

3 Reflexionen über das *Gegenkino* und (nicht-)nationale Strategien

Der Neue Österreichische Film und die Berliner Schule

Robert Dassanowsky

Lange Zeit betrachtete die Filmwissenschaft das Mainstreamkino und das Kunstkino bevorzugt isoliert voneinander und bestand darauf, dass das eine oder das andere für die Filmindustrien innerhalb eines Sprachraums dominierend oder sogar repräsentativ anzusehen sei – in der Regel ohne ausreichend auf die kulturellen und historischen Unterschiede zwischen den verschiedenen Ländern einzugehen. Die Natur des deutschsprachigen Films der Nachwendezeit macht es praktisch unmöglich, Filme dieser beiden Kategorien zu untersuchen, ohne die wichtigen Einflüsse, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den neueren Entwicklungen des Gegenkinos in Österreich und Deutschland zu verstehen. Obwohl österreichische und deutsche Filmemacher/-innen und Darsteller/-innen schon seit den Anfängen des Films grenzüberschreitend arbeiteten, verlaufen ihre Entscheidungen in Bezug auf Filmgenre, Stil und Inhalt unterschiedlich – mal sind sie parallel, mal spiegeln sie einander, mal weichen sie voneinander ab.¹

Die zu Beginn noch relativ kleine Filmbewegung der Berliner Schule vermied es von Anfang an – seit ihrer Formierung Ende der 1990er Jahre –, am Projekt der deutschen Filmbranche teilzunehmen, die nach dem Fall der Mauer 1989 begonnen hat, filmische Nationenbildung zu betreiben (insbesondere durch historische Filme). Stattdessen übernahm sie die Rolle des kritischen Gegenkinos. Die Rezeption erwies sich allerdings als durchwachsen. Auf der einen Seite sind die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule in der Öffentlichkeit im Vergleich zu denen

1 Jüngste filmgeschichtliche Untersuchungen zeigen beispielsweise überzeugend, dass das Genre des Trümmerfilms nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches in den beiden Ländern unter alliierter Besatzung ganz unterschiedliche Formen angenommen hat. Trotz der Behauptungen einiger Kritiker/-innen hat der österreichische Film das Genre selbst nicht gemieden, obwohl er es abgelehnt hat, Stil und Inhalt der deutschen Filme einfach zu reproduzieren. Solche Unterschiede anzuerkennen, erweitert und definiert das Genre neu, indem kulturelle Unterschiede und Kontinuitäten innerhalb nationaler filmischer Kontexte berücksichtigt werden (Randall 2015).

des deutschen Mainstreamkinos eher unbekannt, auf der anderen aber werden sie von vielen internationalen Filmemachern und Filmemacherinnen gelobt und anerkannt. Gleichzeitig etablierte sich der Neue Österreichische Film ebenfalls als eine Art Gegenkino, allerdings in einem Land ohne echte kommerzielle Filmindustrie. In den letzten 20 Jahren hat er jedoch nahezu den Status eines nationalen Kinos erlangt. Trotz dieser unterschiedlichen Entwicklungen gibt es aber starke Übereinstimmungen und gegenseitige Einflüsse.

Sowohl der Neue Österreichische Film als auch die Berliner Schule unterscheiden sich von Anfang an darin, wie sie auf die Zerstörung der jeweiligen nationalen und kulturellen Ideologeme des Kalten Krieges und auf die Neuausrichtung des jeweiligen Staates gegenüber einem neuen politischen Anderen nach der Auflösung des Ostblocks reagiert haben. Dabei konzentriert sich die Berliner Schule vor allem darauf, die neuen sozialen Realitäten zwei Jahrzehnte nach der deutschen Vereinigung und wie das einzelne Individuum damit umgeht zu zeigen; der Neue Österreichische Film beschäftigt sich dagegen mit dem neu aufgelegten Verhältnis Österreichs zum (postsowjetischen) mitteleuropäischen Raum (ein geisterhafter, mythenbeladener Teil der kulturell-historischen Identität der österreichischen Republik seit 1919). Stilistische Entscheidungen unterstreichen die thematische Wahl. Beide Gruppen von Filmemachern und Filmemacherinnen arbeiten in ihren kritisch-realistischen Visionen mit einem Konzept, das Marco Abel als »Präsentismus« bezeichnet hat (Abel 2013: 22). Beide grenzen sich ausdrücklich vom kommerziellen Kino ab. Die Berliner Schule konnte allerdings wegen ihres langsamen, meditativen Stils und der Ablehnung der kommerziell wirksamen Formeln des Erzählkinos nie eine besonders hohe Popularität erreichen (12–14). Zur gleichen Zeit hat der Neue Österreichische Film, der gleich zu Anfang die Traditionslinie des staatstragenden Unterhaltungsfilms abgelehnt hatte, damit begonnen, sich mit Themen wie städtischer Entfremdung, Migration und Alltagsfaschismus, der als NS-Vermächtnis weiterhin eine Rolle spielt, auseinanderzusetzen. Dies hat Wien bezeichnenderweise den Ruf der »Welthauptstadt des Schlechtfühlkinos« eingebracht (Dassanowsky und Speck 2011: 1).

Vor allem aber fanden die Berliner Schule und der Neue Österreichische Film jedenfalls zunächst eher außerhalb ihrer Heimatländer eine stärkere kritische Resonanz und stießen dort auf größeres cineastisches Interesse, wobei die österreichischen Filme auf internationalen Filmfestivals sogar mit Preisen ausgezeichnet wurden. Jedoch nahm die Popularität im Inland allmählich zu, als sich die Themen von der Fokussierung auf den Alltagsfaschismus wegbewegten und die Filme vielfältigere Inhalte und Formen in den Blick nahmen, darunter auch kritisch gedrehte Genrefilme.

Doch solche Charakterisierungen gehen nicht angemessen darauf ein, wie künstlerische und populäre Filme sich aufeinander beziehen und das Verständnis einer nationalen Filmproduktionskultur und ihrer Entwicklungen prägen und

gestalten. Der vorliegende Beitrag möchte einen solchen zentralen Vergleich vornehmen, in dem er Beispiele für thematische und stilistische Elemente aufgreift, die sowohl von der Berliner Schule als auch vom Neuen Österreichischen Film verwendet werden, und zwar am Beispiel von Jessica Hausners *Lourdes* (2009) und Julian Roman Pöslers *Die Wand* (2012). Es ist schwierig, den beiden Filmbewegungen spezifische Standpunkte in Bezug auf den überlieferten Diskurs über die Nation zuzuweisen, da auf der einen Seite die Berliner Schule einen explizit apolitischen Ansatz aufweist und es ablehnt, sich als nationales Kino zu positionieren, während auf der anderen Seite die Haltung des Neuen Österreichischen Films oft sehr politisch ist und es sich als Alternative zu einer eher konservativen kulturellen Repräsentation positioniert. Die Berliner Schule positioniert sich als echtes Gegenkino, das sich gegen den als deutsch verstandenen Mainstream-Film aufstellt; der Neue Österreichische Film widersetzt sich zwar auch dieser filmischen »Nationenbildung«, versteht sich aber dennoch als »national«, insofern er die Unterordnung der österreichischen Kultur und des österreichischen Films unter internationale Definitionen des »Deutschen« ablehnt. Die bevorzugten Themen Alltagsfaschismus, Migration, urbane Entfremdung und die Entwicklung des mitteleuropäischen (multikulturellen) Erbes Wiens in der post-sowjetischen Ära haben eine Filmindustrie erzeugt und ein Österreich entstehen lassen, das seine erzwungene Neutralität endgültig abgelegt und sich Europa angeschlossen hat, aber immer noch die nationale Identität in Frage stellt.

Österreichs Bedürfnis, sich nicht von Deutschland einverleiben zu lassen, und seine eigenen kulturellen Besonderheiten zu behaupten, wurde etwa in einer Auseinandersetzung zwischen Österreich und der deutschen Filmindustrie deutlich, in der es um das Recht ging, wer Michael Hanekes österreichisch-deutsche Koproduktion *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2010), sein »Zukunftsbevältigungsdrama« über den Protofaschismus vor dem Ersten Weltkrieg, für den Oscar nominieren darf. Ein weiteres Problem dieser Art stellt der Oscar-prämierte, international arbeitende Schauspieler Christoph Waltz dar. Der in Wien geborene Schauspieler wurde von der deutschen Öffentlichkeit und Presse zunächst aufgrund seiner österreichisch-deutschen Abstammung für sich beansprucht, was die österreichische Presse als ein weiteres Beispiel dafür anführte, das österreichische Künstler/-innen international eher als einem größeren deutschsprachigen (und damit deutschen) Kontext zugehörig wahrgenommen werden. Wenn die österreichische Filmindustrie den transnationalen Filmmacher Michael Haneke für sich beansprucht, so positioniert sie sich als nationale Variante des Neuen Österreichischen Films. Die Identitätspolitik der Berliner Schule sieht dagegen anders aus. Ihr international bedeutendster Regisseur ist Christian Petzold, aber sie würde eine international anerkannte Figur wie Haneke nie für sich beanspruchen, weil, wie Dennis Lim postuliert, »die Vorstellung einer allumfassenden Berliner Schule die Individualität ihrer mutmaßlichen Mitglieder verwischt« (Lim 2013: 89). Der

Neue Österreichische Film beansprucht und fördert seine bekannten Gesichter, obwohl er seine Identität als Gegenkino behält. Beide Filmbewegungen vermeiden es jedoch, zu suggerieren – etwa durch gemeinsame Manifeste –, sie seien eng verbundene Kollektive, wie es der frühere Neue Deutsche Film der 1960er Jahre getan hatte.

Dennoch ist es kontraproduktiv, in der Analyse eine strikte nationale Trennung beizubehalten. Diese beiden Gegenkinos teilen viele Stilelemente und erzählerische Topoi und nehmen, wie erwähnt, ihre widerständigen Positionen auf unterschiedliche Weise ein. Außerdem widerlegen diejenigen Regisseure und Regisseurinnen, die beiden Bewegungen verbunden sind, solche künstlichen Aufteilungen. Valeska Grisebach beispielsweise ist sowohl in der Berliner Schule als auch im Neuen Österreichischen Film aktiv und einflussreich: Sie wurde in Bremen geboren, wuchs in Berlin auf, besuchte die Filmakademie Wien und lernte dort bei den zukünftigen Größen des noch jungen Neuen Österreichischen Films, darunter Peter Patzak, Wolfgang Glück und Michael Haneke.

Auch die internen Verbindungen zum jeweiligen nationalen Filmschaffen sind dürftig. Die Berliner Schule wird oft mit der ersten filmischen New Wave der 1960er Jahre in Westdeutschland verglichen oder kontrastiert, dem Neuen Deutschen Film, der eher erfolglos versuchte, ein Publikum zu gewinnen, indem er »Papas Kino« für tot erklärte und einen neuen kritischen, gesellschaftspolitischen Film ausrief. Laut Abel handelt es sich dabei um eine »problematische Genealogie«, wenn man Generation, Herkunft und filmische Fähigkeiten betrachtet. Zudem beschäftigen sich die Filme der Berliner Schule nicht immer mit Berlin oder nehmen es als Schauplatz, sondern zeigen die »Bereitschaft, Orte außerhalb der urbanen Zentren Deutschlands entdecken« (Abel 2013: 11). Christoph Hochhäusler besteht darauf, dass die gesamte Bewegung »aufgrund der Wahlverwandtschaften mit Filmemachern und Filmemacherinnen außerhalb Deutschlands« international heterogen sei (Hochhäusler 2013: 26). Tatsache bleibe aber, dass die primäre Rolle der Bewegung darin besteht, als Gegenkino zum Mainstream-Kino (und seinen weitgehend historischen Filmen) zu dienen, die auf nationalen Kassenerfolg und internationale Anerkennung abzielen und die Deutschland allzu oft filmisch »auf seine totalitären Vergangenheiten reduzieren« (8).

Hochhäuslers ästhetische Theoretisierung der filmwissenschaftlichen Bedeutung der Berliner Schule erlaubt einen ersten Schritt im Vergleich zwischen dem einen kosmopolitischen deutschsprachigen Gegenkino – das von der Kritik anerkannt ist und auf den Filmen des ursprünglichen Regietrios Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec basiert (Abel 2013: 151) – mit dem anderen kosmopolitischen deutschsprachigen Gegenkino, dem Neuen Österreichischen Film – dessen Name übrigens aus der Filmwissenschaft übernommen wurde, da die Akteure und Akteurinnen die ursprüngliche Bezeichnung »Nouvelle Vague Viennoise« aus den 1990er Jahren abgelehnt hatten, weil sie die Filme fälschlicherweise sowohl

mit dem französischen Filmschaffen der 1960er als auch mit dem klassischen Wiener Film (der ein anderes Genre als den Neuen Österreichischen Film bezeichnet) in Verbindung gebracht hat. Trotz der eher politischen Ausrichtung entstand er als ein Kino der Peripherie mit ähnlichen Prinzipien wie die Berliner Schule:

Statt des entscheidenden Moments geht es für uns eher um ein Vorher oder Nachher, und selten ist die Hauptfigur eine Figur, die »Geschichte macht«. Vielmehr geht es um Figuren, die am Rande des Geschehens stehen, über deren Innenleben der Zuschauer oder die Zuschauerin nur spekulieren kann. Nicht die Verwicklungen der Handlung sind das Wichtigste, sondern die Vision, der Blick auf die Welt. (Hochhäusler 2013: 25–26)

Hochhäusler ist der Ansicht, dass dieses Prinzip ideal verwirklicht ist in Schanelecs *Marseille* (2004), in Petzolds *Gespenster* (2005) und *Yella* (2007), seinem eigenen *Falscher Bekenner* (2005) sowie in Filmen anderer, darunter Jessica Hausner vom Neuen Österreichischen Film und der grenzüberschreitend arbeitenden Regisseurin Valéska Grisebach. Hochhäusler schlussfolgert, dass »auch wenn wir kein Manifest teilen, [...] wir in einem ständigen Dialog miteinander stehen« (Hochhäusler 2013: 27). Trotz solcher Versuche bleiben die beiden Filmtraditionen jedoch in ihrer Genealogie und Praxis recht unterschiedlich.

I.

Sowohl die Berliner Schule als auch der Neue Österreichische Film gehören zu einer europäischen kritischen Filmtradition. Gleichzeitig positioniert sich die Berliner Schule gegen das sogenannte »Konsens-Kino«, das in Deutschland nach der Vereinigung 1990 entstanden ist und von Eric Rentschler als Rückkehr zu einer nationalen deutschen Filmtradition mit deutlichem Mainstream-Bezug beschrieben wurde (Rentschler 2000: 275). Die Genealogie des Neuen Österreichischen Films dagegen beinhaltet spezifische Angriffspunkte auf die österreichische Gesellschaft, Politik und frühere nationale Filmtraditionen. Trotz dieser Unterschiede sind beide Kinos transnational ausgerichtet und daran interessiert, einer voyeuristischen oder sensationslüsternen Erzählweise aus dem Weg zu gehen; und beide zielen darauf ab, ein Filmschaffen, das unter dem kleinsten gemeinsamen Nenner ein verflachtes und reduziertes Weltbild reproduziert, zu destabilisieren. Wie sie diese Ziele erreichen, ist jedoch sehr unterschiedlich.

Der Neue Österreichische Film fand erstmals Beachtung mit der unerwarteten internationalen Anerkennung von Barbara Alberts *Nordrand* (1999), Hausners *Lovely Rita* (2002), Ulrich Seidls *Hundstage* (2001), Hanekes *Funny Games* (1997) und *Die Klavierspielerin* (2001), Grisebachs *Mein Stern* (2001) und Ruth Maders *Struggle* (2003). Die Filmemacher/-innen dieser neuen Welle haben zwar nie ein gemeinsames Ma-

nifest herausgegeben, aber sie hatten sowohl miteinander an ihren eigenen Projekten als auch an transnationalen Filmprojekten außerhalb Österreichs gearbeitet (bezogen auf die Österreicher: Haneke in Frankreich und Deutschland, Hausner und Albert jeweils in Deutschland; die Deutsche Grisebach in Österreich). Einige dieser Filme nutzten bekannte Elemente populärer Genres, unterlaufen diese aber, sodass ihre kritischen Interventionen auch im Mainstream Anklang fanden und Erfolg an den nationalen und regionalen Kinokassen hatten, wo österreichische Filme seit Jahrzehnten nicht mehr punkten konnten. Eines der ersten dieser Projekte, die es vom Gegenkino in das Unterhaltungsgenre schafften, war *Indien* (1993) von Paul Harather, ein tragikomisches Roadmovie über Entfremdung in der Provinz, das in Österreich, Deutschland und ganz Europa sein Publikum fand. Andere Filme dieser Periode sind Stefan Ruzowitzkys Anti-Heimatfilm *Die Siebtelbauern* (1998), der als Gleichnis über das Österreich nach der Habsburgermonarchie verstanden werden kann, Harald Sicheritz' ländliche Familienkomödie *Hinterholz 8* (1998) und Wolfgang Murnbergers Remix des Thriller-Genres mit existentialistischen Untertönen in *Komm, süßer Tod* (2001).

Was diese Eruption sozialkritischer und ästhetisch anspruchsvoller Filme so einzigartig macht, ist die Tatsache, dass Produktionsstrukturen und ein gewachsenes einheimisches Publikum nur noch in der entfernten Erinnerung existierten. Seit dem Zusammenbruch der österreichischen Studios der Unterhaltungsfilmindustrie Mitte der 1960er Jahre hatte es kein nennenswertes nationales Filmschaffen gegeben, und es gab auch keine neue Welle von jungen Regisseuren und Regisseurinnen, die bereit waren, bestehende kommerzielle Erzählstile aufzunehmen, sich dagegen aufzustellen oder sie umzuarbeiten, wie es in Frankreich, England und Italien der Fall gewesen war. Abgesehen von einigen Experimenten Mitte bis Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre stieß der österreichische Erzählfilm trotz der bedeutenden Geschichte Österreichs als Filmnation lange auf offizielles Desinteresse. So gab es bis 1981 keinen nationalen Filmfonds, sodass Filmemacher/-innen den Fokus ihrer Arbeit auf das Fernsehen verlagerten, während im Land Kinos geschlossen wurden, und die Experimentalfilme des Wiener Aktionismus' der 1960er und 1970er Jahre Erzählstruktur und -stil als unnötig erklärten.

Im Gegensatz dazu gab es im westdeutschen Kino der frühen 1960er Jahre eine Bewegung junger Filmemacher/-innen, die nur allzu bereit waren, Manifeste gegen »Papas Kino« zu verfassen. Dem österreichischen Kino fehlte nicht nur diese Dringlichkeit, sondern auch eine Stimme wie Alexander Kluge vom Neuen Deutschen Film, die sich dafür einsetzen hätte können, den österreichischen Film nach dem Niedergang der österreichischen Studioproduktionsfirmen wieder als wichtige nationale Kunstform wahrzunehmen. In der Folge gab es in den 1970er und 80er Jahren von Seiten unabhängiger Produktionsfirmen in Österreich nur wenige, lokale und regionale Versuche, die in der Regel mit einer neorealistischen Ästhetik spielten und nur ein kleines Publikum fanden. Einige wenige internatio-

nale Koproduktionen mit großem Budget erinnerten an die opulenten Epen über das Kaiserreich der Studio-Ära der 1950er Jahre, aber diese waren weder künstlerisch interessant noch an den Kinokassen nachhaltig erfolgreich. Erst in den 1980er Jahren versuchten einige kritische österreichische Filmemacher/-innen, die vom westdeutschen Autorenkino der 1970er Jahre beeinflusst waren, kritisch-politische Erzählungen mit der Ästhetik der Studio-Ära zusammen zu bringen, und zwar mit Filmen, die sich erstmals mit politischen Aspekten der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzten.

Valie Export's *Die Praxis der Liebe* (1985) verband einen traditionellen Hitchcock-Thriller mit einer feministisch-existenzialistischen Erforschung über eine Frau, die in der Medienwelt ihre Grenzen entdeckt; Niki List bot das postmoderne Neo-Noir-Pastiche *Müllers Büro* (1986) dar; und Haneke's frühe dystopische Familiendramen wie *Der siebente Kontinent* (1989) und *Benny's Video* (1993) dekonstruierten geläufige Filmgenres. Zusammengefasst könnte man also sagen, dass der frühe Neue Österreichische Film der 1990er Jahre zwar entfernte Erinnerungen an die 1950er und 1960er Jahre hatte, die er dazu nutzen konnte, um alternative politische Narrative zu etablieren, aber kein wirklich dominierendes Filmschaffen (abgesehen von Importen ausländischer Filme), gegen das er aufbegehren konnte. Als das österreichische Gegenkino um die Jahrtausendwende in Erscheinung trat, zeigte es sich deshalb stilistisch vielfältig und an den aktuellen Themen seiner Zeit interessiert: Alltagsfaschismus und Fremdenfeindlichkeit, Migration und städtische und vorstädtische Entfremdung.

Dennoch begann Haneke Anfang der 2000er Jahre, genauso wie Petzold in der Berliner Schule, den Genrefilm neu zu entdecken, indem er Strategien des Kunstkinos einsetzte, um soziale Fragen in Europa zu untersuchen. Zur gleichen Zeit griff Ulrich Seidl rabiat die soziopolitischen Ideologeme der Vorstädte an. Die Filmemacherinnen des Neuen Österreichischen Films – unter ihnen Albert, Mader, Hausner – nutzen eher meditative filmische Strategien und periphere Schauplätze, um sich mit den Themen Migration, Entfremdung und persönlichen Krisen jenseits der Politik auseinanderzusetzen. Dennis Lims Begriff vom »Schlechtfühlkino« (Dassanowsky und Speck 2011: 1) wurde schnell zu Ed Halters Neuen Österreichischen Filmen, die »ruhig, kühl und subjektiv, eine distanzierte, kontemplative Atmosphäre [erreichen], die das US-amerikanische, auf Spektakel ausgerichtete Kino nur selten anstrebt, und [vermitteln] durch die simple Beschwörung des Innenlebens eine bittersüße Schönheit« (Halter 2003).

II.

Die Berliner Schule, die sich selbst als europäisches Kino mit Sitz in Deutschland definiert, wird zwar in deutscher Sprache und in der Regel von Filmema-

chern und Filmemacherinnen mit deutscher Staatsbürgerschaft gemacht, aber da sie sich nicht als »nationales« Kino versteht, erhebt sie keinen Anspruch darauf, ihre transkulturellen Künstler/-innen für sich zu beanspruchen. So hat beispielsweise Benjamin Heisenberg, der mit der Berliner Schule assoziiert ist, und sein Film *Der Räuber* (2010), eine deutsch-österreichische Koproduktion, der auf dem Leben eines österreichischen Marathonläufers und Bankräubers basiert und in Wien und Niederösterreich gedreht wurde, keine Besitzansprüche angeregt. Obwohl er »Mitglied« und manchmal auch Sprecher der Berliner Schule ist, möchte Heisenberg dennoch weiterhin in Wien, dieser »fantastischen Filmstadt«, drehen. (Dassanowsky 2012)

Auch stilistisch hat Heisenbergs Arbeit viel mit dem Neuen Österreichischen Film gemeinsam: Er vermeidet *establishing shots* – etwa Landschaftsaufnahmen, um das Setting einzuführen, oder erkennbare städtische Wahrzeichen –, um dadurch eine Art der Narration zu etablieren, die sowohl universell als auch spezifisch ist. Mit dieser Entscheidung verweigert er sich der Option, Deutschland nach dem Mauerfall direkt zum Thema zu machen und damit die Nationenbildung zu unterstützen, genauso wie er die symbolträchtige Kulisse Wiens der 1950er und 1960er Jahre vermeidet, die Österreich in gleicher Weise genutzt hat. Stattdessen stellt Heisenberg Wien tendenziell als Nicht-Ort dar und nutzt dafür die »Anti-Hauptstadt«-Strategie der Berliner Schule (die eine Ambivalenz gegenüber dem symbolträchtigen Stadtraum insbesondere Berlins wegen seiner Verknüpfung mit der Nationenbildung nach dem Mauerfall ausdrückt) und den Topos des »Gespensts« (der politisch übercodierte historische Strukturen vermeidet und in einen neuen Zusammenhang stellt) (Cook et al. 2013: 35). Die österreichischen Zuschauer können die Schauplätze des Films kaum wiedererkennen; die vorstädtischen Parks, die gesichtslosen Stadtviertel und narrativen Blickpunkte könnten irgendwo in Mitteleuropa liegen.

Selbst in einer Szene, die am berühmten Wiener Heldenplatz endet – als der Schauspieler Andreas Lust den Sieg seiner Figur Johann Rettenberger² beim Wiener Stadtmarathon 2008 nachspielt –, ist die Aufnahme so eng auf den Schauspieler fokussiert, dass die monumentale Hofburg unsichtbar bleibt. Heisenberg weiß, dass nur ein einziger kurzer Blick auf das Gebäude die filmische Konzentration auf Rettenberger stören würde, indem er touristische Vertrautheit und historischen Bezug in den Vordergrund bringe würde. Seine Aufmerksamkeit gilt stattdessen Rettenbergers rätselhaftem Leben und monomanischen Selbstbezogenheit und wendet sich nicht gesellschaftlichen und politischen Fragen zu. Da der Film einer realistischen Erzählweise folgt, kann er nicht umhin, bei Rettenbergers Ankunft auf den Heldenplatz dem Publikum einen Blick auf das Burgtor zu erlauben.

2 Die Figur basiert auf dem österreichischen Kriminellen Johann Kastenberger aus den 1980er Jahren.

Aber es ist ein »Gespenst«, das von der Intensität der sichtbaren Freude der Figur am Laufen und am Sieg in den Schatten gestellt wird. Orte können auch als Zeichen für das Innenleben der Figuren stehen und sich mit ihnen vermischen, wie Todd Herzog erklärt: »Am Ende des Films sitzt [Rettenberger] in einem Auto am Rande der Autobahn irgendwo in Niederösterreich. Was denkt er? Was will er? Wir erfahren es nie. Rettenberger ist zwiespältig und undurchschaubar – genau wie der Heldenplatz.« (Herzog 2012: 120)

Heisenbergs *Der Räuber* ist somit ein Film, der leicht als Kommentar auf den österreichischen Alltagsfaschismus betrachtet werden kann und der bestimmte Erzählkonventionen und Ästhetiken mit dem Neuen Österreichischen Film teilt. Tatsächlich beginnt der Film im Gefängnis, quasi mit einem *establishing shot* der Institution, die auch als Pars pro Toto für Österreich stehen kann: Rettenbergers Stellung als inhaftierter Österreicher spiegelt so etwas wie Heisenbergs Außensicht, dass der Neue Österreichische Film den Alltagsfaschismus als soziokulturelles »Urteil« versteht. Und im Gegensatz zu den Klischees von Gewalt und körperlicher und emotionaler Not, die das Gefängnisleben in kommerziellen und von Hollywood beeinflussten internationalen Filmen kennzeichnen, zeigen sich Rettenbergers Gefängniswärter ihm gegenüber sehr wohlwollend, und er scheint durch sein tägliches Training im Gefängnishof und auf seinem eigenen Laufband ziemlich erfüllt zu sein.

Aber dieses Laufen ins Nirgendwo (auf dem Laufband) oder im Kreis (im Gefängnishof) ist natürlich nur eine Übung für die Flucht, die zu seinem Leben als Bankräuber gehört. Während seinem Bewährungshelfer (Markus Schleinzner, ein österreichischer Schauspieler, den man auch aus den Neuen Österreichischen Filmen von Haneke und Ruzowitzky kennt) Rettenbergers Wiedereingliederung in die Gesellschaft inklusive Anstellung am Herzen zu liegen scheint, führt Rettenbergers Bedürfnis, in Ruhe gelassen zu werden, und sein Wunsch, den an ihn gestellten Erwartungen zu entkommen, dazu, dass er den Bewährungshelfer unvermittelt ermordet. Damit erscheint er einerseits als Gesetzloser, andererseits auch als jemand, der sich gegen den Alltagsfaschismus stellt. Heisenbergs Film destabilisiert und dekonstruiert eine statische Definition des Österreichischen und die monolithische (österreichische) Sichtweise des Alltagsfaschismus in der gleichen Weise, wie er Wien »darstellt« – indem er nämlich jedes Klischeebild der Stadt aufbricht. Durch solche Details setzen sich die Filme aus den zwei verschiedenen Avantgarde-Kinos – Berliner Schule und Neuer Österreichischer Film – mit dem auseinander, was Jean-François Lyotard (1979) als die Mehrdeutigkeit der Postmoderne definiert hat und die besagt, dass mit dem Zusammenbruch der totalitären Theorie der großen Erzählungen diese durch einzelne persönliche Sichtweisen ersetzt werden.

Das Bestreben sowohl des Neuen Österreichischen Films als auch der Berliner Schule ist es, die »großen« Schauplätze des modernen Lebens – riesige Einkaufszentren, immense Parkplätze, dezentrierte Arbeits- und Lebensräume – auszulö-

schen. Sie verwandeln kollektive, urbane Alltagserfahrungen in befremdliche, ja entmenslichende Erlebnisse, die »den Verlust eines Autos oder der Mobilität im Allgemeinen zu einer existenziellen Krise werden lassen können« (Cook et al. 2013: 104). Der Neue Österreichische Film fügt zu dieser Erfahrung der Dislokation die Unsicherheit der Migranten und Migrantinnen hinzu, die sich in öffentlichen Räumen verlieren, die generisch und eigenschaftslos erscheinen: »Einkaufszentren, U-Bahnen, Bahnhöfe, öffentliche Parks und Plätze. Diese Durchgangsorte stellen die Unbeständigkeit und die Unsicherheit des Status von Migranten und Migrantinnen in den Vordergrund.« (Sathe 2012: 107)

Die Ironie ergibt sich aus der Tatsache, dass Österreicher/-innen und andere »privilegierte« (West-)Europäer/-innen selbst drohen, in diesen entfremdeten Orten verlorenzugehen, und genauso Ziele entmenslichender Überwachungskameras sind, wie etwa zu sehen in Seidls *Hundstage*, Alberts *Nordrand* und *Böse Zellen* (2003), Jörg Kalts *Crash Test Dummies* (2005), Hanekes *Caché* (2005) und vielen anderen Filmen. Sie zeigen zum Beispiel die fruchtlose Suche nach Trost und Befreiung in der Sentimentalität der Dorfdisco – auch dies ein Topos sowohl der Berliner Schule als auch des Neuen Österreichischen Films. In der Musik und dem Dekor eines verklärten Gestern, die jedoch vor allem verdrängte Erinnerungen an schmerzhaft vergangene Erlebnisse wiederaufleben lassen, erstickt jede Kommunikation, und es wird eher Fremdheit als Geselligkeit aufgebaut. Dieser »Unterhaltungsort« erweist sich als ebenso entmenslichend und bedeutungsleer wie die generischen öffentlichen Orte da draußen. Während »schlechter Sex« in den Filmen der Berliner Schule als ein Topos der Isolation und Entfremdung angesehen werden kann (Cook et al. 2013: 41–49), verbindet sich im Migrationsthema des Neuen Österreichischen Films schlechter Sex mit Ausbeutung und generiert die besondere Art von Sozialkritik, die ihn über das Thema Alltagsfaschismus hinaus von der Berliner Schule unterscheidet und ihn zu einem Kino der Nation, wenn nicht gar zum nationalem Kino, erhebt.

So folgt Seidls umstrittener Film *Import Export* (2007) einerseits einer ukrainischen Krankenschwester, die ihr dürftiges Einkommen als Internet-Sexarbeiterin aufbessert, andererseits einem österreichischen Wachmann, der von türkischen Schlägern mit Handschellen gefesselt und entkleidet und später gezwungen wird, zuzusehen, wie sein Stiefvater eine ukrainische Prostituierte erniedrigt. Weitere Beispiel sind Barbara Gräftners *Mein Russland* (2002) über eine ehemalige russische Stripperin, die von ihrer Wiener Schwiegermutter erpresst wird, und Michael Stürmingers *Hurensohn* (2004) über einen jungen kroatischen Migranten in Wien, der entdeckt, dass die Prostitution seiner Mutter das Einzige ist, was sie vom Krieg auf dem Balkan rettet.

Ruth Maders *Struggle* (2003) benutzt zunächst den Topos der migrantischen Ausbeutung durch Sexarbeit des Neuen Österreichischen Films, geht dann über zum »schlechten Sex«-Topos der Berliner Schule und verortet die Erzählung in den

generischen Alltagsräumen, die beide Filmschulen zeigen. Der Film erzählt die Geschichte einer Polin (gespielt von Aleksandra Justa), die nach Österreich gezogen ist und verschiedene niedrigqualifizierte Jobs annimmt, um genug Geld für ihre kleine Tochter zu verdienen, und eines wohlhabenden, geschiedenen Österreichers, der durch Sex und Sadomasochismus Ablenkung von seinem unerfüllten Leben sucht. Die beiden treffen sich schließlich im Swinger-Club. Durch den Verzicht auf eine klassische Erzählweise zugunsten einer »antidramatischen« Erforschung der Entmenslichung und Entfremdung verschiedener Arbeitswelten erzählt der Film auch das Aufeinanderprallen zweier Klassen und geopolitischer Welten: Die Frau repräsentiert das verarmte und doch hoffnungsvolle Osteuropa, der Mann steht für einen entleerten konsumorientierten und »emotional bankrotten« Westen (Dassanowsky 2005: 281).

Der Neue Österreichische Film versucht, über die Behandlung des Motivs der Xenophobie Allegorien für die neue »Öffnung« Wiens nach Osten zu finden (in Richtung der ehemaligen Ostblockstaaten mit ihren kulturellen Erinnerungen an das multi-ethnische Kaiserreich Österreich-Ungarn). Er tut dies jedoch, ohne den Begriff des *Kulturstaats* zu erklären, mit dem seit 1919 versucht wurde, Österreich – jedenfalls theoretisch – über kulturelle Einflüsse und Verbindungen über die geografisch-politischen Grenzen hinaus in Richtung Mitteleuropa zu erweitern. Die Berliner Schule ringt dagegen damit, welche Auswirkungen die deutsche Vereinigung (ebenfalls eine »Öffnung« nach Osten) tatsächlich hat, und lehnt die Ausweitung des Nationalen nach der Wende in der Filmkultur ab.

III.

Eine direkte Verbindung zwischen dem »kanonisierten« Neuen Österreichischen Film und der Berliner Schule findet sich im Werk der Österreicherinnen Albert und Hausner und der in Deutschland geborenen Grisebach. Catherine Wheatley (2011) macht geltend, dass Hausner die Ikonografie des Heimatfilms in ihren Filmen *Lovely Rita* und *Hotel* (2004) neu definiert hat. In eine ähnliche Richtung bewegt sich der österreichische Filmemacher Stefan Ruzowitzky in seinem Film *Die Siebteibelbauern*, in dem er ebenfalls das historische und traditionelle Modell des Heimatfilms benutzt. Er fungiert dort als Allegorie der politischen Kontrolle und erzählt von den herrschenden Klassenkonflikten und der gewaltsamen Unterdrückung im Österreich der Zwischenkriegszeit, das sich unaufhaltsam in Richtung Faschismus entwickelte (Dassanowsky 2005: 241–49). Auf ähnliche Weise und mit ähnlichen Absichten lässt Haneke die Geschichte im Film *Das weiße Band* in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg spielen. Sein Film nutzt ebenfalls die Struktur dieses neuen Heimatfilms, um kleinstädtischen Traditionalismus und repressive gesellschaftliche Er-

wartungen als Wurzeln des deutschen Faschismus herauszuarbeiten.³ Grisebachs *Sehnsucht* (2006) sollte laut Wheatley (2011) ebenfalls zu diesem neu gedachten Heimatfilm gezählt werden. Sowohl Hausner als auch Grisebach repräsentieren eine besondere weibliche Ästhetik im Neuen Österreichischen Film, wobei Grisebach, wie bereits erwähnt, aus der Berliner Schule übergewandert ist.

Hausner und Albert – letztere vor allem in den Filmen *Nordrand* und *Fallen* (2006) – teilen mit Grisebach mehrere filmische Eigenheiten: das Konzept der neutralen/voyeuristischen statischen Kamera, die Ablehnung von vorgegebenen und vereinfachenden binären Charakterzügen, die weitgehende Ablehnung der Politisierung eines Themas und die Vorliebe für meditative Erzählungen mit offenem Ende (auch wenn der narrative Bogen in Grisebachs *Sehnsucht* nahelegt, dass die Geschichte mit dem Tod enden wird) (Wheatley 2011: 143) – alles Elemente, die auch für die Berliner Schule kennzeichnend sind. Sowohl Hausner als auch Grisebach überlassen mehr der Fantasie der Zuschauer/-innen als ihre männlichen Kollegen des Neuen Österreichischen Films. Die Filme folgen alle der Maxime »Show, don't tell«, auch wenn sie wie zum Beispiel in Maders *Struggle* eine politische oder »aggressive« Strategie der Reflexivität verfolgen (145), wie es Wheatley so treffend formuliert hat. Im Wesentlichen fungieren diese Regisseurinnen als weibliches Gegenkino zum Neuen Österreichischen Film. Sie demonstrieren damit Hélène Cixous' Konzept der »Geschenkökonomien« (Wheatley 2011: 146), bei dem die Zuschauer/-innen nicht zu einem abschließenden Ergebnis kommen müssen, was die Filme vermeintlich bedeuten. Eine solche postmoderne Mehrdeutigkeit soll eher zur Meditation anregen als überzeugen, ob eine Theorie richtig ist oder eine Ideologie in die Irre führt. Robert Weixlbaumer (2006) stellt jedoch fest, dass politische »Bedeutung« im Neuen Österreichischen Film nach wie vor ihren festen Platz hat, da er sich einerseits zwar weigert, als nationales Kino zu gelten, gleichzeitig aber die Nation bestätigt, indem er den Unterschied zum dominanten deutschen Kino – inklusive der Berliner Schule – betont. Grisebach unterscheidet sich in ihrer Position als »Überläuferin« zur österreichischen oder Wiener Schule davon, indem sie vollständig desinteressiert ist, in ihren Filmen jegliche These – oder »vorformatierten Gedanken« – zu unterstützen (Abel 2013: 230; Weixlbaumer 2006: 17). Neben Grisebach gibt es zudem in den der Berliner Schule zugehörigen Filmen eine starke weibliche Präsenz und ein Bewusstsein für Themen, die sich mit Geschlecht und Gender auseinandersetzen, etwa bei Angela Schanelec, Maren Ade, Maria Speth und der gebürtigen Südafrikanerin Pia Marais.

Die Österreicherin Hausner zeigt im Gegensatz dazu, dass sie einerseits bewusst »Genre«-Filmstrukturen nutzen und andererseits genauso elliptisch und

3 Dies erinnert an Volker Schlöndorffs Bearbeitung des Romans *Der junge Törless* (1966) von Robert Musil im Neuen Deutschen Film. Darin behandelt er die österreichischen Wurzeln des Faschismus in der Repression und dem Sadismus vor dem Ersten Weltkrieg.

ohne festgelegtes Ziel erzählen kann wie Grisebach. Hausner, die von Grisebach als diejenige zeitgenössische Filmmacherin betrachtet wird, die ihr am nächsten steht (Abel 2013: 230), zeichnet sich auch dann durch filmische Zurückhaltung aus, wenn sie wie in *Lourdes* (2009) eine potenziell melodramatische Geschichte erzählt – auch das ein zentrales Merkmal der Berliner Schule. Ihr Fokus auf das postmoderne Lyotard'sche Individuum und die Betonung der »kleinen« Erzählungen gegenüber den großen – letztere bilden nach wie vor die Basis kommerzieller Filme, die die Berliner Schule ablehnt – untergräbt absichtlich den ersten Eindruck, der beim Schauen des Films entsteht, und ein eindeutiges Pastiche aus Frauenfilm, religiösem Film und Dokumentarfilm zu sehen meint. Trotz der Benutzung des Wallfahrtsorts Lourdes als Schauplatz und Gegenstand visueller Lust und Faszination (an den Strukturen, Ritualen, Eigenschaften, Uniformen, Farben und dergleichen), die an Hausners frühere Verwendung von Hitchcock'schen und Kubrick'schen Elementen insbesondere in *Hotel* erinnert, widersetzt sich der Film einer traditionellen Erzählweise mit *establishing shots* und klassischer Exposition. Wir erfahren nie, wer die querschnittsgelähmte Hauptfigur Christine (Sylvie Testud) ist, außerhalb dessen, was wir aus ihren mehrdeutigen Blicken herauszulesen glauben; oder was sie außer ihrer Reiselust nach Lourdes gebracht hat, was ohne die Hilfe kirchlicher Organisationen ein herausforderndes Vorhaben darstellt. Wir erfahren nur, dass sie schon zuvor eine ähnliche Pilger- und Bildungsreise nach Rom unternommen hat, wo sie zum ersten Mal Kuno (Bruno Todeschini) traf, einen attraktiven Freiwilligen des Malteserordens in Lourdes und Gegenstand ihrer Begierde.⁴

Wie in der filmischen Praxis der Berliner Schule erleben die Zuschauer/-innen eine impressionistische Gegenwart; was fehlt, ist sowohl eine Vergangenheit, von der aus die »politischen« Werte dieser Gegenwart nachzuvollziehen sind, als auch eine Zukunft, die einen Abschluss oder eine Auflösung suggeriert. In einem Interview zu *Lourdes* erläutert Hausner den Einfluss des österreichischen Magischen Realismus (vor allem in der bildenden Kunst und Literatur) auf ihre Arbeit – etwa in der unerklärten »Heilung« Christines –, aber auch ihre zielgerichtete Methodik, die in der Verschmelzung von Themen des Neuen Österreichischen Films wie dem Katholizismus⁵ mit den ästhetischen Konzepten der Berliner Schule zu einem mehrdeutigen »präsentistischen« Realismus zu sehen ist (Hausner 2015).

4 Freiwillige des Malteserordens in Europa gehören oft dem wohlhabenden katholischen Bürgertum oder dem Adel an, wo es eine Tradition des Dienstes am Orden gibt.

5 Ulrich Seidl hat diesen in dem Dokumentarfilm *Jesus, Du weißt* (2003) und im Spielfilm *Paradies: Glaube* (2012) kritisch untersucht. Wolfgang Murnberger hat in *Silentium* (2004) eine populärere, fernsehgerechte Ästhetik verwendet. In der Verfilmung von Wolf Haas' Roman steht ein Verbrechen in der katholischen Gemeinde in Salzburg im Mittelpunkt.

Karina Longworth stellt die These auf, dass »ein Teil der Anziehungskraft von *Lourdes* darin besteht, dass Hausner und Testud vermeiden, das Mystische zu entmystifizieren. [...] Das Wort ›Bedeutung‹ wird dafür oft verwendet, auf ein vages Etwas hinzuweisen, nach dem man streben kann. ›Bedeutung‹ zu finden, erweist sich aber als ebenso schwer wie eine genaue Definition des Begriffs.« (Longworth 2010) Ein zentraler Bestandteil von Hausners Neuem Österreichischen Film ist eine Neuformulierung von Hitchcocks Strategien – insbesondere des MacGuffin, der die Handlung vorantreibt –, um Figuren aufeinanderprallen zu lassen, die sich dadurch tieferen psychologischen Wahrheiten stellen müssen; in *Lourdes*, wie in *Hotel*, verspottet sie aber auch Hitchcocks visuelle Motivatik (Kostüm, Farbe, Charakterarchetyp) als Ablenkungsmanöver, das Informationen und damit Gewissheit verweigert und kausale Beziehungen nicht mehr nachvollziehbar macht.

Wie in vielen anderen Filmen der Berliner Schule besteht der Kern des Realismus in *Lourdes* in dem kontinuierlichen und oft meditativen Austausch von Blicken, die die spärlichen Dialoge mit ihrer rein visuell-intuitiven Sprache untergraben und die von Figuren und Publikum gleichermaßen als subjektiv und mehrdeutig erlebt werden. Das Thema des Films ist nicht das »Wunder« der plötzlichen Heilung Christines von der Multiplen Sklerose. Es ist eher die Litanei von Christines Blicken (und der Blicke auf sie und jener, die sie bei anderen bemerkt und nachverfolgt) von Neid und Begehren, die von einer entfernten, dokumentarischen Kamera eingefangen werden. Sie weckt in uns als Zuschauer/-innen die aussichtslose Sehnsucht, zu verstehen, was hinter ihnen steckt. Dies erinnert an Hitchcocks an den Rollstuhl gefesselte Figur Jefferies (James Stewart) in *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954), dessen Teleskop unseren Voyeurismus bis zum Punkt der Auflösung verlängert und damit die eigentliche Anziehungskraft und Psychologie des Kinos nachahmt. Hausners ähnliche Verbindung mit dem Blick der Hauptfigur, die auf das Drama, das sie umgibt, schaut, lässt keine Gewissheit oder Erkenntnis zu; es gibt keinen Mord, der aufgeklärt werden muss, keinen Liebhaber, den man letztendlich verstehen möchte. Dennoch ist die Figurenkonstellation des Films von *Das Fenster zum Hof* übernommen: Statt eines Mordes stirbt die Oberschwester des Malteserordens an einer unerklärlichen Krankheit, die sie stoisch geheim gehalten hatte; Christines Mitbewohnerin, Frau Hartl, übernimmt eine mütterliche Rolle, indem sie sich für sie einsetzt und für sie sorgt, ohne dass Christine sie darum gebeten hätte – beides (Mütterlichkeit und Hartnäckigkeit) erinnert an die von Thelma Ritter dargestellte Krankenschwester im Hitchcock-Film; der Ausdruck vorsichtigen Begehrens zwischen Christine und Kuno manifestiert sich schließlich in offener Anziehung beim Tanz und entspricht der Szene, als Jefferies über seinen Rollstuhl und seine suggerierte sexuelle Dysfunktion hinauswächst und Lisas (Grace Kelly) Verführung annimmt (Abb. 3.1).

Eine der fesselndsten Szenen des Films zeigt nicht den inneren Konflikt und die Frustration von Christine als Querschnittsgelähmte und findet auch nicht an

den Orten statt, die sonst den Film bestimmen: dem gemeinsamen Schlafzimmer von Christine und Frau Hartl, dem Speisesaal, der Kirche oder den Schauplätzen in und rund um Lourdes, die die Pilger/-innen auf Tagesausflügen besuchen. Sie stellt einen symbolischen Moment dar, der das Leben der frisch »geheilten« Christine zeigt, eingefangen von der wie üblich statischen Kamera. Darin sehen wir sie einen Eisbecher auf der Terrasse eines Cafés genießen, während ihre rätselhaften Blicke auf die sie umgebenden Menschen schweifen. Der Tag ist klar und sonnig; während sie isst, schaut sie Kuno direkt an, der an einem Nachbartisch sitzt und sich in diesem Augenblick ihrer begehrenden Blicke deutlich bewusst ist. Christines sinnliche Freude an ihrer neuen Körperlichkeit und ihrem visuellen Vergnügen an Kuno ist auch eine Ablehnung der Sentimentalität des Mainstream-Liebesfilms von Seiten des Gegenkinos. Stattdessen feiert diese Szene die minimalistische, ja prosaische Inszenierung des filmischen Raums.

Christines Dénouement besteht aus einer weiteren Reihe von Blicken, die das Zunichte machen, was sie durch ihre Wiederauferstehung als körperlich intakte Frau gelernt zu haben glaubt. Das Publikum bleibt mit der ungelösten Frage zurück, was ihr plötzlicher Sturz während des Tanzes mit Kuno und ihre Rückkehr in den Rollstuhl bedeutet. Christine verdrängt eindeutig ihre Enttäuschung und unterdrückt, was ihr Körper ihr sagen möchte. Ihre Hand versteift sich wieder in die vorherige, verkrampfte Form. Ist sie einfach nur erschöpft von der Belastung durch die plötzliche körperliche Anstrengung, nachdem sie so lange unbeweglich war? Ist die Lähmung zurückgekehrt? In den letzten Bildern des Films sehen wir mysteriöse Gefühle über ihr Gesicht gleiten. Sieht sie sich als Aschenputtel, das nach dem Tanz mit dem Prinzen wieder in ihre begrenzte Welt des Andersseins zurückkehren muss, aus der es kein Entkommen gibt? *Lourdes* ist genau genommen genauso metafilmisch wie *Das Fenster zum Hof*, gleichzeitig problematisiert der Film die existenzielle Wahl seiner Figuren und löst sich so von der filmischen Propaganda der Gewissheit. Diese Ablehnung der »identifikatorischen Emotionalisierung«, so nennt es Heisenberg (Heisenberg 2006: 19), macht die Innerlichkeit zu einer der Schlüsselkomponenten von Filmen, die unter dem Einfluss der Berliner Schule entstanden sind. Die Protagonisten und Protagonistinnen werden »sowohl stilistisch als auch erzählerisch quasi in der Außensicht dargestellt und ihre Handlungen bleiben in psychologischer Hinsicht oft unerklärt – wenn nicht gar unerklärlich.« (Cook et al. 2013: 165). Hausner – genauso wie zum Beispiel Christian Petzold, der zum inneren Kreis der Berliner Schule gehört – verwendet im Rahmen dieser »Ästhetik der Reduktion« (Abel 2013: 15) die Hitchcock'sche Rahmung, um damit jedoch das Gegenteil von Hitchcocks psychologischer Vivisektion zu erreichen. Damit enttäuscht sie die Erwartungen sowohl des Publikums als auch internarrativ die der Filmfiguren und fordert sie heraus, nach dem Film diesen ambivalenten Realismus zu identifizieren und zu interpretieren.

Abbildung 3.1: »Lourdes«



Hausners Film *Amour Fou* (2014) ist eine Reaktion auf den dokumentarischen Stil von *Lourdes*. Um den kommerziellen Bombast und die melodramatischen Qualitäten des Kostümdramas zu vermeiden, nutzt er neben der Innerlichkeit der Figuren einen Modus der »anti-identifikatorischen Emotionalisierung«, indem die Aufführung maniert und zurückhaltend und der visuelle Stil (spärliches Mobiliar, enge Einstellungen, statische Kamera) sehr reduziert gehalten ist. Obwohl die historische Kulisse nicht im Dienste der »Nationenbildung« eingesetzt wird, spiegelt sie die größere zeitliche Bandbreite des Neuen Österreichischen Films wider, da die Berliner Schule vor allem zu Beginn der Bewegung einen strengen Fokus auf die Darstellung der Gegenwart gelegt hatte und sich Hausners Film somit außerhalb dessen bewegt hätte. Die Berliner Schule hat jedoch in jüngerer Zeit ihren Blick ebenfalls auf die Vergangenheit gerichtet, zum Beispiel in Filmen wie Petzolds *Barbara* (2012) und *Phoenix* (2014) oder Arslans *Gold* (2013). Hausners Film folgt dem Formalismus und der langsamen, kontemplativen Stimmung, für die die Regisseurinnen des Neuen Österreichischen Films bekannt sind und die ein obligatorisches Kennzeichen der Berliner Schule sind. Anders als die filmische Simulation von *Lourdes* zielt *Amour Fou* auf visuellen Genuss hin – in seinen sich langsam entfaltenden Tableaus von Gruppenszenen, die die Harmonie und Ausgewogenheit der neoklassischen Malerei heraufbeschwören. Seine erzählerische »Wahrheit« basiert auf der Besessenheit des Schriftstellers Heinrich von Kleist (1777–1811), eine Frau zu finden, die mit ihm Selbstmord begeht – eine Form der melancholischen Partnerschaft statt der Suche nach einem befriedigenden Liebesleben. In ihrem Zeitstück, das einen bitteren Nachgeschmack hinterlässt, vermeidet Hausner die emotionale Manipulation, die in zeitgenössischen kommerziellen deutschen Künstlermelodramen wie *Goethe!* (2010) zu finden ist. Diese sind vor allem auf die Identifikation des Publikums ausgerichtet und behalten die heroisch-propagandistischen Elemente aus den Künstler-als-Genius-Filmen der NS-Zeit bei (*Fried-*

rich Schiller – *Der Triumph eines Genies*, 1940; Friedemann Bach, 1941, und so weiter). Ebenso scheut sie das Beispiel der österreichischen Filme der Nachkriegszeit, deren Hauptzweck die Nationenbildung ist (*Seine einzige Liebe*, 1947; *Eroica*, 1949; *Mozart*, 1955). Hausners Dialoge sind spärlich (sie folgen dem Diktum des »Show, don't tell«), aber vor allem verweigert ihr Film dem Publikum den klassischen narrativen Höhepunkt und die Katharsis, um eine falsche Sentimentalität gar nicht erst aufkommen zu lassen. Dabei nimmt er die Form des Stationendramas an, bei dem die einzelnen Szenen oder Bilder lose aneinandergereiht sind, und stellt die stetig distanzierten und entfremdeten Beziehungen über den Austausch mysteriöser Blicke dar. Ironie ist das zentrale Thema – wie auch in den Schriften Kleists –, worin nichts sicher ist, bis (wie bei Hitchcock) die Auflösung des Konflikts eine beunruhigende Botschaft offenbart, eingebettet in eine vorpsychologische Betrachtung des menschlichen Bewusstseins.⁶ Dass Henriette (Birte Schnöink) den Selbstmordpakt mit Heinrich (Christian Friedel) nur deshalb annimmt, weil sie an einer unheilbaren Krankheit leidet und nicht weil sie davon idealistisch überzeugt ist, wertet, als er davon erfährt, die Entscheidung in Heinrichs Augen ab. Die Entdeckung, dass Henriette gar nicht ernsthaft krank ist, wird von den Figuren emotionslos aufgenommen und destabilisiert die Erzählung bis zu dem Punkt, an dem das Publikum, wie in *Lourdes*, gezwungen ist, die Interaktionen zu entschlüsseln und über menschliche Wünsche nachzudenken, anstatt moralische Lehren zu ziehen oder, in diesem speziellen Film, fiktives und abschließendes »Wissen« über historische Figuren und ihre Zeit zu erlangen.

Die Arbeiten von Julian Roman Pölsler – ein österreichischer Filmemacher, der bis dahin nicht mit der Berliner Schule in Verbindung gebracht wurde und neu in der Wiener Kinoszene ist – verweisen darauf, dass »weibliche Ästhetik« (»Menschen statt Politik«) im Neuen Österreichischen Film nicht geschlechtsspezifisch sein muss. Sein (so gut wie) Einfrauenstück *Die Wand* kann man als Lexikon der Elemente betrachten, die mit der visuellen und narrativen Erzählstrategie der Berliner Schule assoziiert werden: Sparsamkeit der Dialoge, Innerlichkeit, Intensität der Landschafts- und Waldaufnahmen, überraschende Gewalt, die Wichtigkeit von Umgebungsgeräuschen, wie etwa des Windes und anderen natürlichen Klängen, und ein beunruhigend offenes, aber deshalb »realistischeres« Ende. Tatsächlich könnte man die Handlung des Films als perfektes Setting ansehen, das die Mehrdeutigkeit des erzählerischen Stils der betreffenden filmischen Schulen gegenüber

6 Kleist betrachtet in seinem Essay *Über das Marionettentheater* das menschliche (Selbst-)Bewusstsein als die Wurzel von Zweifeln und inneren Konflikten, die durch die fehlende Harmonie zwischen Gefühlen (Emotionen/Reaktionen) und Gedanken (Ideen) verursacht werden. Vgl. die unerwarteten Wendungen am Ende/Höhepunkt über alle seine Werke hinweg, etwa in *Der zerbrochene Krug*, *Das Erdbeben in Chili*, *Die Marquise von O*, *Michael Kohlhaas* usw.

der Realität demonstriert. Basierend auf dem Roman der österreichischen Schriftstellerin Marlen Haushofer aus dem Jahr 1963, der lange Zeit wegen seines stark metaphorischen Charakters als »nicht verfilmbar« galt (Die Wand Presseheft 2012), steht im Mittelpunkt dieser deutsch-österreichischen Koproduktion die enigmatische Darbietung der deutschen Schauspielerin Martina Gedeck, die sonst eher in populäreren Rollen zu sehen ist.⁷ Ihr Casting scheint darauf ausgerichtet zu sein, durch ihre »Star«-Qualitäten an den Kinokassen höhere Einnahmen zu erzielen, ein Aspekt, der bis auf wenige Ausnahmen den Filmen der Berliner Schule und bis zu einem gewissen Grad auch der zweiten Welle des Neuen Österreichischen Films fremd ist. Die Hauptfigur der einfachen, aber eindringlichen, apokalyptischen Handlung ist eine Frau (deren Namen wir nie erfahren), die mit einem befreundeten, älteren Ehepaar, zu deren Hütte in den österreichischen Alpen reist; als sie am nächsten Morgen aufwacht, stellt sie fest, dass ihre Freunde von ihrem Abendessen im Dorf nicht zurückgekehrt sind. Ihr einziger Gefährte ist der zurückgelassene Hund des Paares. Sie stellt sie fest, dass sie von einer unsichtbaren Wand umgeben ist, die sie vom Rest der Welt trennt und den Raum begrenzt, in dem sie sich bewegen kann. Auf der anderen Seite der Wand kann sie jedoch ein in der Zeit erstarrtes Paar sehen.

Der Film schildert die Phasen des Schocks und der Verzweiflung der Figur, in denen sie mit der Isolation fertig werden muss, ihre wachsende Bindung und Identifikation mit den Tieren (Hund, Kuh, Kalb, Katze, Vogel), die zu ihren einzigen Gefährten werden, ihre widerstreitenden Gefühle, wenn sie für Nahrung töten muss, und ihre Anpassung an die Gesetzmäßigkeiten der Natur und den Rhythmus der Jahreszeiten. Ihr »Tagebuch«, das sie auf im Haus gefundenen Zetteln schreibt, dient als Voice-Over-Erzählung des Films. Ihr Aussehen und ihr Charakter verändern sich in den zwei bis fast drei Jahren der Filmhandlung erheblich. Von einer anspruchsvollen, stilvoll gekleideten Großstadtfrau, die wenig Rücksicht darauf nimmt, wie sie mit ihren Freunden spricht, und deren aktiven Lebensstil nicht wertschätzt, entwickelt sie sich ohne Gesellschaft zu einer androgynen Person, die die männliche Kleidung trägt, die sie in der Hütte vorfindet, und in und mit der Natur lebt, als hätte sie die Zivilisation nie gekannt. Nachdem sie den ersten Winter überlebt, kommt sie im zweiten Sommer, den sie mit ihren Tieren auf der Hochweide verbringt, zur Ruhe und kehrt zur Natur zurück. Sie schreibt in

7 So spielte sie nach dem Mauerfall in vier kommerziell relativ erfolgreichen deutschen Mainstream-Filmen mit: Sönke Wortmanns *Der bewegte Mann* (1994), Sandra Nettelbecks *Bella Martha* (2001), Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006) und Uli Edel's *Der Baader Meinhof Komplex* (2008). Ihre Filmarbeit wurde national und international ausgezeichnet, außerdem ist sie regelmäßig im Theater und Fernsehen zu sehen. Sie engagiert sich politisch als Mitglied der Grünen in Deutschland.

ihrem Tagebuch, dass sie das Gefühl hat, »in den Schoß der Natur, dem wir entstammen, zurückzukehren« (Greiner 2012). Im folgenden Frühjahr taucht plötzlich ein Mann auf und tötet zunächst auf brutale Weise das Kalb ihrer Kuh und dann ihren Hund. Sie erschießt ihn mit ihrem Gewehr, ohne ein Wort zu sagen, und rächt so den Tod ihrer tierischen Gefährten. Gleichzeitig zerstört sie damit ihre einzige Möglichkeit, wieder mit einem anderen Menschen in Kontakt zu treten. Sie trauert um ihren geliebten Hund, der ihr einziger Freund gewesen war, und ist dabei wieder fast von Einsamkeit gelähmt, aber ihr Leben beginnt erneut, dem Rhythmus ihrer Umgebung zu folgen. Im Herbst erntet sie das Obst und die Kartoffeln aus ihrem Garten. Die Erzählung endet abrupt, als ihr Anfang des folgenden Jahres das Papier ausgeht.

Die Symbiose der Stile der Berliner Schule und des Neuen Österreichischen Films in *Die Wand* hilft Pöslers, dem Wunsch des Publikums nach emotionaler Identifikation mit der Figur entgegenzutreten, die dieses normalerweise erwartet, um die Unsicherheit darüber, wie die Erzählung weitergeht, zu verringern, wobei ihm allerdings auch hilft, dass das Motiv der totalen Isolation des Individuums aus dem Genre Science-Fiction-Film bekannt ist. Aber der strenge Formalismus, die Bildsprache und der meditative Fokus auf den filmischen Augenblick subvertieren die vorgefassten Rezeptionsstrategien, wie man mit einem Film umgehen kann, der zunächst als apokalyptische Horrorgeschichte erscheint, da er sich zu Beginn darauf konzentriert, die unvorhersehbare und unerklärliche Zwangslage der Figur darzustellen. Es ist nicht überraschend, dass dieser Stil und Pöslers Versuch eines a-repräsentationalen filmischen Realismus (Abel 2013: 14–20) die amerikanische Kritik verwirrt hat. Die Fachzeitschrift *Hollywood Reporter* lobte die filmische Darstellung der Alpenlandschaft als »umwerfend schön«, drückte aber ihre Verwirrung darüber aus, dass die Hauptfigur keine »Backstory« habe und dass am Ende des Films die »plötzliche Verschiebung der Erzählhaltung auf unbefriedigende Weise unbeholfen« sei (Young 2012). Auch *Variety* beurteilte die Ästhetik der Reduktion und die Innerlichkeit der Figur als »unangenehm« und meinte, zweifellos mit Blick auf die traditionelle filmische Erfahrung des Eintauchens in die Narration, dass die »Bilder und das Voice-Over nie vollständig zu einem Ganzen verschmelzen« (van Hoeij 2012). Die deutschen Kritiker/-innen lehnten dieses Beispiel der zweiten Welle des Neuen Österreichischen Films genauso automatisch ab, wie sie es vorher schon mit Filmen der Berliner Schule getan hatten (Greiner 2012); nur die österreichischen Kritiker/-innen, die keine festgelegten Erwartungen hatten, waren offen für den Film. Sie betrachteten ihn als eine virtuose Darbietung eines der wichtigsten Werke der modernen deutschsprachigen Literatur in einer atemberaubenden visuellen Kulisse (*Die Wand* Presseheft 2012). Der Fachverband der Film- und Musikindustrie wählte ihn 2014 als österreichischen Beitrag für den Oscar als »Bester Fremdsprachiger Film« aus.

Pöslers Film folgt der Berliner Schule insofern, dass er den Fokus auf den individuellen menschlichen Körper und die Psyche legt. Das ist auch die zentrale Verbindung des Films zum Publikum, was ihm ein Verständnis der Hauptfigur auch über ihr Tagebuch hinaus ermöglicht. Der Film hört zwar mit dem Abbruch ebendieses Tagebuchs auf, aber die Geschichte selbst endet nicht mit der Abblende auf die Frau, deren Erfahrungen alle bisherigen Grenzen von Identität und Leben aufgelöst haben. Stellt er die Traumwelt einer Komapatientin oder einer katonischen Kranken dar? (Abb. 3.2). Stellt er eine Allegorie des Fegefeuers, der nuklearen Zerstörung (angesichts der Entstehungszeit des Romans) oder gar auf den »Ausstieg aus der Geschichte« Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg, um der Vergangenheitsbewältigung zu entgehen, dar? Entsprechend dem Verschwinden Irenes im Wald in Hausners *Hotel*, welche gesellschaftspolitischen Aussagen sind, wenn überhaupt, aus diesen Abblenden herauszulesen? Dies ist eine besonders wichtige Frage für ein Neues Österreichisches Kino, das entstanden ist, um den nostalgischen Trugbildern entgegenzutreten und die vielfältigen Bedeutungen von Raum und Identität in einem Land zu verstehen, das eine genauso schwierige Geschichte wie Deutschland (die teilweise eine gemeinsame ist) hat und im letzten Jahrhundert fünf verschiedene politische Iterationen durchlaufen hat.

Während die Berliner Schule österreichische und in Österreich ausgebildete Filmemacher/-innen vor allem mit ihren filmtheoretischen Strategemen beeinflusst hat, gibt es Hinweise dafür, dass die metaphysischen Aspekte, die die Wahrnehmung direkt in Frage stellen und aus dem österreichischen magischen Realismus stammen (der selbst einer Mischung aus Surrealismus und katholischer Mystik entspringt), dem charakteristischen a-repräsentationalem meditativen Realismus der Berliner Schule einen zusätzlichen Aspekt hinzugefügt haben. Dieser reicht vom »Schmetterlingseffekt«, der in Alberts frühem Film *Böse Zellen* ein bestimmendes Thema ist, bis zur unerklärlichen Heilung in *Lourdes* und dem Geheimnis von *Die Wand*. Darüber hinaus hat Hausner mit *Amour Fou* gezeigt, wie ihre Nähe zur Berliner Schule den historischen Film (und insbesondere die Filmbiografie) auf eine Weise neu interpretieren kann, dass er das gleiche Maß an kritischer Herausforderung bietet wie die Filmerzählungen der Gegenwart.

In dem Maße, wie der Neue Österreichische Film beginnt, sich von seinem strengen Ursprungsstil und seinen anfänglichen Themen in ein Genrekino auszuweiten, das selbstverständlich Strategien des Autorenfilms aufnimmt, ohne den Status eines traditionellen staatstragenden Kinos anzunehmen (wie z.B. in Veronika Franz' und Severin Fialas *Ich seh, ich seh* [2014]), gibt es auch ein Wiederaufleben der strengeren Gegenkino-Tradition, die der Neue Österreichische Film in den 1990er und frühen 2000er Jahren repräsentierte. Diese neuen Filme scheinen insbesondere die meditativen Qualitäten zu begrüßen, die bereits in den Filmen der hier behandelten Regisseurinnen erkennbar waren und die auch den Stil und

die Form – die »raum-zeitliche Spezifik« (Abel 2013, 297) – der Berliner Schule mit ihrem reduzierten und minimalistischen Realismus widerspiegeln.

Abbildung 3.2: ›Die Wand‹



Sicherlich ist die Identität der Berliner Schule durch ihre Regisseure und Regisseurinnen geprägt, denn sie ist keine Bewegung im traditionellen Sinne, sondern ein Netzwerk von Künstlern und Künstlerinnen unterschiedlicher Modalitäten, die weniger an der Vergangenheit und ihrer Bewältigung im nationalen deutschen Film interessiert sind als vielmehr an der Reflexion über das Leben in der Gegenwart – auch wenn diese manchmal im historischen Setting geschieht. Der Neue Österreichische Film hat sich ursprünglich sowohl mit der Vergangenheit als auch mit der Gegenwart beschäftigt, genauer gesagt mit der Frage, wie die Vergangenheit die österreichische Gegenwart prägt, eine Vergangenheit, die im populären Diskurs zugunsten einer Konzentration auf Alltagsfaschismus, soziale Repressionen und Fremdenfeindlichkeit weitgehend ignoriert wurde. Er hat sich über dieses strenge gesellschaftspolitisch-kritische Narrativ hinausentwickelt (könnte aber möglicherweise diese Kritik am Nationalstaat bei der Untersuchung der syrischen Flüchtlings-/Migrantenkrise wieder aufgreifen), ohne ein dominierendes nationales Kino schaffen zu wollen.

Dennoch bleibt der Neue Österreichische Film ein Kino der österreichischen Nation, das auf seiner historisch-kulturellen Differenz und Einzigartigkeit innerhalb des gesamten deutschsprachigen Films beharrt, trotz seiner transnationalen (darunter deutschen) Koproduktionsnetzwerke. Er nutzt eine Filmsprache des Gegenkinos, die er mit der Berliner Schule teilt, auch weil spezifische Filmemacher/-innen der Berliner Schule direkt in Österreich arbeiten und ihre Ästhetik dort entwickeln. Der stärkste Antrieb, der die Perspektiven dieser beiden Kinos zusammen-

bringt, bleibt der Wunsch, nicht das Reale neu zu erschaffen, sondern alle Formen des Diskurses sichtbar, vielfältig und offen zu halten.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Cook, Roger F.; Koepnick, Lutz; Kopp, Kristin; Prager, Brad (2013): *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Chicago: Intellect.
- Dassanowsky, Robert (2005): *Austrian Cinema: A History*, Jefferson, NC: McFarland.
- Dassanowsky, Robert (2012): *Introduction to World Film Locations: Vienna*, Bristol: Intellect, S. 5.
- Dassanowsky, Robert/Speck, Oliver C. (2011): »New Austrian Film: The Non-Exceptional Exception«, in: Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York: Berghahn, S. 1–20.
- Die Wand Presseheft (2012), <https://web.archive.org/web/20151208194532/www.austrianfilm.at/assets/Die%20Wand/DW-PRESSEHFT-web.pdf> (letzter Zugriff 28.5.2022)
- Greiner, Ulrich (2012): »Film ›Die Wand‹: Zurück zur Natur«, in: *Zeit Online* 11.10.2012, <https://www.zeit.de/2012/42/Film-Die-Wand> (letzter Aufruf 28.5.2022).
- Grisebach, Valeska (2013): »The View from Here«, In: Rajendra Roy/Anke Leweke (Hg.), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 68–73.
- Halter, Ed (2003): »Das Experiment«, *Village Voice* 12.–18.11.2003, <https://www.villagevoice.com/2003/11/11/das-experiment/> (letzter Aufruf 28.5.2022).
- Hausner, Jessica (2015): »Interview with Dave Calhoun«, in: *Time Out London*, <https://www.timeout.com/london/film/jessica-hausner-on-lourdes-1> (offline).
- Heisenberg, Benjamin (2006): »Revolver Selbstgespräch«, in: Marcus Seibert (Hg.), *Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 9–30.
- Herzog, Todd (2012): »The Robber/Der Räuber«, in: Robert Dassanowsky (Hg.), *World Film Locations: Vienna*, Bristol: Intellect, 2012, S. 120–21.
- Hochhäusler, Christoph (2013): »On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness«, in: Rajendra Roy/Anke Leweke (Hg.), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 20–31.
- Lim, Dennis (2013): »Moving On: The Next New Wave«, In: Rajendra Roy/Anke Leweke (Hg.), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 89–96.

- Longworth, Karina (2010): »Jessica Hausner's Lourdes Refrains from Demystifying«, in: Village Voice 06.02.2010, <https://www.villagevoice.com/film/jessica-hausners-lourdes-refrains-from-demystifying-6392978> (letzter Zugriff 28.5.2022)
- Lyotard, Jean-François (1979): La condition postmoderne : Rapport sur le savoir, Paris : Minuit.
- Randall, Amanda Z. (2015): »Austrian Trümmerfilm?: What a Genre's Absence Reveals about National Postwar Cinema and Film Studies«, in: German Studies Review 38 (Oktober), S. 573–95.
- Rentschler, Eric (2000): »From New German Cinema to the Post Wall Cinema of Consensus«, in: Mette Hjort/Scott Mackenzie (Hg.), Cinema and Nation, New York: Routledge, S. 260–77.
- Sathe, Nikhil (2012): »The Spaces of the Other Vienna in New Austrian Film«, in: Robert Dassanowsky (Hg.), World Film Locations: Vienna, Bristol: Intellect, S. 106–7.
- van Hoeij, Boyd (2012): »Review: The Wall«, in: Variety 18.02.2012, <http://variety.com/2012/film/reviews/the-wall-1117947117/> (letzter Zugriff 28.5.2022).
- Weixlbaumer, Robert (2006): »Ich würde alles für dich tun: Valeska Grisebachs großer Liebesfilm Sehnsucht«, in: kolik film 6, S. 15–20.
- Wheatley, Catherine (2011): »Not Politics but People: The ›Feminine Aesthetic‹ of Valeska Grisebach and Jessica Hausner«, in: Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), New Austrian Film, New York: Berghahn, S. 136–50.
- Young, Neil (2012): »The Wall: Berlin Film Review«, Hollywood Reporter 12.02.2012, <https://www.hollywoodreporter.com/review/the-wall-berlin-film-review-289770> (letzter Zugriff 28.5.2022)

