Gespenst des Nationalsozialismus, denn die Stadt wurde im Dritten Reich gezielt als Standort für die Produktion von Zivil- und Militärfahrzeugen ausgebaut. Die historische Dimension ist für Martels Film von noch größerer Bedeutung. Viele Kritiker/-innen haben *Die Frau ohne Kopf* als eine Allegorie auf das Argentinien der Diktatur gelesen: Der tote indigene Junge erinnert an die vorsätzlich Verschwundenen. Sein Tod wird verleugnet: Verónicas Familie schaut weg und tut so, als sei nichts geschehen (»no pasa nada« ist eine oft wiederholte Phrase im Film). Trotzdem vertuschen sie Beweise, nur für den Fall. Dies zeigt die erschreckende Machtfülle, die die Privilegierten über den Informationsfluss haben. Diese Lesart des Films wird unterstützt durch die vielen Verweise auf die 1970er Jahre, etwa die Kleidung, die Koteletten der Männer und die Musik aus dem Radio – eskapistische Lieder wie »Soleil, Soleil« und »Mammy Blue«, die Martel als »Soundtrack der Diktatur« bezeichnet hat (Taubin 2009: 23).

Verónicas Sünde der Unterlassung steht symptomatisch für eine Gesellschaft der Verdrängung und Verleugnung, denn dieses Verhalten hat mit dem Ende der Diktatur nicht einfach aufgehört. Mit anderen Worten: Es wäre zu eng gefasst, *Die Frau ohne Kopf* als spezifischen Kommentar zum sogenannten »schmutzigen Krieg« zu lesen und zu unterstellen, dass mit dem Ende dieses Krieges alle von der Diktatur hervorgerufenen Verhaltensweisen aufgehört hätten zu existieren. Im Gegensatz zu ihren anderen Filmen hat Martel die politischen Implikationen von *Die Frau ohne Kopf* sehr deutlich herausgestellt: »Der soziale Mechanismus des Schweigens, der während der Diktatur existierte, ist immer noch lebendig. Er ist immer noch präsent in der Art und Weise, wie Armut geleugnet wird. Allerdings sind die Methoden ausgefeilter und deshalb auch akzeptierter geworden.« Und sie fügt hinzu: »Was mich an der Diktatur am meisten bedrückt, sind nicht die Verbrechen der Mörder – womit ich nicht sagen will, dass diese nicht schrecklich sind –, sondern die Komplizenschaft der Gesellschaft. Mit ihr müssen wir auch heute noch leben, denn sie funktioniert weiterhin auf die gleiche Weise. Der Neoliberalismus

der 1990er Jahre hätte sich nicht durchsetzen können, wenn die zivilen Strukturen nicht zerstört worden wären ... Die Diktatur trägt in den 1990er Jahren Früchte.« (D'Epósito 2008: 41). Dieses Beharren auf der Gegenwärtigkeit der Vergangenheit entspricht eindeutig Petzolds Ansichten zur Politik, wie sie insbesondere in *Die innere Sicherheit* (2000), *Barbara* (2012) und *Phoenix* (2014) zum Ausdruck kommen.

Neben Lucrecia Martel hat vor allem Lisandro Alonso Aufmerksamkeit erregt. Er hat an der Universidad del Cine in Buenos Aires studiert und seine Herangehensweise an das Filmemachen ist in vielerlei Hinsicht noch kompromissloser. Seine sogenannte *Geister*-Trilogie (man beachte die Parallele zu Petzolds *Gespenster*-Trilogie), bestehend aus *La Libertad* (*Freedom*, 2001), *Los Muertos* (*The Dead*, 2004) und *Fantasma* (2006), ist eines der radikalsten und umstrittensten Beispiele für ein Kino der langen Kameraeinstellungen. *La Libertad* zeigt in langen, ruhigen Einstellungen den Arbeitstag eines Holzfällers: die sorgfältige Auswahl der Stämme, den mühsamen Transport und den Verkauf an den örtlichen Zwischenhändler. Anschließend gibt er den geringen Erlös für Brennmaterial, Essen und Zigaretten aus, bevor er sich an seinem Lagerfeuer niederlässt. *Los Muertos* folgt der Entlassung eines Mannes aus dem Gefängnis und seiner Heimreise zu einer abgelegenen Insel im Flussdelta des Paraná-Flusses. Sein Wiedereintauchen in die Natur besteht aus kurzen, einsilbigen Gesprächen mit den anderen Dorfbewohnern und längeren Szenen, in denen er sein Geschick unter Beweis stellt, sich in der Wildnis zurechtzufinden. In diesen Filmen folgt Alonso den Grundsätzen des Neorealismus, was den Einsatz von Laiendarstellern und -darstellerinnen und das Drehen an Originalschauplätzen angeht, geht aber einen Schritt weiter.⁶ Nur wenige Regisseure und Regisseurinnen des zeitgenössischen Kinos widmen der Klangwelt und der Polyphonie, dem Kontrapunkt von künstlichen und natürlichen Geräuschen, so viel Aufmerksamkeit. Er bedient sich eines Stils des langsamen Kinos (lange und statische Aufnahmen), wobei er zur Verstärkung des Effekts oft darauf zurückgreift, den Leerlauf der Zeit zu zeigen. Kritiker haben unweigerlich behauptet, dass seine Filme die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentarfilm verwischen, aber eine solche Interpretation tendiert dazu, zu übersehen, welche Anstrengungen er aufwendet, um die Objekte seiner Filme, einschließlich der Figuren, möglichst natürlich und ungekünstelt erscheinen zu lassen.

In seinem jüngsten Film *Jauja* (2014) hat sich Alonso dem Genre- und Erzählkino zugewandt, bleibt dabei aber »dem für ihn typischen Thema der einsamen Männer auf der Reise« (Quandt 2008, S. 331) treu.⁷ Das Drehbuch hat Alonso gemeinsam mit dem Dichter und Schriftsteller Fabián Casas verfasst, die Kamera übernahm

6 Zu den neorealistischen Grundsätzen bei Alonso siehe Gundermann (o.J.).

7 Interessanterweise verwendet der Kritiker James Quandt schon 2008 den Titel »Ride Lonesome« für seine Rezension von Alonsos *Liverpool* (2008), also zu einer Zeit lange bevor Alonso seinen Protagonisten in *Jauja* auf ein Pferd setzte.

der finnische Kameramann Timo Salminen (bekannt für seine Arbeit mit Aki Kaurismäki), und der Weltstar Viggo Mortensen spielt die Hauptrolle. Es handelt sich dabei um einen Abenteuerfilm in der Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts, der zur Zeit der sogenannten *Conquista del Desierto* spielt, der Eroberung der Wüste Patagoniens in den späten 1870er Jahren.⁸ Als Quasi-Western wurde der Film mit John Fords *The Searchers* (*Der Schwarze Falke*, 1956) verglichen, während seine scharfe Kritik an Rassismus und Kolonialismus an Joseph Conrads Novelle *Heart of Darkness* (*Herz der Finsternis*, 1899) erinnert.⁹ Die Entscheidung für das Genre legt einen Vergleich mit Thomas Arslans *Gold* (2013) nahe, einem Western über deutsche Einwanderer, die sich im Zuge des Goldrauschs im späten 19. Jahrhunderts Goldsuchern in British Columbia anschließen, sowie mit Kelly Reichardts *Meek's Cutoff* (*Auf dem Weg nach Oregon*, 2010), einer Geschichte über Siedler, die sich im Jahr 1848 auf dem Oregon Trail (einer Siedlerroute, die über die Rocky Mountains nach Oregon und Kalifornien führte) verirren.

Der Protagonist von *Jauja* ist Gunnar Dinesen (Mortensen), ein dänischer Ingenieur im Dienst der argentinischen Armee, der an die verlassene Küste Patagoniens geschickt wird. Er wird von seiner jugendlichen Tochter Ingeborg begleitet, der einzigen Frau inmitten einer unberechenbaren Soldatenschar, die von Leutnant Pittaluga, einem Grobklotz und Lüstling, kommandiert wird, und der Ingeborg vor den Augen ihres Vaters gierig beäugt. Pittaluga gehört General Julio Argentina Rocas Wüstenkampagne an, deren Ziel die Ausrottung der indigenen Bevölkerung im südlichen und westlichen Zentralargentinien war, und die Pittaluga regelmä-

8 Die Rolle des auch in Wirklichkeit mehrsprachigen Mortensen in *Jauja* kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wie mir Alonso in einem Gespräch während eines Besuchs am Dartmouth College im Januar 2016 erzählte, hat Mortensen den Film koproduziert, indem er fünfzig Prozent der Kosten übernahm, wichtige Vorschläge zum Drehbuch machte, für die Musik verantwortlich zeichnete und ein äußerst eifriger und eloquenter Fürsprecher des Films war (Hanover, New Hampshire, 15.1.2016). Siehe auch das Gespräch von Mortensen und Alonso mit dem Filmkritiker Kent Jones 2015 während des 52. New York Film Festival im Lincoln Center in New York: <https://www.youtube.com/watch?v=hBQ9oVoJ21U> (letzter Zugriff 25.6.2022).

9 Insbesondere die Figur des Zuluaga, eines Offiziers von fast mythischen Ausmaßen, über den im Film immer wieder gesprochen wird, der aber nie zu sehen ist, hat Vergleiche mit Conrads Kurtz provoziert. Diese ungewöhnliche Figur führt Alonso erstmals in seinem Kurzfilm *Sin título* (*Carta para Serra*, 2011) ein, der Teil des Projekts *Todas las cartas: Correspondencias filmicas* von Jordi Balló war, bei dem ausgewählte Filmemacher und -macherinnen zusammengebracht und gebeten wurden, »filmische Briefe« für den jeweils anderen zu schreiben (in Alonsos Fall war der Adressat der katalanische Filmemacher Albert Serra). Am Ende von Alonsos zweiundzwanzigminütigem Film beschreibt ein langer Brief, der von Fabián Casas gelesen wird, die Heldentaten eines gewissen Diego Zuluaga, »einem Wilden in Militäruniform«.

ßig als »Kokosnussköpfe« bezeichnet.¹⁰ Schon früh im Film brennt Ingeborg mit einem jungen Soldaten durch und Dinesen macht sich auf den Weg in die Wüste, um sie wiederzufinden. Im Gegensatz zu Fords Ethan Edwards ist Dinesen weder von Rassismus getrieben, noch ist der Nordeuropäer für das unwegsame Gelände gerüstet, was ihn schnell zu einer Art Don Quichotte werden lässt, der den Sinn für Zeit, Ort und Identität verliert. Was als Drama an der Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis beginnt, verwandelt sich langsam in eine träumerische, halluzinatorische Reise zu sich selbst, mit einer dänisch sprechenden Einsiedlerin (die möglicherweise Dinesens lang verschollene Tochter ist), die Dinesen geheimnisvolle Weisheiten auf den Weg gibt, und einer abschließenden Sequenz – möglicherweise einem Traum? –, die das Publikum in ein Schloss im heutigen Dänemark versetzt, wo eine behütete Ingeborg gerade erwacht, um einen sorglosen Waldspaziergang zu unternehmen. Was der Erzählung an Kohärenz und Logik fehlen mag, wird durch den verblüffenden visuellen Stil des Films wettgemacht, angefangen bei dem unerwarteten, an das Stummfilmkino erinnernden Filmformat von 1,33:1, das den Bildern eine malerische Anmutung verleiht. Alonso erklärt, dass »man bei einem Film über eine vergessene Epoche der Geschichte, die am Ende der Welt spielt, erwarten würde, dass natürliches Licht vorherrscht«, aber Kameramann Timo Salminen »entschied sich für eine theatralische und künstliche Form, die eine Welt für sich schafft«, ein starker Kontrast zum visuellen Stil der früheren Filme des Regisseurs (Alzalbert 2014: 34). Richard Porton drückt es so aus: »Der visuelle Stil wirkt so, als ob John Ford in den 1960er Jahren einen LSD-Western gedreht hätte. Dank der sorgfältigen Komposition gelingt es, eine greifbare Traumlandschaft zu schaffen, die den chimärenhaften Charakter von Dinesens vergeblicher Reise wunderbar unterstreicht.« (Porton 2015: 60) (Abb. 14.2)

Dieser chimärenhafte Charakter legt auch einen weiteren wichtigen Referenzpunkt nahe, nämlich Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), ein Film, den Alonso sehr bewundert (West/West 2011: 38). Der Film spielt im Jahr 1560 und ist ein koloniales Abenteuer der anderen Art. Er folgt einer fiktiven spanischen Expedition, die von Peru aus aufbricht, um die mythische Goldstadt El Dorado zu finden. Ein zum Scheitern verurteilter Aufstand unter der Führung von Lope de Aguirre gegen den Anführer Don Pedro de Ursúa, die feindliche Landschaft, die Angriffe von weitgehend unsichtbar bleibenden Amazonasstämmen – all das führt schließlich zur völligen Vernichtung der Expedition, deren einziger Überlebender ein zunehmend manischer und verrückter Aguirre ist. Der Sog des Films rührt von der halluzinatorischen Darstellung der menschlichen Hybris und Tyrannei im Kontrast zu einer Landschaft, die sowohl als enorm schön als auch als völlig gleich-

10 Für eine Diskussion der literarischen Darstellungen der Wüstenkampagne siehe Andermann (o.J.).

gültig dargestellt wird, was alle menschlichen Bestrebungen, sie zu »erobern«, als lächerlich und vergeblich erscheinen lässt.

Abbildung 14.2: »Jauja«



Eine direkte Anspielung auf *Aguirre* ist die Titeltkarte zu Beginn von *Jauja*, die erklärt, dass sich der Name auf das schwer fassbare El Dorado bezieht. In Alonsos Film geht es jedoch nicht um die Jagd nach Gold (auch bei der historischen Wüstenkampagne spielte das keine Rolle). Dieses Motiv bleibt Thomas Arslans *Gold* (2013) überlassen, einem Western über einen verhängnisvollen Treck deutscher Auswanderer, die während des Goldrausches in Alaska im späten neunzehnten Jahrhundert auf ihr Glück hoffen. Wie *Jauja* ist *Gold* von historischen Quellen inspiriert. Zwischen 1830 und 1900 wanderten mehr als fünf Millionen Deutsche in die Vereinigten Staaten aus, um der Armut und Verzweiflung zu entkommen, die in ihrer Heimat herrschten. Der Film folgt sieben von ihnen, die 1898 beschließen, nach Alaska weiterzuziehen, in der Hoffnung, dort Gold zu finden und ihr Glück zu machen. Arslan hat erklärt, dass er neben Tagebüchern und Reiseberichten auch Amateurfotos von hoffnungsvollen Goldgräbern zu Rate gezogen hat, deren Stil Kameramann Patrick Orth zu replizieren versuchte, indem er größtenteils ohne künstliches Licht arbeitete (Peitz 2013).¹¹ Das Ergebnis ist ein düsteres Panorama

11 Ein Beispiel für einen solchen Bericht von Reisenden aus dem Jahr 1898 findet sich hier: <https://www.joern.de/Klondyke.htm> (letzter Zugriff 26.6.2022).

einer abweisenden Berglandschaft mit labyrinthartigen Wäldern, das letztlich nur eine Überlebende übriglässt, die entschlossene und kämpferische Emily Meyer (Nina Hoss).

Arslan wurde bekannt für seine Schilderungen des urbanen Berlin, sodass seine Wahl dieses Genres noch überraschender war als bei Alonso (und weitaus umstrittener, wie ich weiter unten ausführen werde). Obwohl *Gold* zahlreiche Handlungselemente enthält, die mit dem Western assoziiert werden – ein unzuverlässiger Anführer, finstere Viehdiebe, ein Speichenbruch am Wagen, eine grausige Beinamputation und ein Showdown in einem verlassenen Dorf –, versteht Arslan seinen Film als einen bloßen »Nachhall« klassischer Western (Peitz 2013).¹² Arslans Terminologie spiegelt Petzolds Behauptung wider, dass seine Filme auf dem Friedhof des Genres stattfinden (vgl. Fisher 2013: 14). Das Hauptaugenmerk von *Gold* liegt auf der Darstellung der Mühsal und Monotonie, die die deutschen Einwanderer beim Durchqueren der unwirtlichen kanadischen Wildnis erfahren, statt auf der Handlung. Die Volkszugehörigkeit und die Landschaft erzeugen hier eine doppelte Entfremdung. Wie deplatziert die kleinkarierten, geschwätzigen und biertrinkenden deutschen Städter in der kanadischen Wildnis wirklich sind, kommt vielleicht am besten in der Szene zum Ausdruck, in der Müller in eine Bärenfalle tritt und Rossmann die Absurdität des Unfalls mit den Worten kommentiert: »Das ist ein verfluchtes Pech. In so einem riesigen Land in eine Bärenfalle zu treten.« Bald darauf legt dieser Namensvetter des Protagonisten von Franz Kafkas unvollendetem Roman »Der Verschollene« (auch bekannt unter dem Titel »Amerika« und ebenfalls ein deutscher Einwanderer, der nach New York kommt) seine Kleidung ab und verschwindet im Wald, um den Tod zu umarmen, genauso wie Inez, die Frau von Don Pedro de Ursúa, in *Aguirre*, die sich vom Dschungel aufnehmen lässt und darin verschwindet.

Der starke Einfluss des Dänischen in *Jauja* unterstreicht ebenfalls die zunehmende Entfremdung – einerseits auf der philosophisch-existenzialistischen Ebene, andererseits trägt er auch zum eigenwilligen Sinn für Humor des Films bei (der *Gold* fast völlig abgeht). Als ausgebildeter Ingenieur versucht Dinesen, einem irrationalen Terrain Rationalität aufzuzwingen und scheitert dabei. Alonso kommentiert das folgendermaßen: »Er versucht, Dinge zu organisieren, die nicht organisiert werden können.« (Ratner 2015: 30) Seine Uniform und die Lieder, die er anstimmt, während er hoffnungslos auf seinem Pferd durch die Wüste Patagoniens irrt, sind aus der Zeit und dem Ort gefallen – sie stammen aus den Deutsch-Dänischen Kriegen von 1848 und 1864, was seine Figur sowohl lächerlich als auch

12 Siehe auch Arslans Interview für die Pressemappe des Films auf der Berlinale 2013, in dem er *Gold* als »Spätwestern« bezeichnet. Vgl. https://www.hoehnepresse-media.de/medien/go/ld/download/PH_Gold.pdf (letzter Zugriff 26.6.2022)

bedauernswert erscheinen lässt.¹³ Mit einem Säbel in der Hand jagt er vergeblich einen Eingeborenen nach (gespielt von Misael Saavedra, dem Holzfäller aus *Freedom* und *Fantasma*), der ihm gerade sein Gewehr, sein Pferd und seinen Hut gestohlen hat. Mortensens Dinesen könnte nicht weiter von seiner Rolle als heldenhafter Aragon in Peter Jacksons *Der Herr der Ringe*-Trilogie (2001, 2002, 2003) entfernt sein, die ihn weltberühmt machte.¹⁴

Sowohl in *Gold* als auch in *Jauja* ist die ehrfurchtgebietende, aber lebensfeindliche Landschaft mehr als nur der Hintergrund, vor dem die Handlung sich abspielt; sie wird zu einer eigenen Figur, die schließlich alle anderen dominiert. Eric Rentschler kommentiert: »Arslans Unterfangen – mit seinen endlosen Panoramen und seiner phantasmagorischen Fieberhaftigkeit, seinen unbevölkerten Landschaften und distanzierten Figuren – ist ein eindrucksvolles Experiment in Sachen Handlungsfreiheit und einer Leere, die so radikal ist, dass sie eine verführerische Unbestimmtheit gewinnt ... Die Kargheit von *Gold* ist ... hypnotisierend in ihrer psychedelischen Intensität.« (Rentschler 2013: 100)

Eine minimalistische Handlung, eine leere, endlose Landschaft und eine glücklose Expedition stehen auch im Mittelpunkt von Kelly Reichardts *Meek's Cutoff*. (Will Fech stellt in seinem Beitrag zu diesem Band ausführlich die zahlreichen Berührungspunkte zwischen der amerikanischen Independent-Filmmacherin und der Berliner Schule dar.) *Meek's Cutoff* ist wie *Gold* und *Jauja* ein unkonventioneller Western, der die unerwartete Anziehungskraft dieses Genres für Arthouse-Regisseure und -Regisseurinnen unterstreicht und damit ein weiteres Beispiel dafür liefert, wie »das künstlerisch ambitionierte Kino die Idee des Genrekinos in Frage stellt«, wie Galt und Schoonover es ausdrücken (2010: 8). Reichardts Film hat mit seinen deutschen und argentinischen Pendants nicht nur gemeinsam, dass er sich kreativ mit Genrekonventionen auseinandersetzt, sondern auch dass alle drei Filme historische Ereignisse erkunden. Stephen Meek, die titelgebende historische Figur, war Scout und Pelztierjäger, der 1845 auf dem Oregon Trail auf der Suche nach einer Abkürzung eine Planwagenkolonne in der Hochwüste in die Irre führt. Wie Arslan entwickelten Reichardt und Drehbuchautor Jon Raymond die Geschichte der drei Familien, die Meek anheuern, um sie ins Willamette Valley zu bringen, auf der Basis von Tagebüchern. Ein solches Unterfangen kam in der damaligen Zeit einer Auswanderung aus den Vereinigten Staaten gleich, denn Oregon war, genauso wie British Columbia und Alaska, Neuland und nicht kartografiert.

13 Wie Mortensen in dem schon angesprochenen Videointerview mit Kent Jones (vgl. Anm. 8) bemerkt: »Ich saß bei der Weltpremiere in Cannes zwischen vielen Dänen. Unsere Reihe hat fast den ganzen Film über gelacht.«

14 Alonso hat erklärt, dass ihn Mortensens minimalistischer Schauspielstil (der sogar in Jacksons Trilogie zu sehen ist) angezogen hat: »Er mag kein Overacting, er ist sehr körperlich.« Zitiert in Nehm 2013: 110.

Meek's Cutoff ist wie *Jauja* und *Gold* im Wesentlichen die Chronik einer Reise ins Nirgendwo. Der Film begleitet die Gruppe bei der Überquerung eines Flusses an einem unbekanntem Punkt des Weges und verlässt sie einige Tage später, hilflos verloren in der Wüste von Oregons Osten und verzweifelt auf der Suche nach Wasser. Die Dialoge sind so spärlich wie das Terrain, das die Auswanderer durchqueren – in den ersten sieben Minuten wird kein einziges Wort gesprochen. Die Kamera zeigt die sich schindenden Figuren oft in Halbtotale, um ihre Verlorenheit zu betonen. Das wird durch den Ton noch verstärkt, der vor allem aus natürlichen Geräuschen besteht, wie dem Rascheln des Grases, dem Sich-Drehen der Wagenräder und dem Klirren der Blechtassen. Laut Michael Sicinski präsentieren alle drei Filme die Landschaft als »eine gebrochene Landkarte, eine Reihe von weiten, unüberschaubaren Flächen, die weder das Publikum noch die Figuren als Ganzes zu fassen vermögen«. ¹⁵ In Schlüsselmomenten des Films verstärkt die minimalistische, beunruhigende Filmmusik von Jeff Grace eine Stimmung, die zwischen Angst, Erschöpfung und Hoffnung schwankt. In seinem Blog kommentiert Hochhäusler, dass der Stil des Films »über weite Strecken die Autorität der Recherche ausstrahlt. Die Strapaze der Dreharbeiten schreibt sich als eine Art Wahrheitssiegel ein.« ¹⁶

Reichardt drehte den Film im Academy-Format von 1,37:1, das in der heutigen, von 16:9 dominierten Medienlandschaft vorsätzlich anachronistisch wirkt und die Orientierungslosigkeit der Siedler in der sie umgebenden Weite der Landschaft vermittelt – Alonso erzeugt mit seinem noch radikaleren Format von 1,33:1 einen ähnlichen Effekt. Reichardt kommentiert, dass sie sich für den fast quadratischen Rahmen entschieden hat, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer/-innen bei den Auswanderern zu halten und zu verbergen, was vor ihnen liegt (Ponsoldt 2011). Was vor ihnen liegen könnte und welcher Weg einzuschlagen sei, ist währenddessen Gegenstand immer intensiverer Debatten zwischen den drei Familienoberhäuptern, die zudem wachsende Zweifel an den Fähigkeiten ihres Führers hegen (eine weitere Ähnlichkeit mit *Gold*). Bezeichnenderweise sind die Frauen von der Männerwelt ausgeschlossen. Reichardt zeigt sie immer wieder im Vordergrund und außerhalb der Hörweite der Männer, die sich im Hintergrund beraten, während ihre Hauben ihre seitliche Sicht einschränken (was sie mit den Scheuklappen der Ochsen, die die Wagen ziehen, gemeinsam haben) (Abb. 14.3).

15 Siehe Blog von Michael Sicinski: <http://academichack.net/jauja.htm> (letzter Zugriff 11.4.2022).

16 Siehe Blog von Hochhäusler: <https://www.revolver-film.com/filmclub-meeks-cutoff/> (letzter Zugriff 11.4.2022)

Abbildung 14.3: »Meek's Cutoff«



Diese doppelte Ausgrenzung ist der Grund für Verdruss aufseiten von Emily Terthrow (gespielt von Reichardts Stammschauspielerin Michelle Williams), die sich schließlich gegen Meek stellt und ihn mit einer Waffe bedroht. Wie Hoss in *Gold*, die ebenfalls mit Waffen umzugehen weiß, stellt Williams eine Frau dar, die ihre innere Stärke entdeckt, während die Männer um sie herum in ihrer Führungsrolle versagen. Eine der stärksten Umschreibungen des männerdominierten Westergenres besteht hier eindeutig darin, dass der Film die wachsende Rolle der Frauen auf den Trails hervorhebt, die mehr Verantwortung übernehmen und nicht mehr alle Entscheidungen ihrer Männer einfach mittragen. Sowohl Emily Meyer aus *Gold* – wie in vielen Petzold-Filmen ist Hoss' Figur bestrebt, eine dunkle und enttäuschende Vergangenheit hinter sich zu lassen – als auch Gunnar Dinesens Teenager-Tochter Ingeborg teilen diese Suche nach Unabhängigkeit. Ingeborg erklärt an einer Stelle: »Ich liebe die Wüste und die Art und Weise, wie sie in mich eindringt.« (»Me encanta el desierto, la forma que tiene de entrar en mi.«) und verweist damit darauf, dass die Landschaft ihre erotischen Fantasien weckt, um kurz darauf mit einem Soldaten durchzubrennen.

Trotz der vielen Berührungspunkte, einschließlich Stellung dieser Filme im jeweiligen Gesamtwerk ihrer Regisseure, wurden *Gold* und *Jauja* von der Kritik sehr unterschiedlich aufgenommen, was viel über das Ansehen der jeweiligen Filmbeziehung in ihren Heimatländern aussagt. Alonsos *Jauja*, der vom Berlinale World Cinema Fund koproduziert wurde, gewann 2014 in Cannes, wo er in der Nebenreihe »Un certain regard« lief, den Preis des Internationalen Verbandes der Filmkritik

(FIPRESCI) und wurde sowohl in der argentinischen als auch in der internationalen Presse als spannende Neupositionierung des Regisseurs begrüßt.¹⁷ Luciano Monteagudo sprach vielen aus der Seele, als er schrieb: »Das Einzigartige an Alonsos fünften Spielfilm *Jauja* ist, dass ihm darin geglückt ist, sein Labyrinth zu verlassen, er sich dabei aber völlig treu geblieben ist.« (Monteagudo 2014) Sicinski sieht das ähnlich und beschreibt den Film als »logische Erweiterung des geduldigen materialistischen Kinos, das dieser Filmemacher schon immer gemacht hat.«¹⁸ Für Quintín, einen langjährigen Unterstützer Alonsos, »zeigt der Film, dass sein filmisches Werk ein viel breiteres Spektrum an Möglichkeiten hat, als viele bisher angenommen haben, und er zwingt einen dazu, sein Werk in seiner Gesamtheit zu betrachten, so wie man es mit dem Werk eines jeden Filmemachers mit großen ästhetischen Ambitionen tun würde« (Quintín 2014).¹⁹

Gold, der einzige deutsche Beitrag im Wettbewerb der Berlinale 2013, wurde dagegen nach seiner Premiere regelrecht verrissen.²⁰ Ein besonderer Streitpunkt war Arslans Hinwendung zum Genrefilm. »Aber Berliner Schule und Western, das will nicht richtig passen«, stichelte Daniel Sander im *Spiegel* (2013). Mit dieser Einschätzung hat Sander allerdings nicht nur Arslans viel gelobten Thriller *Im Schatten* (2010) übersehen, der sehr wohl ein Genrefilm ist; er (und viele seiner Kollegen und Kolleginnen) hat auch die von der Kritik hochgelobten Filme von Petzold außer Acht gelassen, die allesamt Genrekonventionen auf höchst produktive Weise nutzen. Parallel zu Sander – der das, was er als Hinwendung eines Autorenfilmers zum populären Kino wahrnahm, ablehnte – kam weitere Kritik aus der entgegengesetzten Richtung. Sie drückte sich in einer allgemeinen Feindseligkeit gegenüber den Regisseuren und Regisseurinnen der Berliner Schule aus, die wiederholt von Filmemacherkollegen wie Doris Dörrie, Oskar Roehler und Dietrich Brüggemann geäußert wurde – und zwar wegen ihrer scheinbaren Geringschätzung des populären Kinos. Diese weit verbreitete Kritik hing der Bewegung lange nach, wie Abel (2013) gezeigt hat.

Diese Form der Feindseligkeit fehlte im Fall der Rezeption des Neuen Argentinischen Kinos in Buenos Aires völlig – aber warum? Ein einfacher Grund dafür ist, dass das Neue Argentinische Kino trotz seines internationalen Erfolges im eigenen Land außerhalb von Expertenzirkeln weitgehend unbekannt geblieben ist. Während die Filme von Alonso und Martel im Ausland gefeiert wurden, wurden

17 Wie mir Alonso in einem Gespräch erzählte, wollte Cannes ihn unter Druck setzen, den letzten Teil des Films, der in Dänemark spielt, zu kürzen, aber anders als bei *La Libertad*, wo er einwilligte, die Schlusszene zu streichen, in der Misael in Gelächter ausbricht, ließen er und Mortensen keine Änderungen zu (Hanover, New Hampshire, 15.1.2016).

18 Siehe Sicinskis Blog: <http://academichack.net/jauja.htm> (letzter Zugriff 12.4.2022)

19 An anderer Stelle unterstreicht Quintín, dass Alonso »der einzige Cineast seiner Generation ist, der wirklich bedeutsam ist« (Quintín 2009: 140).

20 Siehe zum Beispiel die folgenden Beiträge: Brüggemann 2013; Sander 2013; und Young 2013.

sie in Buenos Aires von der breiten Öffentlichkeit weitgehend ignoriert: Alonsos *La Libertad* zum Beispiel lief nur eine Woche lang in einem Kino, bevor er aus dem Programm verschwand (bis vor kurzem war der Film nicht einmal auf DVD erhältlich).²¹ Die Filme der Berliner Schule ziehen zwar auch in Deutschland nur wenige Zuschauer/-innen in die Kinos, allerdings werden sie aufgrund der Tatsache, dass sie ausnahmslos von den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten koproduziert wurden, im Fernsehen ausgestrahlt und erreichen dadurch ein breiteres Publikum. Der Begriff »Berliner Schule« selbst ist in Deutschland weit verbreitet, wenn auch nicht ausschließlich positiv besetzt. Darüber hinaus gibt es in Argentinien die verschiedenen Formen der staatlichen und öffentlichen Förderung kaum, die seit Jahrzehnten ein wesentlicher Bestandteil des deutschen Nationalkinos sind, – wobei das bereits erwähnte INCAA eine wichtige Ausnahme darstellt. Der kleinliche Neid auf öffentliche Förderungen – der eigentliche Antrieb etwa für Oskar Roehlers Angriffe auf die Berliner Schule – ist in Argentinien kein Thema (Suchsland 2005: 6). Während *La Libertad* als Low-Budget-Film von Alonsos Familie finanziert wurde – die Weigerung des Regisseurs, Drehbücher zu schreiben, macht ihn für die meisten INCAA-Förderungen ungeeignet –, wurde Martels Erstlingswerk *La ciénaga* (*The Swamp*) von internationalen Quellen finanziert, unter anderem vom *Sundance Institute*. Infolgedessen spielt das Neue Argentinische Kino in den innerargentinischen Debatten über den nationalen Film keine Rolle, obwohl es innerhalb des internationalen Kunstkinos fest etabliert und anerkannt ist. Die Karrieren von Pablo Trapero und Daniel Burman, ursprünglich zwei der wichtigsten Regisseure der Bewegung, veranschaulichen dieses Szenario sehr gut: In dem Maße, in dem sie sich stärker einem populären Kino zuwandten – in der Form von Liebesfilmen und Komödien – verschwanden sie aus dem Festivalbetrieb. Dieses Entweder-oder-Szenario ist in Deutschland nicht so ausgeprägt, wo die Grenzen zwischen Populärem und Künstlerischem fließender sind; vielleicht ist dies sogar eine falsche Dichotomie, wie Rentschler bezüglich der Angriffe auf *Gold* argumentiert hat, die er als »eine unaufrichtige und widersinnige Überreaktion« (2013, 100) bezeichnet.

Die Hinwendung zum Genre als Form der Annäherung an das Populäre ist ein weiterer Berührungspunkt zwischen der Berliner Schule und dem Neuen Argentinischen Kino. Neben Arslan und Alonso ist auch Martel diesen Weg gegangen, ihr neuester Film *Zama* (2017) ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Antonio di Benedetto, der im späten 18. Jahrhundert spielt. Das digital gedrehte

21 Wie Alonso erklärte: »Ich habe mich außerhalb Argentinien immer mehr respektiert gefühlt als innerhalb des Landes. *Los Muertos* lief in Argentinien vor 3.500 Zuschauern in der ersten Woche, was nichts ist, aber es macht mich glücklich, denn bei *La Libertad* waren es nur 2.500. Der Film wurde nur in einem Kino gezeigt, aber jetzt in Frankreich läuft er in fünfzehn verschiedenen Kinos in der ersten Woche.« (Klinger 2005)

Historiendrama ist Martels bisher größte Produktion und der erste ihrer Filme, der auf einer schon existierenden Quelle basiert. Auch Petzold hat sich mit *Barbara* und *Phoenix* von der ausschließlichen Verortung im Hier und Jetzt verabschiedet und setzt dies mit *Transit* – nach einem Roman von Anna Seghers aus dem Jahr 1944 – fort. Hochhäuslers Thriller *Die Lügen der Sieger* (2014), Benjamin Heisenbergs Komödie *Über-Ich und Du* (2014) und Jessica Hausners *Amour Fou* (2015), ein Kostümdrama über den Selbstmord Heinrich von Kleists im Jahr 1811 (ein angesichts des Themas überraschend komischer Film) sind allesamt Zeichen dafür, dass beide Bewegungen sich in eine neue Richtung entwickeln. Auch wenn ich mich an dieser Stelle nicht damit befassen möchte, ob »die Schule jetzt aus ist«, wie es Hochhäusler ausdrückt (2013: 28), oder über mögliche zukünftige Entwicklungen spekulieren will, sind die Parallelen in Bezug auf die neuen Wege, die diese Autorenfilmer/-innen eingeschlagen haben, offensichtlich. Es wird interessant sein zu sehen, welche Wellen auf diese Neuen Wellen folgen werden.

Ich möchte Julio Ariza und Silvia Spitta für ihre Kommentare zu früheren Versionen dieses Aufsatzes danken.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Alzabert, Nicolas (2015): »Les hommes de la Pampa : Entretien avec Lisandro Alonso et Viggo Mortensen«, in: *Cahiers du Cinéma* 710 (April), S. 33–35.
- Andermann, Jens (2012): *New Argentine Cinema*, New York: Tauris.
- Brüggemann, Dietrich (2013): »Fahr zur Hölle, Berliner Schule«, in: *Artechock* 14.2.2013, https://www.artechock.de/film/text/special/2013/berlinale/02_14_brueggemann_berlinerschule.html (Letzter Zugriff 1.4.2022).
- D'Espósito, Leonardo (2008): »Los noventa son el plan maestro de la dictadura: Entrevista con Lucrecia Martel«, in: *Crítica de la Argentina*, 20.8.2008, S. 40–41.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold*, Urbana: University of Illinois Press.
- Fisher, Jaimey/Prager, Brad (Hg.) (2010): *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century*, Detroit: Wayne State University Press.
- Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (2010): »Introduction: The Impurity of Art Cinema«, in: Rosalind Galt/Karl Schoonover (Hg.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, S. 3–27.

- Gemünden, Gerd (2013): »Eclectic Affinities«, in: Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in Germany*, Chicago: Intellect, S. 101–7.
- Gundermann, Christian (o.J.): »La libertad entre los escombros de la globalización«, <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm> (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Hochhäusler, Christoph (2013): »On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness«, in: Roy, Rajendra/Leweke, Anke, *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 20–29.
- Hughes, Darren (2009): »Who's John Ford?: An Interview with Lisandro Alonso«, in: *Senses of Cinema* 50 (April), <http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/lisandro-alonso-interview/> (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Jens Andermann (o.J.): »Argentine Literature and the Conquest of the Desert, 1872–1896«, in: Birkbeck College, <https://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann02.htm> (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Klinger, Gabe (2005): »Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words«, in: *Senses of Cinema* 36 (July), http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro_alonso/ (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Koepnick, Lutz (2002): »Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s«, in: *New German Critique* 87 (Herbst 2002), S. 47–82.
- Koepnick, Lutz (2004): »Amerika gibt's überhaupt nicht: Notes on the German Heritage Film«, in: Mueller, Agnes (Hg.), *German Popular Culture: How American Is It?*, Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 191–208.
- Monteagudo, Luciano (2014): »El desierto rojo«, in: *Página 12*, 27.11.2014, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-34090-2014-11-27.html> (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Nehm, Daniel (2013): »Interview Lisandro Alonso«, in: *Revolver* 29: S. 94–113.
- Oubiña, David (2004): »Between Breakup and Tradition: Recent Argentinean Cinema«, in: *Senses of Cinema* 31 (April), http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/recent_argentinean_cinema/ (letzter Zugriff 12.4.2022).
- Page, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham, NC: Duke University Press.
- Page, Joanna (2013): »Folktales and Fabulation in Lucrecia Martel's Films«, in: Kantaris, Geoffrey/O'Bryen, Rory (Hg.), *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*, London: Boydell and Brewer, S. 71–87.
- Peitz, Christiane (2013): »Die Pferde sind weich gefallen«, in: *Tagesspiegel* 9.2.2013, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/thomas-arslan-im-interview-die-pferde-sind-weich-gefallen/7758046.html> (letzter Zugriff 1.4.2022).
- Ponsoldt, James (2011): »Lost in America. Kelly Reichardt's Meek's Cut off«, *Interview mit Kelly Reichardt im Filmmaker Magazine* 23.11.2011, <http://filmmake>

- r magazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/ (letzter Zugriff 11.4.2022).
- Porton, Richard (2015): »Jauja«, in: Cineaste (Sommer), S. 59–60.
- Quandt, James (2008): »Ride Lonesome«, in: Artforum 47 (3), S. 331–35.
- Quintín (2009): »Hacia el fin del mundo: El cine de Lisandro Alonso«, in: Jaime Pena (Hg.), Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino, 1999–2008, Madrid: T and B Editores, S. 139–49.
- Quintín (2014): »Into the Unknown«, in: Film Comment (September/October), <https://www.filmcomment.com/article/into-the-unknown/> (letzter Zugriff 11.4.2022).
- Ratner, Megan (2015): »People Are an Excuse to Show Locations: Lisandro Alonso on Jauja«, in: Film Quarterly (Spring), S. 26–33.
- Rentschler, Eric (2000): »From New German Cinema to the Post-wall Cinema of Consensus«, in: Hjort, Mette/MacKenzie, Scott (Hg.), Cinema and Nation, London: Routledge, S. 260–77.
- Rentschler, Eric (2013): »School's Out?«, in: Artforum International 51 (9), S. 99–102.
- Sander, Daniel (2013): »Deutsche Berlinale-Hoffnung ›Gold‹: Ein Film wie ein Marterpfahl«, in: Spiegel Online 9.2.2013, [https://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-wettbewerbsfilm-gold-rezension-a-882341.html](https://www.spiegel.de/kultur/ kino/berlinale-wettbewerbsfilm-gold-rezension-a-882341.html) (letzter Zugriff 11.4.2022).
- Scott, A. O. (2009): »Neo-Neo Realism«, in: New York Times 22.3.2009, <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html> (letzter Zugriff 11.4.2022).
- Suchsland, Rüdiger (2005): »Langsames Leben, schöne Tage: Annäherungen an die Berliner Schule«, in: Film-Dienst 5, S. 6–9.
- Taubin, Amy (2009): »Identification of a Woman«, in: Film Comment (July/August), S. 20–23.
- West, Dennis/West, Joan M. (2011): »Cinema Beyond Words: An Interview with Lisandro Alonso«, in: Cineaste 36 (2), S. 30–38.
- Wisniewski, Chris (2008): »When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel, Director of The Headless Woman«, in: Reverse Shot 25, https://www.reverseshot.com/article/interview_lucrecia_martel (letzter Zugriff 11.4.2022).
- Young, Deborah (2013): »›Gold‹: Berlin Review«, in: Hollywood Reporter 9.2.2013, <https://www.hollywoodreporter.com/review/gold-berlin-review-420026> (letzter Zugriff 13.4.2022).