

4 »Das Leben ist voller schwieriger Entscheidungen« Bilder des Kampfes für ein besseres Leben in Henner Wincklers *Lucy* und Kelly Reichardts *Wendy and Lucy*

Will Fech

»Was für Filme brauchen wir heute?« fragte der Filmkritiker der *New York Times* A. O. Scott in einem Artikel im März 2009. Das war zu diesem Zeitpunkt in den USA keine leichtfertige Frage – einem Land, das immer noch an den Nachwehen des Terroranschlags vom 11. September 2001 litt und »in einem Strudel aus Unruhe und Verwirrung gefangen war« (Scott 2009a), ausgelöst durch anhaltende Terrordrohungen, verschärfte staatliche Überwachung, wirtschaftliche Unsicherheit und eine tief gesplante Wählerschaft. Scotts Artikel über den filmischen »Neo-Neorealismus« war seine Antwort auf die eingangs gestellte Frage. Er beschrieb darin eine seiner Ansicht nach erfrischende neue Strömung im US-amerikanischen Independent-Kino, die den Kinobesuchern und -besucherinnen helfen könnte, die Malaise zu überwinden. Genauer betrachtet scheinen allerdings die Filme, die dies erreichen sollten, eher unwahrscheinliche Kandidaten für eine kollektive Stimmungsaufhellung zu sein. Es handelt sich vor allem um Filme, die auf Festivals Furore machten, aber sonst eher begrenzte Popularität erreichten. Sie zeigen in der Regel marginalisierte oder vom Leben gebeutelte Figuren, deren Alltagskämpfe in scharfem Kontrast zu der leichten Kost aus der Hollywood-Traummaschine stehen. Beispiele sind etwa Ramin Bahrans *Man Push Cart* (2005), *Chop Shop* (2007) und *Goodbye Solo* (2008); Anna Flecks und Ryan Bodens *Sugar* (2008); Lance Hammers *Ballast* (2008); So Yong Kims *Treeless Mountain* (2008) und Kelly Reichardts *Wendy and Lucy* (2008).¹

In seinem Artikel orientierte sich Scott an einem anderen Filmereignis, das aus den Trümmern einer Katastrophe entstand: dem italienischen Neorealismus. Er beschreibt, wie die erwähnten US-amerikanischen Filme die bekannten italienischen Klassiker aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wiederaufnehmen, die das prekäre Leben von Menschen aus der Arbeiterklasse mit Mitteln darstellen, die

1 Die Online-Version von Scotts Artikel zeigt auch Promo-Aufnahmen von Reichardts *Old Joy* (2006) und Bodens und Flecks *Half Nelson* (2006), die dadurch anscheinend ebenfalls zum neo-neorealistischen Dinnerparty-Tisch eingeladen waren.

gemeinhin – auch wenn dieser Begriff durchaus kritisch gesehen werden könnte – als »realistisch« bezeichnet werden. Dabei geht es um den Einsatz unbekannter oder Laiendarsteller, Dreharbeiten an Originalschauplätzen, der Einsatz langer Einstellungen (*long take cinematography*) und so weiter. Es handele sich dabei weder um eine politische noch ästhetische Bewegung von Filmschaffenden, jedoch würden die Filme, die Scott in seinem Artikel hochhält, »im Kleinen, aber mit bemerkenswerter Ernsthaftigkeit, die Bandbreite des amerikanischen Filmschaffens« erweitern (Scott 2009a). Dies geschehe, indem sie Geschichten erzählten, die das Mainstream-Publikum normalerweise nicht zu sehen bekäme. Ihre Themen – seien es die Anpassungsschwierigkeiten eines Sportlers, der aus der Dominikanischen Republik nach Kansas zieht (*Sugar*), oder obdachlose Kinder, die zwischen Müllhaufen leben (*Chop Shop*) – sind für Scott ein willkommenes filmisches »Gegenmittel« zu den »Ideologien des magischen Denkens«, die die Ängste vor Terror, Armut und Konflikten nach dem 11. September 2001 durch Eskapismus bannen wollen. Comic-Helden und verwaiste indische Millionäre² gaben einem erschöpften Land etwas, worüber es sich freuen konnte, in einer Zeit, die das Time Magazine als »das Jahrzehnt aus der Hölle« (»the Decade from Hell«) bezeichnete (Serwer 2009). Das alternative Kino warf währenddessen einen langen, notwendigen Blick auf die schmutzige Realität unter der glänzenden Oberfläche. Der »amerikanische Film«, erklärt Scott mit Gusto, »hat seinen neorealistischen Moment, und keinen Augenblick zu früh.« (Scott 2009b)

Nicht jeder stimmte mit Scotts Erhebung dieser »neo-neorealistischen Filme« auf den Filmthron überein (ein Punkt, auf den ich später noch einmal zurückkommen werde), aber sein Text bot die erste Einordnung einer Reihe von Filmen, die sich gegen die eskapistische Mainstream-Kost stellten, eine Haltung, die sie mit der Berliner Schule in Deutschland gemeinsam hatten. Die Ursprünge der Berliner Schule wurden bereits an anderer Stelle diskutiert, aber es sei daran erinnert, dass sie zu einer Zeit in Erscheinung trat, als in Deutschland mehrere groß angelegte, international beachtete Filme herauskamen, die den Nationalsozialismus und seine Nachwirkungen (inklusive des verbleibenden Faschismus) in den beiden deutschen Staaten behandelten. Diese Filme, wie Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) und Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006), wurden von den etablierten Medien für ihren hohen Produktionswert gelobt und fanden beim Massenpublikum und den großen Filmpreis-Jurys gleichermaßen Anklang. Die neo-neorealistischen Filme in den USA entstanden zu einer Zeit, als sich ein besonders starker Strom von CGI-beladenen Sequels, Prequels, Remakes und Adaptionen über die Kinos ergoss, und folgten, ebenso wie die Berliner Schule,

2 Dies ist ein Verweis auf Danny Boyles Oscar-gekröntem Film *Slumdog Millionaire* (*Slumdog Millionär*) aus dem Jahr 2008, den Scott als Antithese (was das Budget, den Stil und den Geist angeht) zu den von ihm verfochtenen neo-neorealistischen Werken anführt.

einer Ästhetik der Reduktion, die zu den intimen, charakterbezogenen Geschichten passte. Sie zeigen oft unbekannte lokale Schauspieler/-innen oder Laiendarsteller/-innen³ und wurden an Originalschauplätzen gedreht, etwa in der Bronx, im ländlichen Mittleren Westen, im pazifischen Nordwesten, im Mississippi-Delta und so weiter.⁴ Der Umgebungston wird gegenüber nicht-diegetischer Filmmusik bevorzugt. Die Dialoge können knapp sein, und die Art und Weise des Schnitts lässt Raum dafür, alltägliche Routinen oder atmosphärische Einsprengsel zu zeigen, die anderswo auf dem Boden des Schneiderraums fallen würden. Lineare, dramatische Erzählbögen sind zwar zu erkennen, aber es fühlt sich doch immer so an, als ob in diesen Filmen »nicht viel passiere«, weil sie, statt auf Melodrama und schnelle Schnitte zu setzen, Subtilität und Langsamkeit vorziehen.

Allerdings ist der US-amerikanische Neo-Neorealismus nicht in der Weise als echte »neue Welle« anerkannt, wie es die Berliner Schule durch die wissenschaftliche und institutionelle Anerkennung ist. Es gibt nur wenige bis gar keine substanziellen Studien zu diesen Filmen, und selbst neuere filmwissenschaftliche Sammelbände, die sich mit dem Realismus als internationale Filmsprache oder dem zeitgenössischen US-amerikanischen Film beschäftigen, lassen sie außen vor.⁵ Die Regisseure und Regisseurinnen Bahrani, Fleck und Boden sowie Reichardt realisieren inzwischen Projekte mit weitaus höheren Budgets, die von ihren ersten bescheidenen Unternehmungen weit entfernt sind. Der neo-neorealistiche »Augenblick« in den USA scheint genau das gewesen zu sein – ein Augenblick. Dennoch sind die Filme im Kreis des internationalen Kunstkinos nicht unbemerkt geblieben, vor allem nicht bei den Filmemachern und Filmemacherinnen der Berliner Schule, die Ähnlichkeiten mit ihren eigenen Projekten entdeckten. Insbesondere Christoph Hochhäusler verweist in seinen Reflexionen über die Anfänge und die Rezeption der Berliner Schule auf andere nationale Filmemacher/-innen, die »mit einem bestimmten Erzählansatz und einem spezifischen Figurenkonzept« [...] »ein verwandtes Terrain erkunden« (Hochhäusler 2013: 25) und hebt dabei Reichardt und Hammer aus den USA hervor. Für den deutschen Filmemacher und Kritiker bestehen die Gemeinsamkeiten zwischen der Berliner Schule und dem Filmschaffen anderswo weniger in den ästhetischen Verfahren des Kunstkinos als vielmehr in der zugrunde liegenden Philosophie des filmischen Inhalts. Die drei Faktoren, die

3 Eine Ausnahme ist die Besetzung von Kinostar Michelle Williams in *Wendy and Lucy*. Dennoch wurde der Film in den Rezensionen immer wieder dafür gelobt, wie sie in der Rolle einer gewöhnlichen Frau aufging.

4 Und auch hier gibt es eine Ausnahme: Kims *Treeless Mountain* wurde in Südkorea gedreht.

5 In Giovacchini/Sklar (2011) werden weder die von Scott genannten neo-neorealistischen Filme noch ihre Regisseure und Regisseurinnen auch nur erwähnt; in King/Molloy (2013) taucht Kelly Reichardt einmal auf.

er beschreibt – die Aufmerksamkeit für Ereignisse am Rande statt spannungsreicher Action; der Einsatz von introvertierten, »antiexhibitionistischen« Figuren; und die Vermeidung von Verstrickungen des narrativen Plots –, stehen im Mittelpunkt vieler filmischen Stile, die sich mit gewöhnlichen Menschen beschäftigen und narrative Subtilität schätzen. Doch wie konsistent ist Hochhäuslers Bezugnahme auf die neo-neorealisticen US-Regisseure und Regisseurinnen im Verhältnis zur Berliner Schule? Um die Relationen zu entwirren, möchte ich einige Merkmale der einzelnen Bewegungen näher beschreiben, bevor ich zu zwei emblematischen Filmen der beiden Bewegungen übergehe.

Zwei Kinos

Grob lässt sich der US-amerikanische Neo-Neorealismus als Weiterentwicklung früherer Formen des amerikanischen »Indie«-Kinos mit geringeren Budgets und Reichweite definieren.⁶ In den 1990er Jahren starteten die großen Hollywood-Studios gesonderte Abteilungen, die Filme für ein anspruchsvolleres, hipbes Publikum entwickeln wollten. Diese Abteilungen wurden inspiriert durch den Erfolg mehrerer Filmprojekte des unabhängigen Verleihers *Miramax Pictures* Ende der 1980er und Anfang der 90er Jahre mit relativ niedrigen Budgets, die an den Kinokassen sehr erfolgreich gewesen waren. *Fox Searchlight Pictures* (Fox), *Sony Pictures Classics* (Sony Pictures Entertainment) und *Warner Independent* (Warner Bros.) waren einige der Untergesellschaften, die in dieser Zeit gegründet wurden – eine Entwicklung, die Geoff King als »Indiewood« bezeichnet hat (King/Molloy 2013). Dieser Teilbereich der Branche spezialisierte sich auf »Filme im mittleren Preissegment, die sich vor allem an ein Publikum mit größerem kulturellem Kapital wenden [und] eine Synthese aus Independent- und Hollywood-Ästhetik bieten« (Perren 2013: 13). Die Darsteller/-innen in diesen Filmen waren in der Regel anerkannte Filmstars und die Filme besaßen genügend industrielle Schlagkraft, um für die Oscars nominiert zu werden. Im Vergleich dazu sind Scotts neo-neorealistiche Filme alle von Unternehmen außerhalb der großen Hollywood-Studios produziert und herausgebracht (mit Ausnahme von *Sugar*, der von Sony Pictures Classics vertrieben wird). Sie hatten nur sehr bescheidene Erfolge an den Kinokassen⁷ und wurden trotz guter Kritiken von den großen Publikumsmedien wenig beachtet. Es geht

6 Die »Unabhängigkeit«, die in der Bezeichnung »Indie« steckt, ist genau wie der Begriff »Gegenkino« natürlich ein relativer Begriff, der Fragen der Zugehörigkeit zu bestimmten Industriestrukturen, der finanziellen Ausstattung, Starpower, der Autonomie der Filmemacher und der ästhetischen bzw. ideologischen Radikalität einschließt.

7 Die durchschnittlichen Bruttoeinnahmen an den US-Kinokassen der sieben Filme, die Scott in seinem Artikel vorstellt, betragen nur 445.449 US-Dollar pro Film (zwischen 36.608 und 1.082.124 US-Dollar). Die Quelle dieser Zahlen ist <https://www.boxofficemojo.com>.

diesen Filmen weniger darum, hip zu sein oder den Geschmack eines gehobeneren Publikums anzusprechen, sondern ein Licht auf die Erfahrungen von Benachteiligten, Minderheiten oder Migranten und Migrantinnen zu werfen. Zwar existieren sie innerhalb bestimmter etablierter Strukturen und rütteln nicht radikal an der Sprache des Kinos, aber sie unterscheiden sich trotzdem von den kommerziell getriebenen Low-Budget-Oscar-Projekten, die von spezialisierten Unterabteilungen der großen Studios verbreitet und vermarktet werden.

Innerhalb des US-amerikanischen Neo-Neorealismus lassen sich durchgängig thematische Merkmale herausarbeiten, die ihn von seinen italienischen Vorbildern unterscheiden. Die italienischen Klassiker griffen die existenzielle Bedrohung der Nachkriegszeit auf, in der sich entrechtete Menschen einer zerrütteten Infrastruktur und bürokratischer Gleichgültigkeit gegenüberstehen sahen. Die US-Filme erweitern die Perspektive, um über die Begrenzungen von Rasse, Geschlecht und Nationalität hinweg, die vielfältigen Erfahrungen von Protagonisten und Protagonistinnen zu beschreiben, die glauben, dass sie sich aus der Armut befreien und den amerikanischen Traum verwirklichen können. Bahrans Eltern wanderten aus dem Iran in die Vereinigten Staaten ein, und ein Großteil seiner Arbeit porträtiert den Kampf von Einwanderern, die sich und ihrer Familie ein neues Leben aufbauen wollen. Der senegalesische Taxifahrer in *Goodbye Solo* und der in Pakistan geborene Straßenhändler in *Man Push Cart* arbeiten hart, um eine bessere Zukunft für ihre jungen Familien zu ermöglichen, während der auf dem Schrottplatz lebende Latino-Junge in *Chop Shop* nur mühsam seine Grundbedürfnisse befriedigen kann. *Sugar*, obwohl von einem weißen US-amerikanischen Paar geschrieben und inszeniert, ist eine weitere Assimilationsgeschichte über einen dominikanischen Baseballspieler, für den die Anpassung an das Leben im ländlichen Iowa mühsam verläuft. In *In Between Days* (2006) schildert die koreanisch-amerikanische Regisseurin Kim eine jugendliche koreanische Migrantin, die in einer abweisenden nord-amerikanischen Stadt aufwächst. Für ihren zweiten Film *Treeless Mountain* reiste Kim nach Südkorea. Er handelt von zwei Kindern, die von ihrer Mutter verlassen wurden, und bleibt damit bei ihrem Thema verletzte Figuren, die schwierigen Herausforderungen gegenüberstehen. Lance Hammer, ein weißer männlicher Regisseur, der jahrelang als Visual-Effects-Künstler für Hollywood-Filme gearbeitet hat, verließ diesen lukrativen Beruf und verbreitete seinen Film *Ballast* im Eigenvertrieb. Er handelt von einer schwarzen Familie aus Mississippi, die von einem Selbstmord aus der Bahn geworfen wird (meines Wissens, ohne dass ihm vorgeworfen wurde, dass er aus seiner privilegierten Situation heraus schwarze Menschen ausbeuten oder bevormunden würde). Kim, Fleck, Reichardt und Courtney Hunt, Regisseurin von *Frozen River* (2008) – letztere in Scotts Artikel zwar nicht erwähnt, aber eine mögliche Ergänzung der Gruppe – sind weiblich und erzählen oft Geschichten von resilienten Frauen, die sich in schwierigen Umständen durchsetzen müssen. Zusammengefasst kann man sagen, dass der US-amerikanische

Neo-Neorealismus sowohl was seine Akteure und Akteurinnen als auch seine Figuren betrifft vielfältiger ist als der Hollywood-Mainstream, aber auch als sein italienisches Vorbild.⁸ Diese Bandbreite an Visionen ergibt ein kollektives filmisches Porträt der Vielfalt in den Vereinigten Staaten des 21. Jahrhunderts, in denen Menschen am Rande der Gesellschaft darum kämpfen müssen, als sozial oder materiell Gleichgestellte anerkannt zu werden – wobei einige dabei erfolgreicher sind als andere.

Während Scott und andere den italienischen Neorealismus problemlos als gemeinsamen Bezugspunkt für diese US-Filme ansehen, ist es den Kritikern und Kritikerinnen der Berliner Schule merklich unangenehm, den Realismus als stilistisches Schnittmuster der Bewegung zu nennen. In einem Artikel über die Arbeit von Henner Winckler hat Marco Abel realistische Lesarten seiner und anderer Filme der Berliner Schule insofern eingeschränkt, dass er argumentiert, dass die Filme sich weder auf bestimmte Repräsentationsstrategien stützen, um einen möglichst hohen Grad an Authentizität zu erreichen, noch Kritik an erkennbaren sozialen Problemen leisten, um damit auf pädagogische Weise die Sympathien des Publikums wecken. (Letzteres trifft insbesondere auf die italienischen neorealistischen Klassiker zu, die von kollektivistischen Ideologien geprägt sind.) Abel warnt davor, dass eine solche Konzeptualisierung der Filme der Berliner Schule einer unterkomplexen Idee des Realismus Vorschub leistet, die nicht berücksichtigt, dass Bildern des Gewöhnlichen ein nicht zu unterschätzender Verfremdungseffekt innewohnt (Abel 2015). André Bazin behauptet, dass Realismus notwendigerweise das Ergebnis von bestimmten künstlerischen Verfahren ist und nicht auf die Vorstellung reduziert werden kann, wie sehr ein Film der Realität ähnelt. Anstatt sich zum Beispiel darauf zu beschränken, die Ästhetik der Berliner Schule dem repräsentationalem Realismus zugehörig zu erklären, weil sie lange Einstellungen und sorgfältig komponierte Bildausschnitte einsetzt, argumentiert Abel, dass viele Filme der Berliner Schule »durch ihre raum-zeitliche Präzision [...] die Aufmerksamkeit des Publikums erregen, sodass wir die außergewöhnlichen Qualitäten des ansonsten eher gewöhnlichen Lebens sinnlich erfahren und so erst auf sie aufmerksam werden« (Abel 2012: 31). Die Realität wird abstrahiert, um sie sinnlich erfahrbar zu machen, anstatt sie mit den Kennziffern dessen abzugleichen, was wir als reales Leben verstehen. In Anknüpfung an Wincklers Filme stellt Abel die These auf, dass seine Filme nicht voraussetzen, dass die Zuschauer/-innen die Fähigkeit haben müssen, zu unterscheiden, was bekannte und was unbekannte Elementen des

8 Es gibt natürlich weitere wichtige Unterschiede zwischen den italienischen und den US-amerikanischen Filmen, einschließlich der Produktionsbedingungen, mit denen die neorealistischen Regisseure im Italien der Nachkriegszeit konfrontiert waren und die viele Charakteristika des Realismus notwendig machten und beeinflussten.

Alltagslebens sind; der Anschein von Realismus sei nichts anderes als eine »sorgfältig modulierte ästhetische Strategie der Entdifferenzierung« (Abel 2015), die die Zuschauer/-innen dadurch emotional berührt, dass sie mit den unbeachteten Mysterien der Normalität konfrontiert werden statt mit klar hierarchisierten dramatischen Gesten. Möglicherweise ist es gerade dieser Anschein von Indifferenz, der Kritiker/-innen dazu bewogen hat, den Filmemachern und Filmemacherinnen der Berliner Schule vorzuwerfen, sie interessieren sich nicht für Politik. Diese Klagen rühren auch von einem zu engen Verständnis, wie politischer Film aussehen soll, was in erster Linie ein inhaltlicher Anspruch ist. Abel argumentiert stattdessen, dass die Bewegung gerade deshalb politisch ist, weil sie »eher versucht, Bilder für eine Realität nach dem Mauerfall neu zu erfinden, als das gegenwärtige Deutschland zu repräsentieren« (Abel 2010: 276). Daraus folgt die logische Frage, die in einem Sammelband, der die Berliner Schule in den Kontext des internationalen Arthouse-Kinos stellt, fast schon zwingend ist, nämlich inwieweit die von Abel erwähnte Strategie der Entdifferenzierung auch auf andere filmische Bewegungen anwendbar ist. Der US-amerikanische Neo-Neorealismus, der oberflächlich betrachtet die gegenwärtigen Lebensbedingungen in den Vereinigten Staaten beschreibt und den Hochhäusler als eine Art Cousin der Berliner Schule annimmt, bietet einen idealen Rahmen für eine solche Frage.

Allerdings unterscheidet sich Abels Begriff der Entdifferenzierung vom repräsentationalen Realismus, den Scott in seinem Essay nutzt, um die genannten zeitgenössischen US-Filmen zu beschreiben – ein Realismus, der das »echte Leben« durch »eine so mysteriöse wie flüchtige Verschmelzung von dokumentarischen und theatralischen Elementen« darstellt (Scott 2009a). Scotts Artikel stieß auf Widerspruch, der eine entscheidende Klarstellung erzwang. Ein gewichtiges Gegenargument kam von Richard Brody im Magazin *New Yorker*, der darauf hinwies, dass der Realismus im US-Kino eine lange Tradition hat, sowohl in Hollywood als auch im unabhängigen Kunstkino (Brody 2009). Scott antwortete, er habe sich bemüht, »den Begriff Neorealismus locker und eher im lockeren Sinne zu verwenden, um nicht einen bestimmten Stil, eine Schule oder eine Bewegung zu beschreiben, sondern vielmehr eine filmische Ethik, die in verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeitpunkten in verschiedenen Formen aufgetaucht ist und die nun in einigen Bereichen des amerikanischen Independent-Kinos neue Blüten zu entwickeln scheint« (Scott 2009b, Hervorhebung hinzugefügt). Für Scott besteht der Zusammenhang zwischen dem italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit und dem US-Neo-Neorealismus nach dem 11. September 2001 im Wesentlichen nicht in den konventionellen stilistischen Elementen des Realismus, sondern in einer nebulösen ideologischen Verwandtschaft, die sich darin zeigt, dass diese Filme die materielle Existenz der Arbeiterklasse mitfühlend portraituren (Brody hält in seinem Artikel

dagegen, dass dies auf Kosten von psychologischer Charakterisierung und Mehrdeutigkeit gehe [Brody 2009]).⁹

Es geht mir weniger darum, in der Auseinandersetzung zwischen Scott und Brody einen Gewinner zu küren, sondern vielmehr darum, darüber nachzudenken, ob Hochhäuslers Wortwahl (»ein bestimmter Erzählansatz und ein spezifisches Figurenkonzept«) in Bezug auf die gemeinsamen Qualitäten der Berliner Schule und des US-amerikanischen Neo-Neorealismus mit Scotts Argument aus seiner Antwort auf Brodys Kritik zusammengebracht werden kann. Wenn man nämlich lediglich die formalen Qualitäten der Filme näher betrachten würde, dann könnte man tatsächlich die Berliner Schule und den US-Neo-Neorealismus als Teil einer »internationalen neuen Welle« des filmischen Realismus in einen Topf werfen. Aber ich behaupte, dass diese Filme wichtige Differenzen aufweisen, die auf die Unterscheidung zwischen Verfremdungseffekt und gegenständlichem Realismus zurückzuführen sind. Während der Realismus vorgibt, Entsprechungen zwischen der Filmwelt und der realen Welt zu erzeugen, wie unvollkommen oder künstlich sie auch sein mögen, damit wir uns leichter mit den Figuren oder Situationen auf der Leinwand identifizieren können, so zwingt die Verfremdung die Zuschauer/-innen dazu, ihre alltäglichen Wahrnehmungen über die Realität zu hinterfragen, um das Vertraute wieder fremd erscheinen zu lassen. In der Berliner Schule entsteht die Verfremdung zu einem großen Teil dadurch, dass die Filme an dramatischen Verwicklungen und klar artikulierter filmischer Bedeutung scheinbar kein Interesse haben – was wir an dieser Stelle genauer als *Entdramatisierung* bezeichnen können.

Im Folgenden greife ich diesen Punkt auf und untersuche zwei emblematische Werke aus dem Kontext der Berliner Schule und der USA: Wincklers Spielfilm *Lucy* von 2006 und Reichardts *Wendy and Lucy* von 2008. Beide Filme stellen die Probleme junger weiblicher Protagonistinnen dar: In *Lucy* versucht eine 18-jährige Mutter, ihr Baby außerhalb eines stabilen familiären Umfelds aufzuziehen; in *Wendy and Lucy* verliert eine obdachlose junge Frau ihren Hund, als sie auf dem Weg nach Alaska, wo sie Arbeit finden will, in Oregon hängenbleibt. Auf formaler Ebene scheinen sich beide Filme zu ähneln: Kameraführung mit langen Einstellungen, Bevorzugung von diegetischem Ton gegenüber nicht-diegetischer Musikuntermauerung, der Dreh an Originalschauplätzen und andere Merkmale des vermeintlich realistischen Films. Jedoch möchte ich betonen, dass sich die entdramatisierte Natur von *Lucy* von der sehr wohl dramatischen Struktur und Rhetorik in *Wendy and Lucy* unterscheidet. Ich sehe wichtige Unterschiede in Bezug darauf, welche narrativen Informationen jeder Film jeweils liefert – oder vermeidet zu liefern – und wie dies die Sympathien des Publikums und den jeweiligen gesellschaftspolitischen

9 Mehr zu Brodys Kritik am Neorealismus direkt bezogen auf *Wendy and Lucy* kann man in seiner Filmkritik »Against ›Wendy and Lucy‹« lesen (New Yorker 10.12.2008, <https://www.newyorker.com/culture/goings-on/against-wendy-and-lucy> [letzter Zugriff 2.6.2022]).

Kommentar beeinflusst. Um meinen Standpunkt zu verdeutlichen, beschäftige ich mich näher mit der Darstellung des Kampfs gegen widrige Umstände in den beiden Filmen: Wie die Notlage der jungen Frauen beschrieben wird, wie Sympathien erzeugt werden und was für ein gesellschaftlicher Kommentar, wenn überhaupt einer, aus diesen Prozessen entsteht. Schließlich argumentiere ich, dass ungeachtet des thematischen und formalen Wiederhalls in beiden Filmen wir die ästhetischen und politischen Möglichkeiten der Berliner Schule sinnvollerweise mit anderen Kontexten in Beziehung stellen müssen. *Lucy* und *Wendy and Lucy* nutzen unterschiedliche Herangehensweisen, um sich ihren Protagonistinnen zu nähern, was zu subtil unterschiedlichen strukturellen und formalen Entscheidungen führt, die die Besonderheiten der Berliner Schule im Vergleich zum US-Neo-Neorealismus zur Geltung bringen.

Lucy

Obwohl Henner Winckler keine prominente Figur im Umfeld der Berliner Schule ist, argumentiert Abel, dass die Umstände seiner Produktionen, seine professionellen Kollaborationen und die Eigenschaften seiner Filme »[ihn] nicht an die Peripherie [der Schule], sondern in ihr Zentrum positionieren« (Abel 2015). Seine Ästhetik, die sich in ausgewählten Kurzfilmen und in den beiden Spielfilmen *Klassenfahrt* (2002) und *Lucy* zeigt, wurde als »quasi-dokumentarische Inszenierung« beschrieben, die geprägt ist von künstlerischen Verfahren, die zu den üblichen Verdächtigen im Zusammenhang mit dem filmischen Realismus gehören. Abel plädiert jedoch für eine affektbasierte Lesart von Wincklers Arbeiten und stellt fest, dass ein strenger repräsentationaler Realismus – also eine Übereinstimmung zwischen »der Filmwelt« und »der realen Welt« – seine Filme nicht ausreichend begreiflich machen kann. Abels entscheidende Beobachtung besteht darin, dass Wincklers Talent vor allem darin liegt, alle Ereignisse mit dem gleichen Grad an (Des-)Interesse darzustellen – eine Strategie der Entdramatisierung, die nicht so sehr »repräsentiert« als vielmehr die Momente erfahrbar macht, an denen (alltägliche) Transformationen im Leben seiner Figuren stattfinden. Um das an einem frühen Beispiel durchzudeklinieren: *Klassenfahrt* zeigt die Reise einer deutschen Oberstufenklasse an die polnische Ostseeküste und die heiklen zwischenmenschlichen Verwicklungen, in die der introvertierter Schüler Ronny (Steven Sperling) gerät, als er sich in Isa (Sophie Kempe) verknallt, die ebenfalls Außenseiterin ist. Kurz scheint ein Konflikt aufzublitzen, als Marek (Bartek Blaszczyk), ein gutaussehender polnischer Hotelangestellter, ebenfalls beginnt, um Isas Zuneigung zu werben, aber der Film enttäuscht die Erwartungen und ignoriert die übliche Spannungskurve eines solchen dramatischen Aufbaus. Irgendwann fordert Ronny in einem Anfall maskulinen Draufgängertums Marek heraus, von einer Klippe ins Meer zu sprin-

gen. Marek verschwindet im Wasser, aber Ronny benachrichtigt nicht die Polizei; Mareks Schicksal wird bis zum Ende des Films nicht aufgeklärt. Der Film weigert sich, Mareks Tod zu bestätigen und schlägt kein dramatisches Kapital daraus, dass Ronny es unterlässt, etwas zu unternehmen, als sein Rivale im Meer verschwindet. Laut Abel signalisiert er damit Wincklers Intention, alle Ereignisse mit dem gleichen Grad an Interesselosigkeit darzustellen. Diese Absicht wird dadurch untermauert, dass der Film sich weigert, den sozioökonomischen Hintergrund seiner Figuren zu klären, sowie durch seine Kameraführung, die konsequent die Perspektive der Figuren in der Diegese – der erzählten Handlung – einnimmt, statt künstlich konstruierte, dramatisch aufgebaute Tableaus für ein imaginiertes Publikum zu bieten. Mit anderen Worten, der Film unterscheidet nicht scharf zwischen den Figuren und den Kameraperspektiven, sodass die Zuschauer/-innen keine Chance haben, Bilder oder Ideen, die sie aus der realen Welt kennen, sauber zu organisieren oder hierarchisieren. In Interviews hat Winckler mehrfach gesagt, dass er sich wünschte, dass mehr Filme auf diese Weise gemacht werden, das heißt, »ergebnisoffen«, ohne klares propagandistisches Bild von der Welt, das von vorgefertigten stilistischen Mitteln befördert wird. Seine Filme hingegen »betrachten alles mit der gleichen Haltung: beobachtend, neugierig, nichtbeurteilend und ohne erkennbare Vorurteile« (Abel 2015). Was eine vertraute Geschichte einer ersten Liebe, die von einer dramatischen Wendung eingeholt wird, werden könnte, wird zu einer merkwürdig berührenden Reise, bei der die Zuschauer/-innen damit konfrontiert werden, das gegenwärtige Deutschland auf neue Weise wahrzunehmen.¹⁰

So wie *Klassenfahrt* dazu einlädt, ihn mit den gängigen Darstellungsweisen in *Coming-of-Age*-Filmen zu vergleichen, diese aber letztlich untergräbt, so tut Wincklers späterer Spielfilm *Lucy* dasselbe für Sozialdramen über problematische Jugendschwangerschaften. Maggys (Kim Schnitzer) Misere – eine junge Mutter im Teenageralter, die die Schule abgebrochen hat, um ihr Baby Lucy aufzuziehen, während sie bei ihrer Mutter lebt, die selbst sehr jung mit Maggy schwanger wurde – ähnelt so gesehen einer Vielzahl melodramatischer Geschichten über alleinerziehende, unvorbereitete Teenager-Eltern. Doch trotz dieser Figurenkonstellation umgeht Winckler die üblichen Klischees und den moralisch erhobenen Zeigefinger, indem er sich weigert, diese Situation explizit als Problem zu benennen, und indem er die Handlung auf dem Bildschirm ästhetisch nivelliert. Die deutlichsten

10 Abel geht einen Schritt weiter und behauptet, dass die Ästhetik der Entdifferenzierung in Wincklers Film – in der die deutschen Jugendlichen Polen nicht als neu oder anders als Deutschland registrieren und die Protagonisten und Protagonistinnen sich nicht in dramatische Intrigen verstricken – eine »indifferente Perspektive« aufbaut, die parallel zur Aufhebung von Klassenunterschieden in neoliberalen Gesellschaften verläuft. Für Abel haben die neoliberalen Verhältnisse Deutschland inzwischen so weit durchdrungen, dass die Figuren in Wincklers Filmen ihre Auswirkungen nicht mehr wahrgenommen können. Damit eröffnet sich im Film die Möglichkeit, diese Verhältnisse für das Publikum greifbar zu machen.

Beispiele für diesen Ansatz zeigen sich nicht darin, was im Film passiert, sondern darin, was nicht passiert. Das Publikum erwartet aufgrund von erlernten Erzählkonventionen, dass an verschiedenen Stellen des Films eine Krise oder eine dramatische moralische Entscheidung auftaucht: Zum Beispiel, wenn Maggy ihrer Mutter sagt, dass sie Lucy mitnimmt, um zu ihrem neuen, ebenso jungen Freund Gordon (Gordon Schmidt) zu ziehen; wenn Gordon die Anwesenheit des Babys in seiner Wohnung unterschwellig nervt; oder wenn Gordon Maggy zur Rede stellt, weil sie Lucy allein gelassen hat, um Bier zu kaufen. Abel bemerkt: »Aber während wir die ganze Zeit darauf warten, dass irgendwann etwas Schlimmes passiert – weil wir es von anderen Filmen so gewohnt sind –, geschieht nie etwas wirklich Dramatisches.« (Abel 2015) Die vorhersehbare Frage, die im Hinterkopf umherschwirrt – »Wird Maggy ihr Kind verlassen?« – und die in konventionelleren Filmen die Handlung vorantreiben würde, wird ebenfalls nie zum Plot Point. Das Schlimmste, was Maggy tut, ist der oben erwähnte Bierkauf, der nach einigen harschen Worten von Gordon kein Thema mehr ist. Winckler ist nicht daran interessiert, sozialkritische Filme zu machen, die darauf abzielen, gesellschaftliche Zustände oder gar individuelle Handlungen zu verurteilen. Wie er in einem Interview über Lucy sagte: »Ich denke, es gibt sehr viele Filme, die unseren Filmen ähneln, die aber trotzdem die Welt erklären und nicht eine Frage formulieren [...] Die kommen mit einer klaren Aussage daher und benützen diese Mittel, um ein propagandistisches Bild von der Welt an den Mann zu bringen.« (Abel 2015).

Anstelle von dramatischen oder didaktischen Lektionen über die Gefahren der Elternschaft von Teenagern kehrt Winckler zu seinen Bildern zurück, die Maggys alltägliche Handlungen mit den Folgen einer Realität tränken, die sie selbst gerade erst entdeckt. Einstellungen in der Totale oder Halbtotale, die zeigen, wie sie den Kinderwagen über weitläufige städtische Plätze schiebt, verdeutlichen ihre Isolation von ihrem sozialen Milieu, in das sie eigentlich gerne zurückkehren würde, während ihre Versuche, den Kinderwagen Treppen hinauf- und hinunterzuzerren oder sich mit ihm in U-Bahnwägen zu zwängen, normalisierte Einblicke in ihren neuen beeinträchtigten Zustand gewähren. Viele dieser Szenen sind mit statischer Kamera und minimalen oder nichtvorhandenen Schnitten gedreht, eine ästhetische Konsequenz von Wincklers entdramatisierter Philosophie. Als Gordon Maggys Mutter zum ersten Mal in der Küche begegnet, zeigt die Kamera die Szene aus Hüfthöhe und ist dabei still und unbeteiligt. Die beiden tauschen unbeholfene Begrüßungen aus, interagieren aber sonst kaum. Die Missbilligung der Mutter dem neuen Freund ihrer Tochter gegenüber, der seelenruhig am Frühstückstisch sitzt, wird auch in der Nahaufnahme ihres Gesichts nicht deutlich, sodass es schwierig ist, den dramatischen Gehalt der Szene einzuordnen. Konventioneller Schnitt oder Kameraführung im Hollywood-Stil würden solche Mikrodramen leichter lesbar machen; denn Schnitt und Kameraführung hierarchisieren Informationen, indem sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer/-innen auf Details oder Aspekte len-

ken, die als wichtig erachtet werden. Indem Winckler es vermeidet, solche kleinen, aber wichtigen Bedeutungselemente zu setzen, macht er sein Diktum wahr, »alles mit der gleichen Haltung zu betrachten« (Abb. 4.1).

Abbildung 4.1: Der Beginn von ›Lucy‹, eine statische Zweier-Einstellung mitten im Gespräch.



Durch die Banalität dieser Ereignisse wirkt *Lucy* – im Unterschied zu den emotionalisierten Dramen mit genau ausgearbeiteten Handlungselementen –, als ob die Figuren das Leben gerade gerade erst entdecken, und weniger, als ob die Geschichte für ein Publikum konstruiert wurde. Ähnlich wie Ronny in *Klassenfahrt*, der am Ende des Films in den Bus nach Hause steigt und seine unauffällige Außenseiterrolle unter seinen Klassenkameraden und -kameradinnen wieder aufnimmt, bleibt Maggy bis zum Ende des Films unverändert. Ihr Verhalten gegenüber ihrer Tochter bleibt von Anfang bis Ende gleich, ohne dass ihr emotionales oder finanzielles Wohlergehen ernsthaft gefährdet ist. Gordon gesteht Maggy schließlich, dass er in seinem Alter nicht den Papa für das Kind eines anderen spielen will, und ihre anschließende Trennung, die als ein melodramatischer Moment hätte konstruiert werden können, wird dadurch vollzogen, dass die beiden jungen Erwachsenen am Eingang eines Nachtclubs wissende Blicke austauschen. Nach der Trennung von Gordon hat Maggy einen One-Night-Stand mit einem Mann, den sie in einer Bar aufgegabelt hat. Sie verlässt ihn am nächsten Morgen, was die Auswirkungen ihrer Trennung von Gordon und die angeblichen gesellschaftlichen Beschränkungen junger Mütter relativiert. Sie bricht nie zusammen, erlebt keine Offenbarung, die als moralischer Kern einer sozialkritischen Erzählung dienen könnte. Die einzige Szene, aus der wir möglicherweise eine Veränderung in Maggys Denken oder ein Zeichen von Reife herauslesen könnten, tritt ein, als sie dem Vater des Kindes,

Mike (Ninjo Borth) (der erst jetzt seine Elternrolle einnehmen möchte, nachdem er sich vorher vor der Verantwortung gedrückt hat), vorsichtig sagt, dass sie vielleicht »einen Fehler gemacht« hat, als sie bei Gordon eingezogen ist. Mike stimmt dem zu, und das war's: Entscheidungen und Reue, Trennungen und Wiederbegegnungen, werden auf die gleiche Weise dargestellt und mit der gleichen statischen Kameraeinstellung eingefangen, die sich weder mit den Figuren identifiziert noch sie verurteilt.

Abbildung 4.2: Maggy in Gedanken – vielleicht über ihre Mutterrolle? Aber eine Offenbarung gibt es nie.



All diese Einzelheiten weisen auf eine filmische Herangehensweise hin, in der »dramatische Momente einfach ein Teil des täglichen Gangs der Dinge sind« (Abel 2015), und dienen somit als Gelegenheit für die Zuschauer/-innen, dem Leben auf eine Weise zu begegnen, die nicht von vorgegebenen Zeichen abhängt, die an konventionelle Vorstellungen von Authentizität appellieren. Dieser Gedanke wird auf einem Plakat, das in Gordons Wohnung hängt, persiflierend aufgegriffen: Eine Collage aus dicht nebeneinanderstehenden Alkoholflaschen mit dem Text »Life is Full of Difficult Decisions«. Es ist ein billiger Studentenwitz, aber mit einem ironischen Dreh, da der Film sich weigert, sich mit den schwierigen Entscheidungen zu beschäftigen, die Maggy als Teenager-Mutter treffen müsste – Entscheidungen, die ihre Misere für das Publikum lesbar und unmittelbar nachvollziehbar machen würden. Dies ist eine vollkommen andere Art, den Kampf für ein besseres Leben in Bildern zu fassen als bei *Wendy und Lucy*, der zwar mit *Lucy* die geduldige beobachtende Annäherung an seine Protagonistin teilt, der aber letztlich bestimmte (zwar nuancierte) Verfahren des repräsentationalen Realismus einsetzt, um dra-

matische Momente einer spezifischen und schwierigen kulturellen Situation darzustellen (Abb. 4.2).

Wendy and Lucy

Scott bezeichnete die Premiere von *Wendy and Lucy* in Cannes 2008 und den Kinostart im Anschluss als »weniger eine Vorahnung der harten Zeiten, die [in den USA] kommen sollten, als vielmehr eine Bestätigung, dass sie nun tatsächlich angebrochen sind« (Scott 2009a). Wendy (Michelle Williams), die titelgebende (menschliche) Figur des Films, ist eine junge Frau ohne Geld und ohne Wohnung. Sie ist mit ihrem Auto auf dem Weg nach Alaska, weil sie gehört hat, dass es dort Arbeit gebe. Deshalb hat sie ihren Hund Lucy eingepackt und sich auf den Weg gemacht, um dort wieder auf die Beine zu kommen. Unterwegs gerät sie jedoch in Schwierigkeiten: In einer Stadt in Oregon springt ihr Auto nicht an, die Reparatur ist teuer, sie hat keinen Schlafplatz, und während sie wegen Ladendiebstahl in einer Arrestzelle fest sitzt, verschwindet Lucy. Das klingt nach einer Menge Handlung, aber wie in den anderen neo-neorealistischen Filmen nimmt *Wendy and Lucy* gegenüber den Figuren eine beobachtende Haltung ein, wodurch die Zuschauer/-innen eher an den gezeigten Umständen und Situationen teilnehmen, als dass sie von der Handlung mitgerissen werden. Reichardts bedächtiges Tempo, die langen Einstellungen und der sparsame Einsatz von Dialogen und nicht-diegetischer Musik fokussieren unsere Aufmerksamkeit auf Wendy als Figur, für die wir Sympathien entwickeln. Diese Leidenschaft für die Beobachtung bleibt den ganzen Film hindurch erhalten, etwa wenn die Kamera Wendy auf der Suche nach Lucy durchgängig folgt oder wenn sie über Wendys Notizbuch schwebt, wo diese ihre schwindenden Geldreserven festhält. Allerdings verwendet *Wendy and Lucy* – im Gegensatz zu der Art, wie Winckler Maggys Schwierigkeiten mit den Mitteln der Entdramatisierung darstellt – sowohl thematisch als auch ästhetisch eine relativ direkte repräsentationale Art der Darstellung – wenn auch dadurch differenziert, dass Reichardt eine talentierte Geschichtenerzählerin ist, die Wendys Situation in der Tat zuspitzt und dramatisiert. *Wendy and Lucy* versucht, einen Mittelweg zwischen expliziter Kritik an sozialer Ungleichheit und formaler Subtilität und Zurückhaltung zu gehen, und schildert dadurch eine Realität, die *bereits vom Politischen durchdrungen ist* – eine »softe Politik«, die darauf abzielt, den angespannten Zeitgeist des Landes darzustellen, ohne konkrete politisch-agitatorische Änderungsvorschläge zu machen. Die Formulierung in der *Los Angeles Times* trifft das sehr gut, indem sie Reichardts Film als »so vernichtend wie jeder Ken-Loach-Film, obwohl er im Flüsterton predigt, nicht in voller Lautstärke«, beschreibt (Adams 2008).

Man könnte damit beginnen zu fragen, ob und auf welche Weise *Wendy and Lucy* – im Unterschied zu Wincklers Entwurf der Figuren und Handlungsstränge

in *Lucy* – von Anfang an als Porträt der Auseinandersetzung mit einer rücksichtslosen oder unterdrückerischen Gesellschaft konzipiert war. Viele Kritiker/-innen halten Reichardt für eine der politischeren Filmemacherinnen ihrer Generation.¹¹ Auch ihr früherer Film *Old Joy* (2006) verwendet sogenannte realistische Verfahren, um die Geschichte zweier erwachsener Freunde zu erzählen, die trotz ihrer unterschiedlichen Lebenswege zu einem Campingausflug zusammenkommen, und deren Entfremdung voneinander durch forcierte Gespräche und halbherzige Erinnerungen deutlich wird. Der einzige Hinweis im Film, den man als Kommentar auf einen allgemeineren sozialen Unfrieden verstehen könnte, erfolgt in einer Szene, als eine Polit-Talkshow im Autoradio läuft, in der Experten und Anrufer/-innen sich aufgrund der politischen Spannungen in den Vereinigten Staaten nach dem 11. September anbrüllen. Trotzdem meinten einige Kritiker/-innen im zwischenmenschlichen Bruch der Freunde einen Kommentar auf die beschädigten sozialen Beziehungen zur Zeit der Präsidentschaft von George Bush zu erkennen. Der gesellschaftskritische Kommentar, den Reichardt in diesem früheren Spielfilm angelegt hatte, wurde in ihrem Nachfolgefilm über eine einsame Frau, die nach dem Verlust ihres Jobs und ihrer Wohnung quer durchs Land fährt, offensichtlicher. In einem Interview mit dem Filmemacher Gus Van Sant (Van Sant 2008) erläutert Reichardt, dass sie und ihr Drehbuchautor John Raymond bei der Arbeit am Film von zwei Einflüssen geprägt wurden: zum einen von der gesellschaftspolitischen Atmosphäre des Amerika der Bush-Ära, die einen Aufschwung eines egoistischen und selbstbezogenen Libertarismus erlebte; zum anderen vom fortschrittlichen Klassenbewusstsein der Arbeiterklasse, das in den italienischen neorealistischen Filmen beschrieben wurde:

Die Ursprungsidee von *Wendy and Lucy* entstand kurz nach dem Hurrikan Katrina, als wir Sprüche hörten, dass sich Menschen doch am eigenen Schopf aus dem Sumpf ziehen sollten und dass ihr Leben aufgrund ihrer eigenen Faulheit so unsicher sei. [...] Wir haben viel italienischen Neorealismus angeschaut und fanden, dass die Themen dieser Filme in Bezug auf das Leben in Amerika in den Bush-Jahren weiterhin aktuell zu sein schienen. Es gibt eine gewisse Art von Unterstützung, die die Gesellschaft gibt, und eine andere Art von Unterstützung, die sie nicht gibt. Wir haben uns Wendy als jemanden vorgestellt, die zur Miete wohnt, sie ist nicht versichert, sie kommt gerade so über die Runden, und nach einem Brand, den sie nicht verschuldet hat, verliert sie ihre Wohnung. Im Film erfahren wir nicht, was

11 Sam Littman schreibt zum Beispiel, dass »nur wenige Filmemacher/-innen ihren Unmut über die Bush-Regierung und den Irak-Krieg in ihrer Arbeit so konsequent und eloquent zum Ausdruck gebracht haben wie Reichardt, wobei sich ihr politisches Engagement auf eine zurückhaltende Weise äußert, die besser zu ihrem Stil passt als die angriffslustige Art von Filmen wie ›Fahrenheit 9/11‹ (2004).« (Littman 2014).

ihre Hintergrundgeschichte ist, aber wir stellten uns vor, dass Wendy sich in einer solchen Zwangslage befand. (Van Sant 2008)

Die Figur der Wendy ist in Reichardts Film eindeutig ein Instrument, um die US-amerikanische Gesellschaft einer Kritik zu unterziehen – ganz anders als Maggy in *Lucy*. Wenn man von dieser Rahmung ausgeht, ist es kein Problem, bestimmte Aspekte von *Wendy and Lucy* mit bekannten italienischen neorealistischen Filmen in Verbindung zu bringen, die Klassenkämpfe in prekären wirtschaftlichen Zeiten thematisieren. Die deutlichsten narrativen Parallelen lassen sich mit Vittorio de Sicas Film *Umberto D.* (1952) ziehen. Er erzählt die Geschichte eines alternden Rentners, der seine Miete nicht mehr zahlen kann, nach seinem verlorenen Hund sucht und über Selbstmord nachdenkt, während er durch die Straßen Roms zieht. Es ist, als ob Reichardt und Raymond die Struktur von De Sicas Film umgedreht hätten: Statt eines alten Mannes, der nicht arbeiten kann und Angst hat, aus seiner Wohnung vertrieben zu werden, ersinnen sie eine junge Frau, die auf der Suche nach Arbeit ihre Heimat verlässt und in eingeführter amerikanischer Weise »nach Westen« geht, um ihr Glück zu finden. Andere Anklänge an den italienischen Neorealismus bestehen aus einfachen ästhetischen Hommagen. Zum Beispiel sucht Wendy an einer Stelle das Tierheim auf, um nach Lucy zu suchen. Reichardt zeigt dies mithilfe der einzigen länger andauernden Kamerafahrt des Films, die Wendys Perspektive einnimmt, während sie vergeblich Hund für Hund und Zwinger für Zwinger entlangläuft. Die Szene ist zwar nicht exakt der Szene aus De Sicas *Lardi di biciclette* (*Fahrraddiebe*, 1948) nachgebildet – einer evokativen Kamerafahrt aus Riccis Sicht, wie er auf der Suche nach seinem gestohlenen Fahrrad auf dem Schwarzmarkt an einer Reihe von Fahrrädern entlangläuft –, aber beide erzielen den gleichen Effekt: Sie drücken die Hilflosigkeit des Individuums gegenüber einem gesellschaftlichen Zustand aus, der überwältigend und dem einzelnen gegenüber gleichgültig ist – im Fall von *Wendy and Lucy* in Gestalt einer Frau, die in einem Meer unerwünschter Tiere nach ihrem verlorenen Hund sucht, was als Hinweis auf schwierige wirtschaftliche Zeiten gelesen werden kann (Abb. 4.3).

Ich will den Ernst des Verlusts von Riccis Fahrrad – von dem das Überleben seiner Familie abhängt – nicht mit den verlorenen Hunden von Umberto oder Wendy gleichsetzen; die Kontexte sind deutlich unterschiedlich und verlangen nach nuancierter Betrachtung. Alle genannten Figuren sind mit schweren wirtschaftlichen Bedrohungen konfrontiert, doch der Verlust von Umbertos und Wendys Hunden erscheint weit weniger bedeutsam im Vergleich zu Riccis existenzieller Zwangslage, wenn er sein Fahrrad nicht findet. Eine kritische marxistische Lesart zeigt, dass die rührselige Liebesbekundung Riccis und seines Sohns am Ende des Films die Familie weder mit Essen noch mit Kleidung versorgen wird. Ich erkenne diesen Einwand an, würde aber einwenden, dass in einem von wirtschaftlicher Unsicherheit geprägten Umfeld – wenn viele Menschen im selben sinkenden Schiff sitzen

– das Drama um einen verlorenen Hund ganz anders emotional und symbolisch aufgeladen ist. Wenn Armut ganz einfach eine Tatsache ist – ein Teil des Alltags –, dann kommen andere Verluste und Nöte an die Oberfläche und gewinnen eine dramatischere Bedeutung. Dieses zusätzliche Drama verstärkt die Bedeutung der realexistierenden wirtschaftlichen Not, die bei *Wendy and Lucy* zentral ist, sodass der Film mehr mit den Zielen der Arbeiterklasse in den italienischen neorealistischen Klassikern gemeinsam hat als mit dem entdramatisierten Ansatz von Wincklers *Lucy*.

Abbildung 4.3: Eine Kamerafahrt in der Totale, in der man Wendy sieht, wie sie an baufälligen Häusern entlanggeht; das Graffiti »Goner« deutet daraufhin, dass ihre Aussichten bedrückend sind.



Damit ihr Film umfassendere gesellschaftliche Probleme ansprechen kann, kommentiert Reichardt die ökonomische Ungerechtigkeit in den USA in der Geschichte selbst. Am deutlichsten wird dies in einem Dialog zwischen Wendy und einem älteren Security-Angestellten, mit dem sie sich auf einem Parkplatz anfreundet. »Es gibt hier nicht viele Jobs, was?« fragt sie, als sie sich umschaute. »Man bekommt sowieso keinen Job ohne Adresse. Oder ein Telefon.« Der alternde Mann, der von acht Uhr morgens bis acht Uhr abends arbeitet (was aber, wie er erklärt, immer noch besser sei als die Arbeitszeiten seines früheren Jobs), beklagt, dass unterbeschäftigte und arbeitslose Menschen von Anfang an die schlechteren Karten haben: »Ohne Adresse kriegt man keine Adresse. Ohne Job kriegt man keinen Job. Es ist ein abgekartetes Spiel.« Später bietet er Wendy ein Abschiedsgeschenk an, ein Bündel Bargeld, das er ihr unbedingt in die Hand drücken will. Die Kamera enthüllt schließlich den Betrag – sechs Dollar – und damit das Ausmaß ihrer gemeinsamen finanziellen Not. Auch in Wincklers *Lucy* ist die Realität der

wirtschaftlichen Prekarität präsent, aber sie steht nicht so im Vordergrund und bildet auch nicht den Kern des Konflikts. Das mag daran liegen, dass das soziale Netz für wirtschaftlich schwache Menschen in Deutschland und den Vereinigten Staaten unterschiedlich funktioniert. Wendy repräsentiert eine von Millionen arbeitsloser und unversicherter Menschen zwischen Zwanzig und Vierzig, deren Chance auf den amerikanischen Traum auf Eis gelegt, wenn nicht gar komplett zunichte gemacht wurde.

Da Reichardt eine bestimmte ökonomische Realität in den Vereinigten Staaten darstellen will, hebt sie mit ihren stilistischen und strukturellen Entscheidungen Wendys Notlage hervor, anstatt sie herunterzuspielen. Im Film weigert sich Reichardt, die Figur zu psychologisieren oder Hintergrunddetails über Wendys Vergangenheit mitzuteilen – wir erfahren nur, dass sie ihre Reise in Indiana begonnen und ein Fotoalbum mitgenommen hat –, aber sie wird dennoch auf eine Weise mitfühlend dargestellt, wie es Maggy in *Lucy* nicht wird. Es geht dabei um kleine Details, die aber einen großen Unterschied machen. Vergleichen wir die einleitenden Dialogsequenzen beider Filme. *Lucy* eröffnet in *medias res* mit einem Gespräch zwischen Maggy und Mike nach ihrer Trennung, während dem die Zuschauer/-innen sich selbst die handlungsrelevanten Informationen zusammenreimen müssen, um die Szene einzuordnen; *Wendy and Lucy* dagegen beginnen mit einer Sequenz, die unsere Sympathien für Wendys sich entwickelnde Situation erwecken soll. Wendy verliert Lucy im Film tatsächlich zweimal, das erste Mal während der Titelsequenz, als Lucy in den Wald davonrennt. Wendy folgt ihr zu einer Gruppe junger Obdachloser, die um ein Lagerfeuer sitzen. Ein Mann, Iggy (Will Oldham), hat ebenfalls in den Fischfabriken in Alaska gearbeitet und bestätigt, dass dort gutes Geld zu machen ist. Und doch hockt er hier in Oregon auf dem Land mit anderen Durchwanderern zusammen. Während Iggy eine weitschweifige Geschichte erzählt, wie er versehentlich Fischereigeräte zerstört hat, schaut sich Wendy in der Gruppe um, deren müde Gesichter von den Flammen beleuchtet und von Reichardts Kamera in statischen Einstellungen festgehalten werden. Bevor Iggy seine Geschichte zu Ende erzählen kann, sammelt Wendy, sichtlich ungeduldig, Lucy ein und entfernt sich. Wahrscheinlich erkennt sie, dass auch ihre Zukunft so aussehen könnte, da diese Leute vor nicht allzu langer Zeit dem gleichen Kurs folgten, und ihr gefällt nicht, was sie sieht. Obwohl dieser Filmanfang auf ähnliche Weise ästhetisch unaufgeregt erzählt wie die Eröffnung von *Lucy*, ist er jedoch in seiner Inszenierung und im Verhältnis zu seinem Inhalt nicht so »desinteressiert«, weil er erzählerisch die Weichen dafür stellt, dass es für Wendy um ihre Existenz geht und die wirtschaftliche Not einer ganzen Bevölkerungsgruppe verdeutlicht. Ein entscheidender Unterschied ist auch, dass der Eröffnungsdiallog von *Lucy* in einer langen, statischen Einstellung aufgenommen ist; die Lagerfeuerszene mit den Durchwanderern in *Wendy and Lucy* verwendet Schnitte und Nahaufnahmen, die die Beschaffenheit der Grup-

pe, Wendys Misstrauen ihnen gegenüber und ihre Sorge um ihre eigene Zukunft hervorheben.

Es gibt noch andere Situationen, in denen Reichardt dem Publikum Informationen an die Hand gibt, die Sympathien für ihre Protagonistin wecken, während ganz ähnliche Situationen in Wincklers Film das nicht tun. Die Telefonate in den beiden Filmen sind hierbei aufschlussreich. In *Lucy* telefoniert Maggy oft mit potenziellen Babysittern oder um sich zu verabreden, aber das Publikum hört nie die Erwidierungen der Anrufer/-innen auf der anderen Seite; wir reimen uns den Sinn der Szene aufgrund der einseitigen Antworten Maggys zusammen. Erzählerisch hängt nichts Besonderes von den einzelnen Telefongesprächen ab. Sie alle haben dieselbe emotionale Färbung und halten die Zuschauer/-innen auf Distanz. Bei *Wendy and Lucy* unterscheidet sich das in zweierlei Hinsicht. Erstens setzt Reichardt das diegetische Schweigen in den Telefongesprächen gezielt ein, um die Spannung zu erhöhen und Empathie zu erzeugen. An mehreren Stellen im Film ruft Wendy das örtliche Tierheim an, um nachzufragen, ob Lucy inzwischen gefunden wurde, aber wie bei *Lucy* kann das Publikum die Antwort am anderen Ende der Leitung nicht hören, sodass uns nichts anderes übrigbleibt, als Wendys Gesichtsausdruck zu studieren und auf die (normalerweise) schlechten Nachrichten zu warten. Anders als bei *Lucy* sind wir aufgrund des Kontexts der Anrufe und der damit verbundenen Bedeutung – taucht der Hund im Tierheim auf? – aber emotional beteiligt, was für ein gewisses Maß an Spannung sorgt. Die zweite Art und Weise, wie Reichardt Telefongespräche darstellt, steht im Widerspruch zu dieser ersten Strategie. Kurz nachdem ihr Auto eine Panne hat, ruft Wendy ihre Schwester in Indiana aus einer Telefonzelle an. Die Antworten des männlichen Partners der Schwester, der den Anruf zunächst entgegennimmt, und der Schwester selbst, die schließlich auf einer anderen Leitung antwortet, sind für das Publikum hörbar. Wendy erklärt hastig und beschämt, dass es grade nicht so gut laufe und das Auto kaputt sei. Die Schwester und der Mann murmeln, dass sie nicht helfen können – oder wollen – und das Gespräch verpufft bald. Mit diesem kurzen Telefonanruf erfahren wir, dass Wendy keine Unterstützung von Freunden oder Familie erwarten kann. Man könnte dies als unwichtige Details abtun, aber Momente wie diese lenken die Identifikation der Zuschauer/-innen in die eine oder andere Richtung – in Maggys Fall in Richtung Interesselosigkeit, wo ein Telefongespräch einfach nur ein Telefongespräch ist; oder in Wendys Fall in Richtung Mitgefühl, wo die Kälte oder Ungewissheit, mit der sie konfrontiert wird – und die wir hören oder nicht hören –, ihren beschwerlichen Weg versinnbildlicht.

Neben den Telefongesprächen gibt es noch weitere aufschlussreiche Momente der Dramatisierung bei *Wendy and Lucy*, die in den meisten Filmen der Berliner Schule kaum vorstellbar wären. Zwei Beispiele sind erwähnenswert. Das erste findet etwa nach einer Stunde des Films statt, wo in klassischen Hollywood-Drehbüchern normalerweise der Wendepunkt kommt, und zeigt das einzige wirklich

gefährliche Ereignis des Films. Während ihr Auto in der Werkstatt ist, sucht sich Wendy im Wald in der Nähe der Eisenbahnstrecke einen Platz zum Schlafen. Aus der Dunkelheit erscheint ein männlicher Obdachloser, der zusammenhanglos vor sich hin murmelt. Als Wendy ihren Blick hebt, warnt er sie, ihn nicht anzuschauen. Dreißig Sekunden lang (die gefühlt viel länger dauern) flucht der Mann unkontrolliert, während Wendy vor Angst wimmert. Reichardt inszeniert das in der Nahaufnahme, die ihre mit Tränen gefüllten Augen zeigt. Die Spannung dieser Sekunden wird akustisch mit dem Geräusch eines vorbeifahrenden Zugs untermauert, dessen Räder auf den Gleisen ein quietschendes Geräusch machen und die verzerrten Worte des Mannes ersticken, während sie unser Unbehagen sensorisch erhöhen. Irgendwann zieht der Obdachlose davon und Wendy rennt in die Stadt. Die mit dieser Szene verbundene Drohung ist natürlich Vergewaltigung oder Mord; dass keines dieser beiden Ereignisse eintritt, schmälert nicht die Gefahr, die von der Begegnung ausgeht. Reichardt hebt dies dadurch hervor, indem sie zeigt, wie Wendy in eine Tankstellentoilette läuft, wo sie hyperventiliert, unkontrolliert weint und in Richtung Waschbecken flüstert: »Warte, mein Mädchen. Ich komme.« – eine Bemerkung, die sich an Lucy richtet, ein weiteres einsames weibliches Wesen, das mutmaßlich in einer gefährlichen Umgebung verloren und verängstigt aushalten muss. Diese Sequenz unterscheidet sich von den sensationalistischeren Darstellungen von sexueller Gewalt; in einem konventionellen Hollywood-Film würden wir den Obdachlosen wahrscheinlich klarer sehen und hören, um die Gefahr deutlicher zu machen. Durch Reichardts ästhetische Nuancierung zeigt sich die Sequenz unter dem Banner des Realismus, auch wenn sie bestimmte dramatische Strategien verwendet. Der Vorfall mit dem Obdachlosen, in der von Reichardt bevorzugten dezenten Filmsprache, verknüpft die Schicksale von Wendy und Lucy miteinander. Ein verlorener Hund steht für mehr als nur für einen verlorenen Hund.¹²

Ein zweites Beispiel für die filmische Dramatisierung ist das Wiedersehen – und die anschließende (endgültige) Trennung – von Wendy und Lucy, die eindeutig als emotionaler Höhepunkt der Geschichte ausgewiesen ist, etwas, das in Winklers Film vollständig fehlt. Nachdem Wendy Lucy bei einer Pflegestelle für Hunde aufgespürt hat – bei einem freundlich aussehenden Mann mit großem Garten –, spielt sie mit ihr und geht dabei auf und ab. Sie erscheint zunächst unschlüssig und nachdenklich, bis sie sich schließlich ganz der Trauer hingibt. »Es tut mir leid, Lu«, sagt Williams unter Tränen. »Ich habe kein Auto mehr.« Uns wird bald klar, dass Wendy entschieden hat, Lucy zurückzulassen. Reichardt verwendet Nahaufnahmen, um die Entscheidung zu herauszustellen, und wechselt in die Zeitlupe, als Lucy verwirrt zurückblickt. Sie setzt auf einen klaren, aber nicht unverdienten,

12 Scott argumentiert ähnlich bezüglich des verlorenen Hundes in *Umberto D.*, der im Film als »Symbol und Symptom einer zunehmend herzlosen Gesellschaft« dient (Scott 2009a).

dramatischen Höhepunkt. Die Sequenz hat ganz klar die Aufgabe, die Entbehrungen und schmerzlichen Opfer darzustellen, die Menschen unter harten Umständen bringen müssen. Dieses Opfer erscheint als die wahre Tragödie des Films, mehr noch als die vorbereitende Szene davor, in der Wendy erfährt, dass sie sich die Reparatur ihres Wagens nicht leisten kann. Wendys Auto ist, wie Riccis Fahrrad in *Fahrraddiebe*, für das Überleben seiner Besitzerin wesentlich wichtiger und sein Verlust ist die existentiellere Bedrohung, aber der emotionale Schlag in die Magen-grube ist das Opfer von etwas anderem: einer Gefährtin in *Wendy and Lucy* und der Ehre eines Vaters in *Fahrraddiebe*, als Riccis Sohn miterleben muss, wie sein Vater ein anderes Fahrrad stiehlt. Das Leben ist voller schwieriger Entscheidungen (Abb. 4.4).

Abbildung 4.4: Wendy trifft ihre schwierige Entscheidung.



Schlussfolgerung

Hochhäusler (2013) hatte Recht, als er sagte, dass die Berliner Schule etwas Wichtiges mit den Filmen der sogenannten neo-neorealistischen Bewegung in den USA gemeinsam hat. Als Gegenkinos zum dominanten Filmschaffen in beiden Ländern bieten die Bewegungen alternative Darstellungen des Alltags von Menschen, die normalerweise übersehen werden. Obwohl ich zugestehe, dass es gewisse stilistische Ähnlichkeiten gibt, war mein Ziel hier, die Darstellungen beider Filme von sich abmühenden Protagonistinnen und ihren gesellschaftspolitischen Charakter einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Ich habe gezeigt, wie zwei unterschiedliche Ansätze – Entdramatisierung und Neorealismus – für ähnliche Themen und Filmfiguren zu subtil unterschiedlichen strukturellen und formalen Entscheidungen führen, die weitreichende Konsequenzen für die Art und Weise haben, wie wir

diese Filme rezipieren. Ich bin mit Abel der Meinung, dass die Filme von Winckler und die der anderen Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule in Bezug auf ihren Verzicht auf einen strikten repräsentationalen Realismus Anerkennung verdienen, angesichts der Flut von Erzählungen über Deutschlands Vergangenheit(-en), die international die filmische Darstellung des Landes seit 1989 dominiert haben. Ein Großteil der Begeisterung über die Berliner Schule rührt daher, dass sie diese starren Darstellungen ersetzt und dazu beigetragen hat, neue Bilder für ein neues Deutschland zu entwerfen. Auch die Filme des US-Neo-Neorealismus – von Reichardt, Hammer, Bahrani und anderen – stellen sich der Aufgabe, die US-amerikanische Filmkultur zu gestalten, und zwar nicht, indem sie vor Drama und Auseinandersetzung zurückschrecken, sondern indem sie gesellschaftliche Probleme in einem Zeitalter der Zerstreuung und des Spektakels ins Rampenlicht rücken.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2010): »Imaging Germany: The (Political) Cinema of Christian Petzold«, in: Jaimey Fisher/Brad Prager (Hg.), *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century*, Detroit: Wayne State University Press, S. 258–84.
- Abel, Marco (2012): »The Counter-Cinema of the Berlin School«, in: Gabrielle Mueller/James M. Skidmore (Hg.), *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, S. 25–42.
- Abel, Marco (2015): »Filming without Predetermined Results: Henner Winckler and the Berlin School«, in: *Senses of Cinema* 77 (December), <https://www.sensesofcinema.com/2015/feature-articles/henner-winckler-and-the-berlin-school/> (letzter Zugriff 28.5.2022).
- Adams, Sam (2008): »Review: ›Wendy and Lucy‹«, in: *Los Angeles Times* 12.12.2008, <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-wendy12-2008dec12-story.html> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Brody, Richard (2009): »About Neo-Neo Realism«, in: *New Yorker* 19.03.2009, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/about-neo-neo-realism> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Giovacchini, Saverio/Sklar, Robert (2011): *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Hochhäusler, Christoph (2013): »On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness«, in: Rajendra Roy/Anke Leweke, *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 20–29.
- King, Geoff/Molloy, Claire (2013): *American Independent Cinema: Indie, Indiewood, and Beyond*, New York: Routledge.

- Littman, Sam (2014): »Kelly Reichardt«, in: *Senses of Cinema* 71 (June), <http://sensesofcinema.com/2014/great-directors/kelly-reichardt/> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Perren, Alisa (2013): *Indie, Inc.: Miramax and the Transformation of Hollywood in the 1990s*, Austin: University of Texas Press.
- Scott, A. O. (2009a): »Neo-Neo Realism«, in: *New York Times* 17.03.2009, <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Scott, A. O. (2009b): »A. O. Scott Responds to New Yorker Blog on the Value and Definition of Neo-Realism«, in: *New York Times* 23.03.2009, <https://nyti.ms/3NOzJkQ> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Serwer, Andy (2009): »The '00s: Goodbye (at Last) to the Decade from Hell«, in: *Time* 24.11.2009, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1942973,00.html> (letzter Zugriff 2.6.2022).
- Van Sant, Gus (2008): Interview with Kelly Reichardt, in: *BOMB* 105 (Fall), <https://bombmagazine.org/articles/kelly-reichardt-1/> (letzter Zugriff 2.6.2022).

