

# Einleitung: Die Berliner Schule und darüber hinaus

---

Marco Abel und Jaimey Fisher

Ende 2013 zeigte das Museum of Modern Art (MoMA) in New York City eine große Ausstellung mit Werken zeitgenössischer deutscher Regisseure und Regisseurinnen, die mit der sogenannten Berliner Schule verbunden sind. Angesichts der überragenden Bedeutung, die dem MoMA als kultureller Institution weltweit zukommt, kann man diese zweiwöchige Veranstaltung als einen Meilenstein in der Geschichte dieser Filmbewegung ansehen. Dass das MoMA genau zu dieser Zeit beschlossen hatte, beträchtliche Ressourcen einzusetzen, um die Werke dieser Filmemacher und Filmemacherinnen zu präsentieren, war jedoch kein Zufall. In den vorangegangenen zehn Jahren wurden die Filme der Berliner Schule weltweit zunehmend anerkannt und gefeiert. Das belegen die zahlreichen Retrospektiven in Ländern wie England, Griechenland, Portugal, der Schweiz, Brasilien, Kanada und den Vereinigten Staaten; Sondervorführungen und Gastauftritte bei den großen Filmfestivals (Cannes, Venedig, Berlin, Toronto, New York, Locarno, San Sebastián, Rom) sowie die zunehmende Aufmerksamkeit, die die Filmemacher/-innen sowohl bei Filmwissenschaftlern und Filmwissenschaftlerinnen in Nordamerika und Europa (insbesondere, aber nicht nur, in Frankreich, Großbritannien und Spanien) als auch in der breiteren internationalen Gemeinschaft der Filmfans erfahren haben. Letzteres lässt sich etwa daran festmachen, dass Filme der Berliner Schule auf den Titelseiten bekannter Filmzeitschriften präsentiert wurden, zum Beispiel von der renommierten kanadischen Filmzeitschrift *Cinema Scope*, die Christian Petzolds *Phoenix* (2014) (61 – Winter 2014) und Maren Ades *Toni Erdmann* (2016) (67 – Sommer 2016) auf dem Cover zeigte, oder dem US-amerikanischen Magazin *Film Comment*, das ebenfalls Ades weithin gefeierten Film bejubelte, den die Filmkritikerin Amy Taubin als »zeitgenössisches Äquivalent zu Jean Renoirs *La règle du jeu*« bezeichnet hat (Taubin 2016: 32).

Sowohl die Ausstellung im MoMA als auch die wachsende Aufmerksamkeit der breiteren filmwissenschaftlichen und cinephilen Gemeinschaft auf der ganzen Welt waren für uns wichtige Anstöße dieses Buch zusammenzustellen. Diese Anthologie von fünfzehn filmwissenschaftlichen Aufsätzen analysiert die Berliner Schule daraufhin, wie sie vom internationalen Film beeinflusst wurde und wie sie wiederum auf ihn zurückwirkt – einerseits um diese bedeutende Bewegung des

internationalen Kunstkinos zu beschreiben, andererseits um sie in einen Kontext zu stellen, der das internationale Engagement der europäischen und insbesondere der deutschen Filmwissenschaft vorantreibt. (Tatsächlich war die Rolle der Berliner Schule für die deutsche bzw. germanistische Filmwissenschaft ein weiterer wichtiger Anstoß für unsere Arbeit, wie wir im nächsten Abschnitt erörtern werden.) Auch wenn unser Sammelband natürlich auf den bereits veröffentlichten Studien über die Berliner Schule aufbaut – Marco Abels *The Counter-Cinema of the Berlin School* (Camden House, 2013; Gewinner des GSA Book Prize 2014), das *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema* herausgegeben von Roger F. Cook, Lutz P. Koepnick, Kristin Kopp und Brad Prager (Intellect Books, 2013), der Katalog der MoMA-Ausstellung *The Berlin School: Films from the Berliner Schule* (2013) und Jaimey Fishers *Christian Petzold* (University of Illinois Press, 2013) –, lösen wir uns bewusst davon. Die vier genannten Untersuchungen beleuchten die Berliner Schule vor allem als *deutsches* Phänomen – als eine Gruppe von Filmen, die hauptsächlich im Kontext der deutschen (Film-)Geschichte und Kultur zu betrachten sind. Dagegen versucht der vorliegende Sammelband, über eine solche eng gefasste, nationale Betrachtungsweise hinauszugehen, und die Debatte über den wohl bedeutendsten Moment des deutschen Filmschaffens seit dem Neuen Deutschen Film der 1970er Jahre zu öffnen und unter einem breiter gefächerten, globaleren Blickwinkel zu fassen. Ein solcher Ansatz kann unserer Meinung nach die Berliner Schule zu einer Fallstudie für das zeitgenössische Kunstkino in der ganzen Welt machen und grundlegend aufzeigen, wo das internationale Kunstkino in diesem bestimmten historischen Moment steht, in dem die Digitalisierung der Produktion, des Vertriebs und der Rezeption das Filmwesen als Ganzes verändert.

Unser Sammelband ist nicht nur von den jüngsten Tendenzen in der Filmwissenschaft (den »transnational turn«) beeinflusst, sondern auch von Christoph Hochhäusler, dem vielleicht leidenschaftlichsten Wortführer der Berliner Schule, der in seinem Beitrag zum MoMA-Katalog darauf besteht, dass »die Berliner Schule, trotz des Namens auf dem Etikett, kein spezifisch deutsches Phänomen ist. Überall auf der Welt erkunden Filmemacherinnen und Filmemacher verwandtes Terrain. In Österreich (Jessica Hausner), in Argentinien (Lisandro Alonso, Lucrecia Martel), in den Vereinigten Staaten (Lance Hammer, Kelly Reichardt), in Japan (Naomie Kawase, Hirokazu Kore-eda) und an vielen anderen Orten« (Hochhäusler 2013: 25). Der vorliegende Band beschäftigt sich mit einigen der genannten, aber auch anderen Filmemacherinnen und Filmemachern aus der ganzen Welt, darunter So Yong Kim (Korea/USA, Text von Hester Baer); Derek Cianfrance (USA, Text von Lisa Haegle); Jessica Hausner (Österreich, Text von Robert Dassanowsky); Kelly Reichardt (USA, Text von Will Feh); Corneliu Porumboiu (Rumänien, Text von Alice Bardan); Nuri Bilge Ceylan (Türkei, Text von Ira Jaffe); Abbas Kiarostami (Iran, Text von Roger Cook); Apichatpong Weerasethakul (Thailand, Text von Michael Si-

kinski); Tsai Ming-liang (Taiwan, Text von Lutz Koepnick); Steve McQueen (Großbritannien, Text von Chris Homewood); die Dardenne-Brüder (Belgien, Text von Jaimey Fisher); Lisandro Alonso und Lucrecia Martel (Argentinien, Text von Gerd Gemünden) und Béla Tarr (Ungarn, Text von Roland Vésgő). Zwei weitere Beiträge zeichnen die Verbindungen zwischen den Filmen der Berliner Schule und einigen ihrer Vorläufer im internationalen Kunstkino nach: Michelangelo Antonioni (Text von Inga Pollmann) und François Truffaut und Tony Richardson (Text von Brad Prager). Da sich die Regisseurinnen und Regisseure der Berliner Schule häufig auf diese zeitgenössischen Filmemacher und auch auf eine Reihe »klassischer« Regisseurinnen aus aller Welt beziehen – viele davon tauchen in der eng mit der Schule verbundenen Zeitschrift *Revolver* auf –, hoffen wir, dass die Auseinandersetzung mit einem so mannigfaltigen Werkspektrum dazu führt, dass sich unsere Auffassung der Berliner Schule neu ausrichtet und ihre Beziehung zum internationalen Film mehr Aufmerksamkeit erhält als bisher.

Zusammengefasst versucht *Die Berliner Schule im globalen Kontext: Ein transnationales Arthouse-Kino* das deutschsprachige Kino wieder stärker in die Debatten über internationales und transnationales Kino einzubinden. Da die überwiegende Mehrheit der Filme auf DVD mit englischen Untertiteln (teilweise auch in weiteren Sprachen) erhältlich ist und die Veröffentlichungen von vier vielbeachteten Büchern über die Gruppe in den letzten Jahren dafür gesorgt haben, dass ein lebhafter kritischer Diskurs entstanden ist und der Korpus an wissenschaftlicher Literatur<sup>1</sup> zu den Filmemachern und Filmemacherinnen öffentliche Aufmerksamkeit genießt, sind wir der Meinung, dass dies der perfekte Zeitpunkt ist, um neue Wege zu beschreiten und bei der Untersuchung dieser spannenden Filmbewegung neuen Stimmen Gehör zu verschaffen. Diese neuen Stimmen steuern auf der einen Seite ihr erhebliches Expertenwissen über das globale Kino zum Gespräch bei und bereichern damit unser Verständnis der Berliner Schule. In einem globaleren Sinne tragen sie gleichzeitig dazu bei, ein differenzierteres Verständnis des Kunstkinos auf der ganzen Welt zu entwickeln.

---

1 Zu diesem wachsenden Korpus gesellt sich ein Sonderdossier mit Aufsätzen über die Filme von Christian Petzold, das wir für *Senses of Cinema*, einem seit langem bestehenden Online-Filmmagazin aus Melbourne, Australien, herausgegeben haben. Unser Dossier besteht aus neun Beiträgen und ist in der September-Ausgabe 2017 des Magazins erschienen. Es sei auch noch Olivia Landrys *Movement and Performance in Berlin School Cinema* (University of Indiana Press, 2020) erwähnt, ein wichtiger Beitrag, der nach der Veröffentlichung unseres Buchs im Jahr 2018 erschienen ist.

## »Die Berliner Schule«: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Die Berliner Schule nahm ihren zaghaften Anfang zu Beginn der 1990er Jahre, als die erste Generation der Gruppe – Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan – an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin (dffb) unter Harun Farocki und Hartmut Bitomsky studierte. Zu Beginn der Zweitausender Jahre, als einige deutsche Filmkritiker/-innen den Begriff »Berliner Schule« prägten, entwickelte sich zwischen diesen Filmemachern und Filmemacherinnen und ihren Filmen nach und nach ein gewisser ästhetischer und intellektueller Zusammenhalt. Das Label »Berliner Schule« umfasst inzwischen nicht nur Regisseure und Regisseurinnen dieser ersten Generation, sondern auch eine neue, etwas jüngere Gruppe von Filmemachern und Filmemacherinnen wie Christoph Hochhäusler, Maren Ade, Benjamin Heisenberg, Ulrich Köhler, Valeska Grisebach, Henner Winckler und Maria Speth. Viele dieser Regisseure und Regisseurinnen gehören zum Kreis um die Filmzeitschrift *Revolver* – die von Hochhäusler und Heisenberg mitbegründet wurde und weiterhin von ihnen in Zusammenarbeit mit anderen Filmemachern herausgegeben wird. Die Zeitschrift hat weiteres interessantes Material für diesen Band geliefert. Viele ihrer Texte und Interviews beschäftigen sich mit den führenden Persönlichkeiten des zeitgenössischen internationalen Films – darunter auch viele der oben genannten Regisseure und Regisseurinnen – und unterstreichen damit das Interesse und die Zugehörigkeit der Berliner Schule zu einem internationalen Kino.

Unabhängig der sehr realen Auswirkungen des Begriffs »Berliner Schule« in der Vergangenheit und Gegenwart – das schiere institutionelle Gewicht der MoMA-Ausstellung hat den Status der Berliner Schule in der Filmgeschichte unwiderruflich gesichert –, eine (vielleicht unvermeidliche) Frage begleitet sie jetzt schon seit mehr als einem Jahrzehnt. Sie besteht darin, ob sie jemals als Schule existiert hat oder nicht. Wir wollen die Debatte darüber, was die Berliner Schule ist, oder ob sie noch existiert oder überhaupt jemals existiert hat, nicht erneut aufrollen, da zu diesem Thema bereits viel Arbeit geleistet wurde.<sup>2</sup> Da aber aus dem Titel unseres Bandes – und seinem Kernfokus – klar hervorgeht, dass wir eine Existenz der Berliner Schule annehmen, wollen wir uns mit dem scheinbar offensichtlichsten Einwand gegen das Etikett befassen: Ob sie je eine »Schule« ist oder war. Was ist also eine Schule? Eine naheliegende Eigenschaft einer Schule ist, dass sie Lehrer und Schüler hat – was im Zusammenhang mit der Berliner Schule die Frage aufwirft, wer die Lehrer und wer die Schüler sind. Während man bei einzelnen Regisseurinnen oder

2 Für eine umfassende Darstellung dessen, was die Berliner Schule »ist« (oder war), siehe insbesondere die Einleitung zu *The Counter-Cinema of the Berlin School* (Abel 2013), die auf einem früheren, in *Cineaste* veröffentlichten Aufsatz basiert. Zur Frage, ob die Berliner Schule noch existiert oder nicht, siehe Abel 2019.

Regisseuren auf den einen oder den anderen Lehrer verweisen könnte – Farocki und Bitomsky für die erste Generation, die Experimentalfilmer Rüdiger Neumann und Klaus Wyborny für Köhler und Winckler oder die zeitgenössischen österreichischen Filmmacher Michael Haneke und Ulrich Seidl für Grisebach –, wäre es unmöglich, einen gemeinsamen »Schulleiter« für alle zu finden. Wie bereits erwähnt, haben die Regisseure und Regisseurinnen, die in diese Schublade gesteckt wurden, die als Kritikererfindung begann, nicht einmal die gleichen Filmschulen besucht: Zwar studierten Petzold, Schanelec und Arslan, wie eingangs schon erwähnt, zusammen an der dffb in Berlin; Hochhäusler und Heisenberg allerdings trafen sich als Studierende an der Hochschule für Film und Fernsehen München, wo auch Ade immatrikuliert war;<sup>3</sup> Köhler und Winckler lernten sich als Studierende an der Hochschule für bildende Künste Hamburg kennen; Grisebach studierte an der Filmakademie Wien zusammen mit einigen Filmmacherinnen wie Barbara Albert und Jessica Hausner, die mit der österreichischen Filmproduktionsgesellschaft Coop 99 verbunden sind; und Speth besuchte die Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg »Konrad Wolf« (ab 2014 Filmuniversität Babelsberg »Konrad Wolf«). Mit »Schule« kann also sicherlich keine real existierende physische Institution wie die dffb gemeint sein, und ebenfalls sollte der Begriff nicht als Ausdruck einer gemeinsamen intellektuellen Herkunft oder Entwicklung verstanden werden.

Wenn wir uns jedoch genau anschauen, wie Schulen aus der Perspektive derjenigen, die sie besuchen, tatsächlich funktionieren, so können wir feststellen, dass sie in den seltensten Fällen homogen sind und stattdessen von Bestrebungen gekennzeichnet sind, die in verschiedene Richtungen weisen: Die Lernenden besuchen zeitweise gemeinsam die gleichen Klassen, aber sie finden sich auch mit anderen in neuen Klassen zusammen. Eine andere Möglichkeit, den Begriff »Schule« begrifflich zu fassen, würde also darin bestehen, die transversalen Bewegungen über die gesamte Einrichtung hinweg zu beobachten – Bewegungen, die einerseits die Lernenden an verschiedenen Punkten, in verschiedenen Kontexten und zu verschiedenen Zeiten zusammenbringen, um sie danach wieder zu trennen, Verbindungslinien abschneiden, Disjunktionen erzeugen, aber nur, um neue Verbindungen entstehen zu lassen, mit anderen Lernenden, in anderen Kontexten, zu anderen Zeiten. Man mag irgendwann wieder mit der »ursprünglichen« Gruppe zusammenkommen, aber die Beziehungen zwischen den Teilnehmenden werden sich im Vergleich zur Vergangenheit qualitativ verändert haben – ob all der neuen Einsichten, Erkenntnisse, Tendenzen, Vorlieben und Neigungen, die sich seit dem Moment der Trennung und in der Zeit entwickelt haben, in der man mit einer neuen Gruppe von Lernenden verbunden war. Eine Schule muss also nicht zwingend

---

3 Zu der Zeit, als die beiden Männer sich kennenlernten und zusammenzuarbeiten begannen, war Ade allerdings noch nicht dort eingeschrieben.

so zu verstehen sein, dass sie die Unterschiede zwischen den Lernenden einebnet, die für ihre Beziehungen untereinander so wesentlich zu sein scheinen.

Dass die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule häufig die Befürchtung geäußert haben, dass dieses Label vor allem dazu diene, ihre Individualität als Filmemacher und Filmemacherinnen und die Besonderheit ihrer Filme einzuebnet, ist natürlich nachvollziehbar und oft sogar gerechtfertigt, dann nämlich, wenn die Filme lediglich als Beispiel für die Berliner Schule als Ganzes diskutiert werden, und nicht als singuläre Ausdrucksformen, die den »Schulhof« auf ihre eigene Art durchlaufen haben. Wenn wir jedoch die immanente Logik dessen anerkennen, was eine »Schule« ist und wie sie funktioniert – so wie wir sie gerade skizziert haben –, können wir diese Angst vor der Ent-Individuation einfach als negativen Ausdruck dessen betrachten, was in Wirklichkeit eine positive Logik von Affinitäten ist, die die einzelnen Körper, die den Schulhof bevölkern, miteinander verbindet.<sup>4</sup> Schließlich ist die Schulzeit oft vom Wunsch bestimmt, dazuzugehören, den eigenen Platz in der Gemeinschaft zu finden; gleichzeitig ist sie vom starken Verlangen geprägt, die eigene Individualität geltend zu machen, herauszufinden, wer man eigentlich ist. Unsere These ist, dass im Hinblick auf die Berliner Schule und die damit verbundenen Regisseure und Regisseurinnen der Wunsch, ein freundschaftliches Verhältnis zueinander zu pflegen – nicht nur aufgrund wahrgenommener intellektueller und ästhetischer Neigungen, sondern natürlich auch wegen des gemeinsamen institutionellen Kontexts (der deutschen Filmindustrie und des Status' des deutschsprachigen Films innerhalb des internationalen Films) –, immer dem Begehren untergeordnet war, den eigenen Platz *unter den eigenen Bedingungen* zu etablieren, sei es auf dem Schulhof der Berliner Schule oder dem des internationalen Kinos.

Meistens greifen Filmwissenschaftlerinnen und Kritiker darauf zurück, die Berliner Schule auf rein stilistischer Ebene zu beschreiben, wobei sie die Verwendung von bestimmten formalen Mitteln in den betreffenden Filmen betonen: »[L]ange Einstellungen, der Einsatz von Totalen, kühl präzise Bildkomposition, eine gewisse Besonnenheit des filmischen Tempos, der spärliche Gebrauch nicht-diegetischer Musik, die poetische Verwendung von diegetischem Ton und – sehr häufig – der Einsatz von unbekanntem Darstellern oder sogar Laien, die anscheinend danach ausgewählt wurden, wer sie in der Realität »sind«, statt danach, welche darstellerischen Fähigkeiten sie haben«, wie Marco Abel in seinem frühesten Versuch schrieb, einen kritischen Rahmen für das bessere Verständnis dieser Filme zu schaffen (Abel 2008b). Wir würden weiterhin an dieser stilistischen Beschreibung der Filme festhalten, da sie eine angemessene Antwort gibt, wenn

---

4 Für einige Beispiele von Regisseuren und Regisseurinnen der Berliner Schule, die ihre Abneigung oder zumindest ihr Unbehagen gegenüber dem Label zum Ausdruck bringen, siehe Kapitel 4 von Abels *The Counter-Cinema of the Berlin School* (2013).

jemand wissen will, wie diese Filme aussehen oder sich »anfühlen«. Und obwohl nur wenige oder gar keine der Filme, die die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule gedreht haben, jede einzelne dieser Stilkomponenten verwenden, nutzen viele, wenn nicht sogar die meisten von ihnen, mehr als eine an zentraler Stelle.

So charakterisierte Hochhäusler beispielsweise die Filme von Grisebach und Ade, die häufig auf lange Einstellungen zurückgreifen, sich im Großen und Ganzen weigern, nicht-diegetischen Sound zu verwenden, und die Handlungen ihrer Filme nur gemächlich fortschreiten lassen, als »zarten Realismus«. <sup>5</sup> Auch Köhler hat betont, dass Ades Filme insofern etwas aus dem üblichen Berliner-Schule-Schema herausfallen, als sie »mehr an Psychologie und weniger an der Sprache des Kinos interessiert« zu sein scheinen als viele andere Filme der Berliner Schule (zitiert in Suchsland 2011), die in der Regel den psychologisierenden Erzählweisen, die sowohl im Mainstream als auch im Independent-Kino vorherrschen, misstrauisch gegenüber stehen. In dieser Hinsicht drückt Petzolds Behauptung, dass ihm das »Kino der Identifikation auf die Nerven« geht, ein Gefühl aus, das viele der Filmemacher und Filmemacherinnen der Gruppe verbindet (zitiert in Abel 2008a). Doch gerade Petzold nutzt viele der ästhetischen Merkmale, die die Berliner Schule anscheinend definieren, auf ungewöhnliche Weise, denn im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen und Kolleginnen arbeiten seine Filme explizit mit und in der Tradition des Genrekinos, wie Fisher argumentiert hat (Fisher 2013). Petzolds Filme haben in dieser Hinsicht viel mit denen Heisenbergs gemeinsam, dessen drei bisherige Filme ebenfalls produktiv durch die Brille des Genrekinos betrachtet werden können – sei es die Kumpelkomödie in seinem jüngsten Film *Über-Ich und Du* (2014), der Thriller in seinem Debüt *Schläfer* (2005) oder das Untergenre des Bankräuber-Films (*Heist Movie*), für das *Der Räuber* (2010) ein gutes Beispiel ist. Petzolds und Heisenbergs Post-Genre-Versuche unterscheiden sich grundlegend von der Arbeitsweise von Petzolds ehemaliger dffb-Kommilitonin Angela Schanelec, die mit ihren Filmen so weit von Genrekino-Attitüden entfernt ist wie sonst niemand im Werkkosmos der Berliner Schule. <sup>6</sup> Ihre Filme wiederum zeigen – gemeinsam mit denen Arslans – den vielleicht stärksten französischen Einfluss, und das nicht nur, weil viele von ihnen zumindest teilweise in Frankreich spielen, etwa *Plätze in den Städten* (1998), *Mein langsames Leben* (2001), *Marseille* (2004) und *Orly* (2010). Sowohl Schanelec als auch Arslan ließen sich – vor allem in ihren frühen Werken – von der

---

5 Aus einem Interview, das Marco Abel mit Christoph Hochhäusler 2006 führte: »Das Seltene und Kostbare« auf [Filmtext.com](http://filmtext.com) (Mai 2006). Original offline, zugänglich über Archive.org: <https://web.archive.org/web/20060820021349/www.filmtext.com/start.jsp?mode=3&thema=I&key=33>. Vgl. auch Abel 2007.

6 Orly (2010) könnte vielleicht als Beitrag zum Subgenre »Flughafenfilm« durchgehen.

zweiten Generation der französischen Nouvelle Vague inspirieren, etwa von Jean Eustache und Maurice Pialat, aber auch von jemandem wie Robert Bresson.<sup>7</sup>

Henner Wincklers Filme hingegen könnte man in dem gemeinsamen Werkkorpus, der sonst nur an seinen Rändern als der realistischen Tradition zugehörig beschrieben wird, als die »realistischsten« ansehen.<sup>8</sup> Seine Filme arbeiten mit Laiendarstellern, setzen auf unvermittelte Intimität und eine quasi-dokumentarische Darstellung des Alltagslebens, und zeichnen sich vor allem durch die unbeirrbar Weigerung aus, seine Protagonisten und Protagonistinnen dem Publikum zur Beurteilung auszuliefern. Dadurch finden seine beiden Filme *Klassenfahrt* (2003) und *Lucy* (2006) den größten Nachhall in Grisebachs *Mein Stern* (2001) und *Sehnsucht* (2006), aber auch in denen von Köhler, auch wenn Köhlers drei Filme in einem anderen – nämlich in einem gut-bürgerlichen und wohlhabenden – sozioökonomischen Milieu spielen, während Wincklers Filme in der unteren Mittelklasse und Arbeiterschicht angesiedelt sind.<sup>9</sup> Darüber hinaus dürften Köhlers *Bungalow* (2002), *Montag kommen die Fenster* (Montag, 2006) und *Schlafkrankheit* (2011) die filmische Technik der langen Einstellung weiter auf die Spitze getrieben haben als alle anderen Filme der Berliner Schule. Ebenso charakteristisch ist Köhlers Tendenz, dem Publikum die Erfüllung des gängigen Wunsches nach (psychologisierenden) Erklärungen für die Figuren eines Films zu verweigern – das geht so weit, dass die scheinbar realistische Inszenierung so übersteigert wird, dass sie fast unmerklich in etwas Fremdes, Geheimnisvolles umschlägt. Diese besondere Qualität verbindet seine Filme vor allem mit denen des thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul, der einer der Hauptinflüsse für Köhler ist.

Auch Petzolds Filme konfrontieren ihr Publikum bisweilen mit subtilen Einbrüchen von »Jenseitigkeit« – etwa durch das Krächzen einer Krähe oder dem auffallend lauten Rauschen des Windes etwa in *Yella* (2007) oder *Barbara* (2012). Aber vielleicht ist es Hochhäusler, der die Erwartungen seines Publikums hinsichtlich ihrer Fähigkeit, sich den Film narrativ zu erschließen, gezielt unterläuft. Hochhäusler strukturiert seine Erzählungen absichtlich auf eine Weise, dass die Zuschauer/-innen selbst die »dichte Beschreibung« (den narrativen Kontext) des Films

- 
- 7 Arslans Filme selbst sind jedoch nicht frei von Genre-Einflüssen. *Gold* ist zum Beispiel ein Neo-Western, *Im Schatten* (2010) ein *Policier*, der an die klassischen Polizeithriller Jean-Pierre Melvilles erinnert, und selbst sein früher Film *Dealer* (1999) bezieht sich auf Bressons frühen Krimi-Klassiker *Pickpocket* (1959). Und *Helle Nächte* (2017) verwendet Elemente des Roadmovies.
- 8 Wir sollten allerdings vorsichtig sein, Wincklers Filme in die Schublade des realistischen Films zu stecken, insbesondere in die des »repräsentationalen Realismus«, wie Abel in seinem Aufsatz in *Senses of Cinema* deutlich macht. Vgl. Abel 2015.
- 9 2019 kam Wincklers dritter Film *Das freiwillige Jahr* heraus, den er zusammen mit seinem langjährigen Freund Ulrich Köhler geschrieben und gefilmt hat. Für Köhler war diese Zusammenarbeit sein fünfter Spielfilm, da er vorher noch *In My Room* (2018) herausgebracht hat.

erschaffen oder – wahrscheinlicher – daran scheitern müssen. Dadurch werden sie allerdings eher mit ihrem eigenen Begehren konfrontiert, als dass sie ein echtes Verständnis der Figuren oder der Erzählung des Films erreichen. Es ist daher nur folgerichtig, dass er sich irgendwann der Tradition des Verschwörungsthrillers zuwenden würde, wie in seinem jüngsten Werk *Die Lügen der Sieger* (2014), das noch mehr als sein Vorgänger *Unter dir die Stadt* (2010) »die Wirtschaft ins Visier nimmt, die dank eines sorgfältig, fast wissenschaftlich vervollkommeneten Einflussnetzes die Regierungspolitik diktiert« (Weissberg 2014).<sup>10</sup>

Wie diese Zusammenfassung einiger der wichtigsten Tendenzen in den Filmen der Berliner Schule zeigt, wird diese »Schule« tatsächlich mindestens genauso durch die Unterschiede zwischen den individuellen Interessen, ästhetischen Vorlieben und aktuellen Anliegen der Filmemacher/-innen definiert wie durch etwaige Ähnlichkeiten. Und doch können wir daran auch die Schnittpunkte sehen, an denen ihre filmischen Wege aufeinandertreffen – die Art und Weise, wie ihre Filme den Schulhof der Berliner Schule durchschreiten, Verbindungen herstellen und Affinitäten ausdrücken, aber auch, wie diese Affinitäten und Kreuzungen selbst zu Knoten werden, die schließlich bei anderen Filmemachern und Filmemacherinnen der Gruppe ein Echo finden. Egal, wie unterschiedlich der jeweilige *Auteur* diese filmischen Techniken einsetzt, die von der Kritik (zu Recht oder Unrecht) als »Look« der Berliner Schule kodifiziert wurden: Eine ihrer Auswirkung ist eine bestimmte Langsamkeit des filmischen Wesens, mit der diese Filme ihr Publikum konfrontieren – was diese, je nach Gusto, als aufregenden Kunstgriff oder als unerträgliche Langeweile erleben. Ein treffendes Beispiel dafür ist etwa Arslans *Helle Nächte*, der bei seiner Premiere bei den Berliner Filmfestspielen 2017 die Kritik stark gespalten hat. Doch so bedeutsam diese filmische Ausdrucksform für die Berliner Schule ist – sie ist im zeitgenössischen internationalen Film kaum einzigartig. In der Tat stellt die überwältigende affektive Empfindung, die man beim Betrachten der meisten Filme der Berliner Schule erlebt, sie ganz klar in den Kontext jener breiteren Entwicklung im zeitgenössischen internationalen Film, die unser Autor Ira Jaffe mit dem Begriff des »langsamen Kinos« (Slow Cinema) überzeugend analysiert hat (Jaffe 2014; siehe auch Koepnick 2014). Wenn man einige der Einflüsse der besprochenen Regisseure und Regisseurinnen betrachtet – zu denen, je nachdem, wen man fragt, Abbas Kiarostami (Winckler), Sang-soo Hong (Köhler), Hsiao-hsien Hou (Arslan) und natürlich Weerasethakul (für fast alle) gehören, um nur einige zu nennen –, sollte es kaum verwundern, dass die deutschsprachigen Filme an allgemeineren Tendenzen des zeitgenössischen internationalen Kunstkinos teilhaben, wie unser Band zu zeigen versucht.

---

10 Hochhäuslers nächste zwei Filmprojekte, *Sterben lernen* (2023) und *Aus dem Leben der Echsen* (2024), sind auch wieder im Genre des Thrillerfilms angesiedelt.

## Die Gefahren des »guten Objekts«

Der Fokus auf die Einbettung der Berliner Schule in den Kontext des internationalen Kunstkinos soll selbstverständlich nicht verleugnen, dass die Filme genealogisch mit ihren Vorgängern im deutschen Film verbunden sind. Tatsächlich können neuere Aufsätze von Jaimey Fisher und Christina Gerhardt fruchtbare Forschungsansätze eröffnen und die Geschichte des deutschen Kinos neu einordnen, indem sie diese durch die filmische Linse einer Gruppe von deutschen Filmemachern und Filmemacherinnen betrachten, deren filmhistorisches und filmästhetisches Bewusstsein seit dem Neuen Deutschen Film der späten 1960er und 70er Jahre nicht erreicht wurde. Fisher zeigt etwa die Gemeinsamkeiten zwischen Petzolds *Phoenix* (2014) und Rainer Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1979) (Fisher 2017), während Gerhardt Verbindungen zwischen den Filmen aufspürt, die in den Anfangsjahren der dffb entstanden sind, und denen von Filmemachern und Filmemacherinnen der Berliner Schule wie Petzold, Arslan und Schanelec, die wiederum bei einigen dieser frühen dffb-Schüler wie Harun Farocki und Hartmut Bitomsky gelernt haben (Gerhardt 2017). Analog dazu könnte man den Einfluss von Ernst Lubitsch auf Hochhäuslers Filme aufnehmen, den letzterer oft genug selbst anerkannt hat, und sogar andere, vielleicht subtilere Beziehungen aufgreifen, die die Filmemacher und Filmemacherinnen der Berliner Schule mit ihren Vorgängern verbinden, wie zum Beispiel mit denen der sogenannten Neuen Münchener Gruppe der mittleren bis späten 1960er Jahre, wie Klaus Lemke und Rudolf Thome.<sup>11</sup>

Doch obwohl es unbestreitbar ist, dass die Untersuchung der Berliner Schule als Teil einer viel länger zurückreichenden *deutschen* Filmgeschichte fruchtbar sein könnte, haben wir uns in diesem Band vor allem aus zwei Gründen für ein anderes Vorgehen entschieden. Zum einen kommt man beim Lesen von Interviews mit den Protagonisten und Protagonistinnen der Berliner Schule nicht umhin, zu bemerken, dass viele von ihnen betonen, dass sie in der Regel nicht mit deutschen Filmen aufgewachsen sind (einige, wie Hochhäusler, behaupten sogar, deutsche Filme lange so gut wie ganz ignoriert zu haben – in seinem Fall bis in die späte Jugend oder ins sogar junge Erwachsenenalter hinein). Das Beharren darauf, die deutschen Verbindungslinien in den Vordergrund und die internationalen Einflüsse in den Hintergrund zu rücken, erscheint uns daher problematisch, nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass es bisher kaum Analysen der Berliner Schule im internationalen Kontext gibt. Außerdem – und dies ist der zweite Grund, warum wir den Schwerpunkt dieses Buchs weg vom nationalen Kontext der Berliner Schule gelegt haben – ist das Beharren darauf, die Berliner Schule rein als Phänomen des deutschen Filmschaffens zu interpretieren, bereits innerhalb der germanistischen

11 Vgl. Marco Abel, *Mit Nonchalance am Abgrund: Das Kino der ›Neuen Münchener Gruppe‹ (1964–1972)* (transcript Verlag, 2023).

Filmwissenschaft, wo die Werke der Berliner Schule bisher am stärksten rezipiert wurden, als problematische intellektuelle Rahmung erkannt worden.<sup>12</sup>

Unsere vorrangige Hoffnung für diesen Band besteht darin, das Gespräch über die Berliner Schule über die engeren Grenzen einer *germanistischen* Filmwissenschaft hinaus zu öffnen; trotzdem wäre es falsch, die entscheidende Rolle zu ignorieren, die diese Gruppe von Filmemachern und Filmemacherinnen in den letzten zehn Jahren im und für das Fach gespielt hat. Wie Lutz Koepnick, einer der Autoren in unserem Band, bei verschiedenen Gelegenheiten polemisch argumentiert hat, unter anderem in seinem Aufsatz »German Cinema Now«, der in der Zeitschrift *German Studies Review* erschienen ist und eine Bestandsaufnahme des deutschen Films der letzten Jahre versucht, sind die mit der Berliner Schule verbundenen Filmemacher/-innen in der Germanistik (und germanistischen Filmwissenschaft) zu den »neuen guten Objekten der akademischen Forschung geworden: ein seriöses Kino, das die formelhaften und volkstümlichen Effekte des populären Films, egal ob aus Hollywood oder Deutschland, verweigert« (Koepnick 2013: 654). Die polemische Provokation von Koepnicks Argument besteht darin, dass es seinen Preis haben könnte, von Seiten der deutschen Filmwissenschaft den Filmen der Berliner Schule implizit den Status eines »guten« Objekts zuzuschreiben – eine Meinung übrigens, die auch Sabine Hake in ihrem Beitrag »Contemporary German Film Studies in Ten Points« in derselben Ausgabe der *German Studies Review* teilt. Wir gehen davon aus, dass die beiden Autorinnen – jedenfalls zum Teil – deshalb mit diesem jüngsten Aufstieg der Berliner Schule in der deutschen Filmwissenschaft unzufrieden sind, weil sie sich der *Kosten* einer solchen Dominanz für das Fach bewusst sind: dass nämlich das Ergebnis der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, die der Berliner Schule seit Mitte der 2000er Jahre zuteil wurde, dazu geführt hat, dass Wissenschaftler/-innen, die sich damit als Forschungsgegenstand beschäftigen, eine Art Rückzug angetreten sind und die kollektiven intellektuellen Energien der germanistischen Filmwissenschaft auf diese »guten Objekte« konzentriert haben. Die Sorge dabei besteht darin, dass Wissenschaftler/-innen dadurch – unbeabsichtigt – verhindern, dass ähnliche Kraftanstrengung aufgewendet werden, um die germanistische Filmwissenschaft nach vorne zu bringen; wichtiger wäre, »die deutsche Filmwissenschaft zu ermutigen, an den übergreifenden Debatten der internationalen Filmwissenschaft teilzunehmen« (Koepnick 2013: 660).

Unserer Interpretation nach ist die Absicht von Koepnicks und Hakes Einwänden, auf zwei unterschiedliche Probleme aufmerksam zu machen: Zum einen, dass die postulierte Übernahme der deutschen Filmwissenschaft durch die geschlossene wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf die Filme der Berliner Schule diese in

---

12 Wir beziehen uns hier speziell auf die im anglo-amerikanischen Raum angesiedelten *German-Studies*-Programme, in denen das Gros der Filmwissenschaft, die sich mit deutscher Filmgeschichte beschäftigt, zu Hause ist.

die Vergangenheit zurückgeworfen hat, nämlich in die Tradition des Autorenkinos des Neuen Deutschen Films der 1970er Jahre und der mittlerweile anachronistischen Auseinandersetzung mit einer modernistischen Filmästhetik und der allgegenwärtigen Frage nach der nationalen Identität. So argumentiert Hake, wenn sie schreibt, dass »gegenwärtige Arbeiten über die Berliner Schule mit ihrer Tendenz, eng am zu analysierenden Material zu bleiben und sich hartnäckig weiterhin mit Fragen der nationalen Identität, der Erinnerung und der Geschichte zu beschäftigen, das Nationale als strukturierende An-/Abwesenheit in ihre Definitionen des audiovisuellen Stils, des affektiven Modus und der sozialen Relevanz wieder einschreiben« (Hake 2013: 644–45). Zweitens, dass dieser Effekt der Aussicht entgegenstehen könnte, die germanistische Filmwissenschaft in das dritte Jahrtausend zu katapultieren, sie in etwas anderes als eine *germanistische Filmwissenschaft* zu verwandeln – damit wollen wir sagen als eine nur auf deutsche Filme fokussierte Filmwissenschaft oder eine *German Studies*, die sich nur auf Film (anstatt auch auf neue Medien usw.) konzentriert. Wie Koepnick schreibt: »Während wissenschaftliche Arbeiten schnell dabei waren zu diskutieren, wie sich die Filme der Berliner Schule mit der Wirklichkeit der neoliberalen Deregulierung auseinandersetzen, wurden die Filme selbst weitgehend als Teil eines größtenteils in sich geschlossenen und unabhängig gewachsenen kulturellen Projekts begrüßt, bei dem es nicht nötig war, es in einem größeren internationalen Kontext zu verorten.« (Koepnick 2013: 654) Die Folgen dieses wissenschaftlichen Versagens – wenn man es nicht gar Engstirnigkeit nennen könnte – bestehen für Koepnick darin, dass die deutsche Filmwissenschaft es unterlässt, »sich [gründlicher] mit den Filmen auseinanderzusetzen, die die Werke der Filmemacher und Filmemacherinnen der Berliner Schule außerhalb des engen Horizonts der deutschen Filmgeschichte und gegenwärtigen Filmkultur widerspiegeln, beeinflussen und herausfordern«. Wie aus seinem Beitrag zu unserem Band hervorgeht, können solche analytischen Unzulänglichkeiten seiner Meinung nach nicht nur dadurch berichtigt werden, dass man einen stärkeren Fokus auf das »Verhältnis der Berliner Schule zu den sich wandelnden Formen des Kunstkinos nach dem Ende des normativen Konzepts des nationalen Kinos« legt, sondern diese Korrektur sei auch notwendig, um besser zu begreifen, was »der Platz des Nationalen im internationalen Austausch von experimentelleren und nach neuen Ästhetiken suchenden Arbeiten mit bewegten Bildern heute ist«. (Koepnick 2013: 654)

Etwas respektlos könnte man sagen, dass zumindest ein Teil der Unzufriedenheit mit den »guten Objekten« der Berliner Schule wohl in dem heimlichen Verdacht gründen könnte, den Koepnick und Hake (und andere?) hegen, nämlich dass die anhaltende breite Aufmerksamkeit der deutschen Filmwissenschaft für die Berliner Schule die wissenschaftliche Analogie zu dem darstellen könnte, was das »alte Europa« für den guten alten ehemaligen US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld darstellte: eine rückschrittliche Denkweise, die vorgibt, eine mo-

ralisch überlegene Position zu verteidigen, aber damit lediglich ihre Furcht ver-rät, sich an eine schöne neue Welt anpassen zu müssen, in der die Weltkarte der Beziehungen in einem solchen Ausmaß neu gezeichnet wurde, dass traditionelle Bündnisse, Überzeugungen und Einstellungen ihren Einfluss auf die Gegenwart verloren haben und nun den neuen und zukunftsgerichteten Kräften, die »Rummy« als das »neue Europa« identifiziert hat, im Wege stehen. In unserem Fall wäre die Analogie zu diesem »neuen Europa« natürlich so etwas wie die digitalen Medienwissenschaften oder allgemeiner *Screen Studies*, spannende neue wissenschaftliche Kontexte, zu denen die germanistische Filmwissenschaft, wie Koepnick und Hake argumentieren, keinen Zugang erhalten wird, wenn sie nicht anfängt, »die Bandbreite an Orten und Medien zu berücksichtigen, die das internationale Kunstkino heute ausmachen und die über den Bereich des traditionellen filmischen Vorführsaals, der Projektion und der Leinwand hinausgehen« (Koepnick 2013: 654). Um bei der zugegebenermaßen etwas schiefen Analogie zu bleiben: Während das »alte Europa« der germanistischen Filmwissenschaft weiterhin an die große Leinwand, ihre Geschichte und die damit verbundenen ästhetischen Praktiken, Setzungen und sogar Utopien glaubt, nimmt das »neue Europa« die Tatsache, dass für immer mehr Menschen der Kinosaal mit seiner großen Leinwand und seiner charakteristischen Zuschauersituation nicht mehr die vorherrschende Umgebung darstellt, in der sie bewegten Bildern begegnen und sie rezipieren, als gegeben und möchte sich damit auseinandersetzen. Und wenn letzteres tatsächlich so stimmt (und vieles spricht dafür), dann gibt es gute Gründe, den großspurigen Behauptungen, die über die »guten Objekte« der Berliner Schule zirkulieren, gegenüber misstrauisch zu sein – zum Beispiel der Behauptung über das widerständige Potenzial dieser Filme (die wir beide in unseren jeweiligen Büchern aufgestellt haben). Wenn die meisten Menschen, die auf bewegte Bilder stoßen, dies nicht mehr oder zumindest nicht mehr primär in den Kinosälen der Vergangenheit tun, sondern zu Hause, wenn sie durch fünfhundert Fernsehkanäle zappen und gleichzeitig YouTube-Videos auf ihren Laptops anschauen, oder unterwegs, wenn sie beim Laufen oder Autofahren auf ihren Smartphones nebenbei reinschauen, ganz zu schweigen von Videoinstallationen in Museen, in die die Zuschauer/-innen rein- und rausspazieren, dann liegt es nahe, dass der neueste Stand der Filmwissenschaften tatsächlich nicht mehr die *Filmwissenschaften* sind, weder germanistische noch andere nationale Wissenschaften.

Für diejenigen, die ein gewisses Maß an Unzufriedenheit mit den »guten Objekten« der Berliner Schule empfinden, ist eine Frage wahrscheinlich am dringlichsten: Wie beeinflusst diese Art des Filmemachens und die kritische Aufmerksamkeit, die sie genießt (zumindest in der deutschen Filmwissenschaft, aber auch darüber hinaus, dadurch belegt, dass das MoMA sie seiner Aufmerksamkeit wert erachtete, oder dass die international ausgerichtete Zeitschrift *Senses of Cinema* eine Reihe von Arbeiten über die betreffenden Filmemacher/-innen veröffentlicht

hat), die Zukunft eines Gegenstands der Filmwissenschaft, das wohl zu den institutionell marginalisiertesten gehört: das deutschsprachige Kino.<sup>13</sup> Denn während so gut wie jedes andere nationale Kino in den filmwissenschaftlichen Abteilungen mit Forschenden vertreten ist, verdankt das deutschsprachige Kino seine wissenschaftliche Existenz fast ausschließlich den Ressourcen, die die germanistischen Institute und Studienprogramme zu bieten haben. Das zeigt sich auch daran, dass heute, rund vier Jahrzehnte nach dem Ende des Neuen Deutschen Films von Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog, Margarethe von Trotta und anderen, kaum noch wissenschaftliche Forschung über den deutschsprachigen Gegenwartsfilm in die wichtigen filmwissenschaftlichen Zeitschriften Eingang findet – das gilt insbesondere (aber nicht nur) für Forschung, die sich nicht für diejenigen deutschen Filme interessiert, die sich mit den großen historischen Katastrophen des Landes im 20. Jahrhundert auseinandersetzen.

Paradoxerweise könnte also ausgerechnet das, was der deutschen Filmwissenschaft als »neuester Stand« verkauft wird (und von ihr gerne und ohne Widerstand gekauft wird – möglicherweise, weil sich die Wissenschaftler/-innen für ihr Interesse an der Berliner Schule nicht mehr kleinlaut entschuldigen müssen, wie es der Fall war, als sie das, was Eric Rentschler »Konsensokino« (*cinema of consensus*) genannt hat [Rentschler 2000], oder die jüngste Welle der Totalitarismusfilme untersuchten und darüber allerhand Interessantes herausfanden), derzeit als trojanisches Pferd funktionieren. Es könnte seinen heimtückischen Einfluss direkt durch das Tor der deutschen Filmwissenschaft schmuggeln und damit die Öffnung des Faches umkehren, die seit der deutschen Vereinigung 1990 durch die Einführung kulturwissenschaftlicher Methoden und einer in letzter Zeit vermehrten transnationalen Ausrichtung stattgefunden hat. Bevor die Berliner Schule an unserem kritischen Horizont auftauchte, war die germanistische Filmwissenschaft zunehmend nach außen gerichtet. Sie untersuchte zum Beispiel, wie sich deutschsprachige Unterhaltungsfilm zu den internationalen Entwicklungen in dem Bereich verhielten und wie sie sogar Teil dieser Entwicklungen waren. Sie war generell darauf bedacht, die wissenschaftliche Aufmerksamkeit von der lange vorherrschenden Gewohnheit wegzulenken, sich deutschen Filmen als *deutsche* Filme, die sich in erster Linie um *Deutschland* drehen, zu nähern. Dies hat dazu geführt, dass das Feld eine nachdrücklich transnationale Perspektive angenommen hat – was grundsätzlich eine zu begrüßende Entwicklung ist. So kann es sein, dass diejenigen, die unzufrieden mit der aktuellen Entwicklung um das, was als »gutes Objekt« in der

---

13 Neben unserem Petzold-Dossier hat *Senses of Cinema* auch ein Interview mit Hochhäusler (Abel 2007) und eins mit Grisebach (Gemünden 2019), einen Essay über Winckler (Abel 2015), einen Essay über Grisebach (Richter 2002) und den Überblicksartikel »Die Berliner Schule – eine Collage« von Michael Baute, Ekkehard Knörer, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Simon Rothhöler (Baute et al. 2010) veröffentlicht.

deutschen Filmwissenschaft gilt, sind, befürchten, dass dieser Fortschritt zurückgedreht würde. Ein Grund dafür liegt vielleicht auch darin, dass der Diskurs um die Berliner Schule von Fragen der Filmästhetik und ihrer nationalen Besonderheit beherrscht wird, in anderen Worten von den mutmaßlich einschränkenden und akademisch veralteten Begrifflichkeiten der *nationalen Filmwissenschaft*.<sup>14</sup>

Aus dieser Perspektive betrachtet scheinen die gegenwärtigen »guten Objekte« der deutschen Filmwissenschaft – und vielleicht noch stärker ihre systematische wissenschaftliche Untersuchung – eine Reaktion gegen diese Öffnung und gegen die wissenschaftliche Dezentrierung des deutschen Films anzuzeigen. Es liegt nicht fern zu befürchten, dass diese »guten Objekte« die kollektive intellektuelle Tatkraft dazu verleiten, dem süßen Gefühl der Nostalgie zu folgen und zu einer älteren Version der deutschen Filmwissenschaft zurückzukehren, deren kritische Ausrichtung eher dem Autorenfilm zugeneigt und national geprägt war, eine Tradition, die eng mit den beiden »goldenen Zeitaltern« des deutschen Kinos verbunden ist: dem Weimarer Kino von F. W. Murnau und Fritz Lang und, in jüngerer Zeit, dem Neuen Deutschen Film der 1970er. Kurzum, die Investitionen in den wissenschaftlichen Diskurs, die die Berliner Schule als »gutes Objekt« entworfen haben, mögen von manchen als beunruhigende *Überinvestitionen* gewertet werden. Die Dringlichkeit, mit der diese Unzufriedenheit sich äußert, zeigt die Sorge, dass eine solche Überinvestition einen erheblichen Preis haben könnte: dass nämlich die »guten Objekte« der Berliner Schule der Rattenfänger der germanistischen Filmwissenschaft im dritten Jahrtausend sind.

Die Einwände von Koepnick und Hake sind nicht von der Hand zu weisen – sind sie es doch, die uns, wie oben schon erwähnt, zu diesem Band inspiriert haben, nicht zuletzt deshalb, weil wir Hakes Beobachtung über die »Insellage der deutschen Filmwissenschaft innerhalb der zeitgenössischen Film- und Medienwissenschaft, die sowohl in den etablierten Fachbereichen als auch in neuen Untersuchungsgebieten keine Bedeutung hat«, teilen (Hake 2013: 645).<sup>15</sup> Wir würden

14 Um nur einige Studien zu nennen, die sich dem deutschen Kino aus einer transnationalen Perspektive nähern, seien hier Bergfelder 2005; Gemünden 2008; Halle 2008; Hake 2012 sowie der Sammelband von Schindler und Koepnick 2007 genannt.

15 Hake beklagt außerdem, dass »sich nur wenige Film- und Medienwissenschaftler außerhalb der deutschen Fachbereiche mit deutschen Themen beschäftigen«, was zu »einer spürbaren Abwesenheit der gegenwärtig interessantesten Debatten in der Filmwissenschaft, einschließlich der Einbeziehung des Films in die Filmkulturen und seiner Auswirkungen auf künstlerische Praktiken und Formen des Kulturkonsums« (Hake 2013: 645) in der deutschen Filmwissenschaft führe. Bei der Zusammenstellung dieses Bandes haben wir uns bemüht, auch Stimmen außerhalb der deutschen Ressorts einzubeziehen. Da wir die Stichhaltigkeit von Hakes Beobachtung aus erster Hand erfahren haben, freuen wir uns besonders darüber, dass ein Drittel unserer Autoren und Autorinnen nicht auf den deutschen Film spezialisiert ist: Bardan, Fech, Jaffe, Sicinski und Végső haben weder ihre institutionelle Heimat in den

uns freuen, wenn unser Band dazu beitragen kann, diesen unglücklichen Zustand zu beenden. Wir stimmen aber auch mit Gerd Gemünden überein, einem anderen Autor dieses Bandes, der darauf aufmerksam macht, dass ein wichtiger Teil der wissenschaftlichen Arbeiten über die Berliner Schule bereits festgestellt hat, dass »im Gegensatz zum Neuen Deutschen Film, der sich selbst als ›legitimer‹ Vertreter der ›guten‹ deutschen Filmkultur verstand (oder jedenfalls gedrängt wurde, sich so zu verstehen), den mit der Berliner Schule verbundenen Filmemachern und Filmemacherinnen klar ist, dass eine solche Haltung in der neoliberalen deutschen Gegenwart keinen Sinn ergibt«. Gemünden fügt hinzu, dass »die Bewegung [der Berliner Schule] zwar eine fast zwanghafte Bestandsaufnahme des heutigen Deutschlands vornimmt, sich aber nicht als Teil eines nationalen Kinos versteht« (Gemünden 2016: 548). Deshalb unterstützt Gemünden die Einsprüche von Koepnick und Hake, nicht ohne jedoch einen entscheidenden Vorbehalt hinzuzufügen, nämlich dass die Herangehensweise, für die sie eintreten – »die intellektuellen Denklinien der deutschen Filmwissenschaft mit den übergreifenden Debatten der internationalen Filmwissenschaft zu verbinden« (Koepnick 2013: 660) – »notwendigerweise auf den bisherigen Forschungen zur Berliner Schule aufbaut und ohne sie undenkbar wäre« (Gemünden 2016: 548). Unser Band versucht, genau das zu tun, was Gemünden im Sinn hat: auf dem aufzubauen, was die wissenschaftlichen Debatten bisher erreicht haben – und zwar die Verbindung zwischen den Filmen der Berliner Schule und theoretischen Fragen über Bewegtbilder herzustellen und damit zu zeigen, wie sensibel diese Filmemacher/-innen auf aktuelle philosophische und politische Debatten darüber reagieren, wie Bilder das Sinnliche aufteilen und umverteilen, um es mit Jacques Rancière zu sagen (Abel 2013); dem Irrglauben entgegenzuwirken, die Berliner Schule sei gegen das Genrekino und damit zu zeigen, wie tief sie in die Geschichte des internationalen Films eingebettet ist (Fisher 2013)<sup>16</sup> und nicht zuletzt zu zeigen, dass die Berliner Schule keine monolithische Gruppe ist, die mit einer einheitlichen Idee des Kinos arbeitet. Damit können wir unseren Blick auf diese Filme öffnen und eine Vielzahl von Themen, Ideen, Anliegen und Provokationen entdecken, die einer reduzierten, *auteur*-zentrierten Lesart dieser Filmemacher/-innen und Filme entgegenwirken – und darüber hinaus der Aufforderung von Koepnick und Hake folgen, die darin besteht, die Praxis der Filme der Berliner Schule (und warum sie so interessant sind, dass sie überhaupt

---

germanistischen Fakultäten, noch ist das deutsche Kino ihre primäre wissenschaftliche Kompetenz.

16 In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, dass Valeska Grisebachs viel gefeierter dritter Film *Western* (2017), der – wie sein Titel schon sagt – vom Western-Genre inspiriert wurde, seine Uraufführung im Rahmen der Sektion »Un Certain Regard« der Filmfestspiele von Cannes erleben durfte.

zu »guten« Objekten geworden sind) mit dem internationalen Kunstkino auf neue Weise zu verbinden, die bisher so noch nicht formuliert wurde.

## **Die seltsamen Reisen des Kunstkinos: Institutionelle Eigenschaften und ästhetische Herangehensweisen**

Wie also kann man in diesem spezifischen Rahmen, den dieses Buch vorgibt, nachvollziehen, wie die Art von Kunstkino funktioniert, auf die sowohl Koepnick und Hake, aber auch die Filmemacher/-innen der Berliner Schule selbst anspielen? Wie kann man seine institutionellen Eigenschaften und ästhetischen Herangehensweisen verstehen? Einer der vier Schlüsselaspekte des Kunstkinos – die von Rosalind Galt und Karl Schoonover vorgeschlagen wurden – ist, dass solche Filme auf Reisen gehen, das heißt, über ihren heimischen Kontext hinaus draußen in der Welt rezipiert werden und Wirkung erzielen (Galt/Schoonover 2010: 7). Dieser Aspekt des Reisens ist allerdings keine ausreichende Definition für diese Filme und wie sie funktionieren: Mainstream-Hollywood-Filme »reisen« zweifellos weiter und haben eine weitaus breitere Wirkung auf ihr Publikum. Deshalb möchten wir darüber hinaus hervorheben, dass die sogenannten Kunstfilme auf ganz besondere Weise reisen – in Nischenmärkte und hochdifferenzierte Öffentlichkeiten. Gerade diese Vorstellung einer differenzierten und doch kosmopolitischen Öffentlichkeit, einer hochspezialisierten und doch nachdrücklich offenen Sphäre, steht im Mittelpunkt unseres Unterfangens in diesem Band, da diese Filme – sowohl aus der Berliner Schule als auch aus anderen filmischen Kontexten – in ständigem Austausch stehen. Die Interaktionen und wechselseitigen Beeinflussungen zwischen den Filmen, die in diesem Band behandelt werden, zeigen die Relevanz und Funktionsweise einer solchen grenzüberschreitenden Öffentlichkeit. Beispielsweise beleuchtet Gemünden in seinem Aufsatz für diesen Band, wie dieser Austausch beim sogenannten Neuen Argentinischen Film stattfindet, nämlich indem einige Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule mit ihren argentinischen Kollegen und Kolleginnen direkt in Verbindung getreten sind. Diese Gespräche wiederum wurden durch Veröffentlichungen in Zeitschriften und verschiedenen (öffentlichen) Veranstaltungen gefestigt und begleitet. Robert Dassanowsky stellt ähnliche Entwicklungen für einen anderen Kontext dar, nämlich wie die Regisseure und Regisseurinnen des Neuen Österreichischen Films mit denen der Berliner Schule verbunden sind. Hester Baer wiederum diskutiert, wie eine aufstrebende grenzüberschreitende Film- und Fernsehkultur von Frauen auf die spezifischen *neoliberalen* Bedingungen zu reagieren versucht, unter denen heute Filmemachen stattfindet, indem sie das Ethos der Zusammenarbeit aufgreift und die Tradition des feministischen Gegenkinos wiederbelebt. Für viele der zur Diskussion stehenden Filme und ihre Macher/-innen gilt, egal ob sie aus Deutschland oder anderswo

stammen, dass sowohl die fertigen Filme als auch die Menschen, die an ihnen mitarbeiten, einerseits Teil einer Gemeinschaft des Kunstkinos sind, die rund um die Welt verteilt ist, andererseits durch ihre Arbeit diese Gemeinschaft erst herstellen. Wir verwenden hier den Begriff »rund um die Welt« statt »weltweite Öffentlichkeit«, weil dieser Austausch, egal ob er persönlich oder in den unterschiedlichen Medien stattfindet, eindeutig spezialisiert ist und nicht die gesamte Welt betrifft – obwohl andererseits jede Öffentlichkeit in irgendeiner Weise spezialisiert ist.

Der vielleicht stärkste Beweis, dass eine solche Gegenöffentlichkeit – wenn auch fragmentiert – tatsächlich als dauerhaftes Phänomen existiert, ist der Wanderzirkus der »großen« Filmfestivals. Nicht nur Thomas Elsaesser, Dudley Andrew, Marijke de Valck, Galt und Schoonover haben in jüngster Zeit über die engen und konstituierenden Verbindungen zwischen Kunstkino und Filmfestival nachgedacht (im vorliegenden Band sind es Baer, Fisher und Gemünden, die diese Verbindung einer näheren Betrachtung unterziehen).<sup>17</sup> Das erklärt sich unserer Meinung nach dadurch, dass diese Wissenschaftler/-innen ein Gefühl dafür haben, wie das internationale Kunstkino funktioniert: Die Festivals nehmen den kosmopolitischen, aber auch den nationalen oder lokalen Charakter der Filme und ihrer Regisseure und Regisseurinnen auf (ihre Mobilität *und* ihre Verwurzelung im Lokalen). Gleichzeitig feiern sie sowohl das Mainstream-Genrekino als auch das Kunstkino, wobei sich letzteres häufig gegen das erstere definiert. Es wird oft übersehen, wie Festivals Mainstreamfilme und Kunstfilme (die vielleicht absichtliche gegen jene polemisieren) gleichberechtigt nebeneinander präsentieren und damit in einen Dialog bringen, so wie sie es auch mit Filmen aus unterschiedlichen Ländern der Welt tun. Damit unterscheiden sich Festivals in bemerkenswerter Weise von der Museumswelt, die weitgehend für ihr eigenes, fest abgegrenztes Nischenpublikum (gebildet, wohlhabend bis reich) arbeitet, während Festivals bewusst unterschiedliche Sektionen für unterschiedliche Zielgruppen zusammenstellen. Durch die Zusammenstellung von Programmen, in denen Filme mit unterschiedlicher finanzieller Ausstattung und unterschiedlichen künstlerischen Ambitionen nebeneinander gezeigt werden, beschwören Festivals unvermeidlich Vergleiche zwischen den verschiedenen Herangehensweisen und Maßstäben herauf. Dadurch dienen sie als Sinnbild und Verkörperung sowohl für die unterschiedlichen institutionellen Eigenschaften und Strukturen als auch für die ästhetischen Herangehensweisen des Kinos, beides unverzichtbare Komponenten eines jedes einzelnen Films. Nicht alle der hier vorgestellten Filmemacher/-innen hatten ihren Durchbruch auf Festivals, aber viele von ihnen, und das Filmfestival zeigt die relevanten Mechanismen solcher Filme auf, sowohl die institutionellen als auch die ästhetischen. Die Festivals heben die »Nachbarschaft« eines Filmes hervor – wie es Petzold einmal bezeichnet

17 See Elsaesser 2005; Andrew 2010, insbesondere vii-xii; Valck 2007; sowie Galt und Schoonover 2010.

hat –, nämlich den Kontext von Produktion, Vertrieb und Rezeption eines filmischen Kunstwerks (siehe Fisher 2013: 132). Die Nachbarschaft für viele dieser Filme ist die spezialisierte Nischenöffentlichkeit des Kunstkinos, in der die einzelnen Filme aufeinander verweisen.

Wenn wir uns mit der anhaltenden Relevanz von Filmfestivals als kulturellem Phänomen befassen, möchten wir auf eine scharfsinnige Beobachtung von B. Ruby Rich hinweisen, als sie darauf aufmerksam machte, dass Filmfestivals im digitalen Zeitalter eine merkwürdige Beharrlichkeit zeigen, etwas, das unserer Meinung nach auch Auswirkungen auf das Kunstkino (und den vorliegenden Band) hat. In ihrem Aufsatz »Why Do Film Festivals Matter?« räumt Rich zwar ein, dass eine der grundlegenden Aufgaben von Festivals heute eindeutig überholt ist, nämlich ihr Status als geografischer Ort, an dem Filminteressierte gleichzeitig einen ganzen Schwung physischer Filmkopien, deren Transport teuer und aufwändig ist, anschauen können (Rich 2013: 157). Der digitale Vertrieb – mit seinen Screener-DVDs und dem allgegenwärtigen Video-Streaming – hat diese frühere Funktion überflüssig gemacht. Festivals bleiben laut Rich trotzdem bestehen, weil sie einen Ort bieten, an dem sich Interessierte versammeln und über ein kulturelles Produkt sprechen können, das ihnen am Herzen liegt: Im hitzigen Wettbewerb um Aufmerksamkeit bieten Festivals einen Knotenpunkt, der interessierten Zuschauern und Zuschauerinnen Raum gibt, Zeit, Aufmerksamkeit und Konzentration aufzubringen, auch wenn die betreffenden Werke rund um die Uhr verfügbar sein könnten (Rich 2013: 164). Natürlich wäre es möglich, die entsprechenden Gespräche genauso wie die Vorführungen online stattfinden zu lassen, aber es ist bemerkenswert, dass dies nicht oder zumindest nicht in der gleichen Weise stattfindet: Die Möglichkeiten der Online-Kommunikation haben den physischen Akt des Zusammenkommens und Miteinanderredens nicht überflüssig gemacht, genauso wie die zügellose Deterritorialisierung durch die Informationstechnologie den geografischen Ort Silicon Valley für die digitale Wirtschaft nicht irrelevant gemacht hat. Egal wie weitläufig, eingebunden und akzeptiert digitale Netzwerke sind, sie benötigen weiterhin ihre Knotenpunkte in der »realen Welt«, die sie daher auch erzeugen und pflegen.<sup>18</sup>

Viele der Filme, die unsere Autoren und Autorinnen in diesem Buch diskutieren, bahnten sich ihren (schwierigen) Weg zu einem (etwas) breiteren Publikum und einer (wenn auch lückenhaften) internationalen Sichtbarkeit mithilfe von Festivals und anderen Formen des öffentlichen Diskurses (ebenfalls Aspekte ihrer »Nachbarschaft«). Es ist bemerkenswert, dass sowohl Fachpublikationen wie *Hollywood Reporter*, *Variety* und *Screen International*, Filmmagazine wie *Cineaste*, *Film*

---

18 Die neuen Medientechnologien haben allerdings auch dazu beigetragen, wenn es nicht sogar ermöglicht, dass das Interesse für Filmkunst eine gewaltige Wiedergeburt erlebt, vgl. Shambu 2014.

*Comment* und *Cahiers du Cinéma* sowie neuere, rein online zugängliche Medien wie *IndieWire*, *Senses of Cinema* und das deutsche *Critic.de*, ganz zu schweigen von Blogs wie das einflussreiche *Girishshambu.net*, alle umfassend über Festivals berichten. Diese Festivalberichte und -reportagen spielen eine große Rolle im Diskurs über und für die Förderung des künstlerischen Films. Hinzu kommen Filmarchive, Kine-  
matheken, kommunale und Programmkinos auf der ganzen Welt, die für viele der betreffenden Regisseure und Regisseurinnen als regelmäßige Treffpunkte dienen und weltweit ganz klar als Orte einer gemeinschaftlichen Öffentlichkeit markiert sind. Natürlich findet eine solche Öffentlichkeit heute zu großen Teilen – auch was die investierte Zeit angeht – online und auf Fernsehbildschirmen oder Computerdisplays statt, auf denen DVDs abgespielt oder Videos aus dem Netz gestreamt werden, aber ein wesentlicher Teil dieser vielfältigen Gemeinschaft bleibt weiterhin, wie Daniel Dayan in einem Text über seine Erfahrungen auf dem Sundance Film Festival (Dayan 2013: 47–48) richtig bemerkte, das geschriebene Wort, denn – und das möchten wir betonen – das öffentliche Gespräch über Filme ist für die Filmemacher/-innen, die beim Film Beschäftigten und das Filmpublikum immer noch von großer Bedeutung (offensichtlich ebenfalls für Kritiker/-innen und Wissenschaftler/-innen, wenn auch ihre Rolle eine bescheidenere ist). Insgesamt handelt es sich um eine Öffentlichkeit über verschiedene Medien hinweg, die durch die ständige Veröffentlichung von und den Dialog zwischen diesen kulturellen Produkten getragen wird. Ein Film – aber auch eine historische Filmreihe oder Retrospektive – kann auf einem Festival Premiere feiern, dort zuerst diskutiert werden (zunächst in persönlichen Gesprächen, dann wahrscheinlich online), dann im Programm eines kommunalen Kinos oder Filmvereins gezeigt werden, bis er schließlich auf ein Laptop heruntergeladen wird – wobei sich der Kreis des Publikums in jeder dieser Stufen erweitert.

Thomas Elsaesser hat in einem einflussreichen Aufsatz beschrieben, wie Filmfestivals inzwischen das wichtigste alternative Vertriebsnetz außerhalb von Hollywood bilden (Elsaesser 2005: 93–108), das sowohl für den europäischen als auch für den internationalen Film von besonderer Bedeutung ist – vor allem für jene Filme, die nicht über die weitreichenden (und entsprechend kostspieligen) Vertriebs- und Marketingkanäle und -netzwerke verfügen, von denen Hollywood weltweit profitiert. Elsaessers Argumentation ist auf einige Kritik gestoßen (vgl. Iordanova 2013: 109, und Roddick 2013: 185–90), in erster Linie, weil die betreffenden Autoren und Autorinnen der Meinung zu sein scheinen, dass der Begriff »alternatives Vertriebsnetz« eine Art kommerziell konkurrenzfähigen Vertriebsmodus impliziert, den Festivals (die in der Regel erhebliche staatliche und institutionelle Subventionen und Sponsorengelder benötigen) ganz sicher nicht bieten. Man müsste schon sehr naiv sein, um ernsthaft anzunehmen, das Kunstkino, das sich oft als Gegenmodell zum Hollywood-Mainstream darstellt, könnte in diesem ungleichen Kampf kommerziell konkurrieren, jedenfalls solange dieser Kampf anhand von Zuschau-

erzählen und Kasseneinnahmen entschieden wird (Wood 2007: 25). Auf der anderen Seite ist es offensichtlich, dass ein Festival eine Art Vertrieb darstellt, wo Filme einem Publikum präsentiert werden, das sie sonst nicht erreichen würden. Die Verbreitung und Präsentation wird dabei von anderen Wertesystemen beherrscht – nicht allein vom finanziellen Erfolg an der Kinokasse, sondern genauso von einem möglichen künstlerischen Wert, das heißt einer eher immateriellen Währung. Ein Beispiel dafür ist der phänomenale weltweite Erfolg von Maren Ades Film *Toni Erdmann*, der mit mehr als 900.000 Zuschauern zum bisher größten Kassenschlager der Berliner Schule in Deutschland geworden ist. Als er bei den Filmfestspielen in Cannes im Wettbewerb uraufgeführt wurde – was für deutsche Filmproduktionen in den letzten Jahrzehnten eine Rarität darstellt –, feierten Kritiker/-innen Ades dritten Spielfilm schnell als besten Film des Festivals (er gewann am Ende jedoch nicht die Goldene Palme). In der Folge wurde er weltweit mehrfach ausgezeichnet und für den besten fremdsprachigen Film bei den Academy Awards 2017 – den Oscars – nominiert.<sup>19</sup>

Diese Art von doppelter Buchführung – dass nämlich sowohl die finanziellen Einnahmen als auch der künstlerische Anspruch und Wert (so umstritten letztere auch sein mögen) zählen – spielt für künstlerisch ambitionierte Filme nicht nur im Rahmen von Filmfestivals eine Rolle, sondern auch in einer anderen, aber gleichwertigen Umgebung vieler dieser Filme, nämlich dem Fernsehen, dessen Bedeutung für ihre Produktion und ihren Vertrieb häufig vernachlässigt wird (es ist schon erstaunlich, dass beispielsweise Begriffe wie »Fernsehen« oder »TV« im Einführungstext eines Standardwerks wie *Global Art Cinema* [2010] von Galt/Schoonover nicht vorkommen). Diese beiden Umgebungen des Kunstkinos – das Filmfestival und das Fernsehen – verweisen darauf, dass die betreffenden Werke sich in komplexen Zusammenhängen bewegen und betonen, dass ihre Natur grundlegend aus zwei unterschiedlichen Elementen besteht, die nicht immer zusammenpassen. Zu diesen doppelten Grundmauern gehört neben den Kasseneinnahmen als Eckpfeiler das künstlerische Prestige, eine Eigenschaft, die die Filme für die schon genannte kosmopolitische Öffentlichkeit erst attraktiv macht.

## **Die anhaltende, nagende dynamische Kraft des Begriffs der Nation und des »nationalen« Kinos: Angela Schanelecs Film *Der traumhafte Weg* (2016)**

Neben der Darstellung der institutionellen und ästhetischen Vielfalt des Kunstkinos – und wie diese Vielfalt entsteht, interagiert und dadurch erst zu so etwas wie dem Genre des Kunstkinos gerinnt – bildet das Festival als Institution auch

---

19 Vgl. Gerd Gemünden (2021).

ein nützliches Mittel, um den Status der Nation und des sogenannten nationalen Kinos heute zu verstehen. Die jüngsten politischen Ereignisse in Großbritannien, Russland, Frankreich und den Vereinigten Staaten zeigen, dass die Nation als politische oder kulturelle Kraft noch lange nicht verschwunden ist; vielmehr scheint das allgemeine Bewusstsein für die nationale Identität in Wellen stattzufinden (auch hier arbeiten Galt und Schoonover [2010: 13] die komplexe Dynamik des Verhältnisses von Filmen zu ihrer nationalen Identität nicht ausreichend aus). Festivals versuchen in diesem Zeitalter der ausufernden Koproduktionen die heikle Frage, welcher »Nationalität« ein Film nun angehört, auf unterschiedliche Weise zu beantworten: Cannes beispielsweise hat die Verbindung eines Films mit einer bestimmten Nation ganz abgeschafft, während Berlin und Locarno bei vielen Filmen nationale Identitäten per Schrägstrich zu langen Wortketten aneinanderreihen – was den zunehmend hybriden Identitäten der Menschen in einer globalisierten Welt entspricht. Indem Festivals ein weites Spektrum an Filmen nebeneinander in ihren Programmen präsentieren, kann man gut vergleichen, auf welche Weise Filme mehr oder weniger »national« sein können, sowohl was die angestrebte Zielgruppe als auch was den Inhalt betrifft (wobei diese beiden Aspekte normalerweise miteinander verbunden sind). Filme können ein lokales, regionales, nationales oder internationales Publikum anstreben und die Formen der Ansprache entsprechend anpassen (Higson 2002; Finney 2002). Zu diesen Formen der Ansprache gehören Sprache und Dialekt, aber auch, wie Hjort gezeigt hat, bestimmte Themen (Hjort 2000: 106, 111), die supranational, national oder subnational stattfinden können. Um Beispiele zu nennen: Französisch-englischsprachige Produktionen wie Luc Bessons *Le Cinquième Élément* (*Das fünfte Element*, 1997) oder Pierre Morels *Taken* (*96 Hours*, 2008) können am supranationalen Ende lokalisiert werden, während das bayerische Kino mit Filmen wie Thomas Kronthalers *Die Scheinheiligen* (2001) und Marcus Rosemüllers *Wer früher stirbt, ist länger tot* (2006) für subnationale Produktionen stehen. Solche Mechanismen in der Publikumsansprache zeigen, dass der Begriff der Nation künstlich, das heißt diskursiv konstruiert ist, aber sie unterstreichen auch seine anhaltende Bedeutung: Wenn Künstler/-innen – und Filmkünstler/-innen sind davon nicht ausgenommen – die Art ihrer Ansprache bestimmen und anpassen müssen, je nachdem welches Publikum sie sich wünschen und vorstellen, dann sind sie gezwungen, sich bewusst mit den unterschiedlichen Formen der lokalen, nationalen oder transnationalen Ansprache auseinanderzusetzen und sie entsprechend einzusetzen.<sup>20</sup> Solche Arten der Ansprache haben sicherlich,

---

20 Doru Pop versteht die Regisseure der Neuen Rumänischen Welle auf genau diese Weise und argumentiert, dass ihre beachtlichen Festivalerfolge viel damit zu tun haben, dass sie für ein grundsätzlich europäisches Kino produzieren, weil ihre Filme für ein transnationales Publikum gemacht sind: »Dieser Wunsch, sich in den europäischen ›gemeinsamen Markt der Ideen‹ einzufügen und auf die Bedürfnisse eines gesamteuropäischen Bezugssystems ein-

wie Randall Halle angemerkt hat, auch mit Finanzierungsarten und Fördermöglichkeiten zu tun (die ebenfalls auf allen diesen Ebenen funktionieren: lokal, regional, national, supranational), sie sind aber nur ein Aspekt davon, wie Andrew Higson klargestellt hat (vgl. Halle 2008: 22–24; Higson 2002).

In Angela Schanelecs Film *Der traumhafte Weg* (2016), der 2016 im internationalen Wettbewerb von Locarno (Concorso internazionale) Premiere hatte, kann man gut erkennen, wie diese vielfältigen Formen der nationalen und transnationalen Ansprache funktionieren. Viele Filmkritiker/-innen haben kommentiert, dass Schanelecs Film mit seiner elliptischen Erzählweise und der von Bresson inspirierten Spielweise seiner Schauspieler/-innen und Montage schwer zu fassen sei, aber ein zentrales Element des Films wird oft übersehen, nämlich der oben dargelegte Modus der nationalen und transnationalen Ansprache. Schanelec gehört (wie oben erwähnt) zum Kern der ersten Welle der Berliner Schule und arbeitet seit langem quasi über (nationale) Grenzen hinweg, wie Filme wie der Kurzfilm *Prag, März 1992* (entstanden während ihrer Studienzzeit), *Plätze in den Städten*, *Mein langsames Leben*, *Marseille* und *Orly* zeigen. *Der traumhafte Weg* führt dies weiter und beginnt mit einer emphatischen Aussage darüber, wie das Nationale mit dem Transnationalen verflochten ist. Dazu nutzt der Film eine klare Form der nationalen Ansprache, die gleichzeitig transnational – also über staatliche Grenzen hinweg – und international – zwischen verschiedenen Staaten – funktioniert, vor allem durch das deutsch-britische Paar (Theres und Kenneth), das 1984 durch Griechenland reist. Als sie sich mit ihrer Gitarre auf den Bürgersteig setzen und ein Lied singen, vermutlich um sich ein paar Drachmen für ihre (durchaus klischeebeladene »Nordeuropäer fahren in den Süden«-)Reise zu verdienen, sieht man, dass Schanelec noch stärker als in ihren früheren Filmen die politischen Aspekte der Nation und des Transnationalen heraufbeschwört: Um das Paar wirbelt die turbulente Geräuschkulisse einer Wahl zum Europa-Parlament und evoziert im vermeintlichen Ursprungsland der westlichen Demokratie wogende Wahltransparente und Politgesänge (Abb. 0.1).

Diese Wahl, die in der Eröffnungssequenz von *Der traumhafte Weg* gezeigt wird, war das zweite Mal, dass Griechenland das Europa-Parlament wählte, aber das erste Mal, dass es mit dem Rest der EU abstimmte (der offizielle Beitritt Griechenlands zur damaligen Europäischen Gemeinschaft fand 1981 statt, die Europawahl aber schon 1979). Auf diese Weise stellt der Film die längere Geschichte der Beziehungen Griechenlands zur EU in den Vordergrund – was auch deshalb erwähnenswert ist, da er in der Zeit um 2010 konzipiert und gedreht wurde, als Griechenland mit der Europäischen Gemeinschaft (und Deutschland als wichtigem Ansprechpartner) über die schwierigen (und wie viele meinen drakonischen) Maßnahmen der EU im Rahmen des griechischen Rettungsschirms verhandelte. Zudem scheint er

---

zugehen, ist grundlegend für das Verständnis der »neuen Welle« rumänischer Regisseure.« (2010: 26) Siehe auch Bardan in diesem Band.

mit dem Paar Theres und Kenneth auf zwei der vermeintlichen Triebfedern der EU hinzuweisen, nämlich Deutschland und Großbritannien. Schanelecs Film, der übrigens seine Premiere auf einem Festival hatte, verweist auf einen politischen Prozess (Wahl) sowie auf die demokratische Öffentlichkeit (Transparente, Wahlslogans) rund um eine Wahl, die über das Nationale als identitätsstiftendes Element hinausgeht, auch wenn die Figuren (deren Nationalitäten die langfristigen Spannungen rund um diese Prozesse hervorheben) nicht explizit über Politik diskutieren. Dafür scheinen sie zu verträumt. Es scheint, als Schanelecs *Der traumhafte Weg* angesichts des üblichen Kunstkino-Publikums sowohl auf eine nationale als auch eine transnationale Ansprache kalibriert ist – und zwar in einem in ihrer bisherigen Arbeit noch nie dagewesenen Ausmaß.<sup>21</sup>

Abbildung o.I.: ›Der traumhafte Weg‹



Diese doppelte Art, den Begriff der Nation aufzurufen, taucht später im Film in zwei wichtigen Szenen auf. Etwa zwanzig Minuten nach Beginn des sechsundachtzigminütigen Films hat Kenneth Theres in Deutschland verlassen und findet sich mit seiner kranken Mutter und seinem blinden Vater im Vereinigten Königreich

21 Zu Schanelecs eigener Sicht auf die Dinge vgl. ihr Interview, das sie anlässlich der nord-amerikanischen Premiere von *Der traumhafte Weg* beim Toronto International Film Festival gab: <https://mubi.com/notebook/posts/a-film-in-fragments-angela-schanelec-discusses-the-dreamed-path> (letzter Zugriff 20. Mai 2022).

wieder, wo er darüber nachdenkt, was er wegen des Zustands seiner Mutter unternehmen soll, die wahrscheinlich dauerhaft im Koma liegt. Während dieser Szene läuft auf dem Fernseher hinter ihnen ein deutlich hörbarer Bericht über DDR-Bürger, die über Ungarn in die Bundesrepublik fliehen wollen. Zuschauer können dadurch wahrscheinlich erkennen, dass die Szene im Jahr 1989 spielen muss, dem Jahr, als die DDR ins Wanken geriet und schließlich zusammenbrach, als Tausende von Ostdeutschen zunächst über Ungarn und dann über die Tschechoslowakei nach Westdeutschland flohen. Ungarns Hilfe bei der Flucht der DDR-Bürger steht im offensichtlichen Gegensatz zu dem feindlichen, oft brutalen Vorgehen der ungarischen Regierung gegenüber Flüchtlingen aus dem Nahen Osten in jüngster Zeit; die Szene erinnert aber auch an die lange Geschichte der deutschen Flüchtlinge in alle Welt (ein Thema übrigens, das im gleichen Jahr in Locarno in der Sektion »Piazza Grande« behandelt wurde – mit Maria Schraders Spielfilm *Vor der Morgenröte* (2016), der dem österreichischen Schriftsteller Stefan Zweig (1881–1942) auf seiner unfreiwilligen Wanderung während des zweiten Weltkriegs durch Argentinien, Brasilien, den Vereinigten Staaten und dann wieder zurück nach Brasilien folgt). Indem Schanelec Staatsgrenzen und ihre Überwindung durch Flüchtlinge in den Vordergrund stellt – und dadurch, wenn auch als Ellipse, die Geschichte Deutschlands während des Nazi-Regimes heraufbeschwört, als seine eigenen Staatsbürger/-innen zu Verfolgten wurden, die von anderen Nationen Unterstützung suchten –, setzt sie sich mit dem Begriff der Nation, seiner Geschichte, seiner territorialen Verfasstheit und seiner Veränderbarkeit auseinander. Damit steht *Der traumhafte Weg* Thomas Arslans Film *Gold* (2013) nahe, der zu einer ähnlichen Zeit entstand und der gleichzeitig »national« und nicht-national ist – oder eher national und jenseits der Nation –, aber auch Maren Ades *Toni Erdmann*, die ihre zentrale Geschichte über eine Vater-Tochter-Beziehung aus dem heimischen Deutschland nach Rumänien »verlegt«, wo die Tochter als neoliberale Unternehmensberaterin arbeitet, sowie Grisebachs *Western*, der wie *Toni Erdmann* die unternehmerische Präsenz von Deutschen in Osteuropa beleuchtet.<sup>22</sup>

Die zweite Szene: In den letzten dreißig Minuten springt *Der traumhafte Weg* in der Zeit (wie in einem Traum) ohne erzählerisches Getöse und ohne filminterne Hinweise: Kenneth sitzt in der Sonne, im Freien und weithin sichtbar, vor einem U-Bahn-Eingang auf einem weiten Platz vor dem Berliner Hauptbahnhof. Dieser Bahnhof (aus Glas und Stahl heraufbeschworen aus dem älteren und viel kleineren Lehrter Stadtbahnhof) wurde 2006 eröffnet, sodass die Schlusssequenz des Films irgendwann nach diesem Zeitpunkt spielen muss, wahrscheinlich während oder nach der Finanzkrise 2008–9, die die EU ins Wanken gebracht hat. Aufgrund von Schanelecs erzählerischer Strategie, durch den Film hinweg mit zeitlichen Ellipsen

22 In diesem Zusammenhang sei auch Christian Petzolds *Transit* (2018) erwähnt, der erst nach der Originalveröffentlichung unseres Buchs erschien.

zu arbeiten, wissen die Zuschauer/-innen nicht, wie der anscheinend obdachlose Kenneth dorthin kam, auf einen zentralen öffentlichen Platz (nur ein paar hundert Meter vom Kanzleramt und Reichstag entfernt) in einer Stadt, die von vielen als politische Hauptstadt Europas angesehen wird. Aber der Film scheint einen Hinweis auf den Verlauf seines Wegs zu geben, als er Theres sieht, die sich ihm hier, auf dem Bahnhofsvorplatz, nähert, und offensichtlich bewegt ist von dieser physischen Erinnerung in ihre gemeinsame Vergangenheit (Abb. 0.2).

*Abbildung 0.2: »Der traumhafte Weg«*



Vielleicht hat er auf diesem vielbesuchten Platz auf sie gewartet, dreißig Jahre nachdem die Zuschauer/-innen sie zusammen in Griechenland gesehen hatten? An diesem Punkt könnte ihnen auffallen, dass beide die gleiche Kleidung und die gleiche Frisur tragen wie in der Eröffnungssequenz in Griechenland 1984: Der namensgebende »traumhafte Weg« windet sich scheinbar von jenem entscheidenden Moment – der vollen Teilnahme Griechenlands an der Europäischen Gemeinschaft, die bald Union heißen wird – bis zu diesem, der deutsch-englischen Wiederbegegnung einer Liebe aus der Vergangenheit im Herzen der neuen Hauptstadt Deutschlands. Der kollektive Traum, mit dem der Film begonnen hat, ist eng verflochten mit dem privaten Traum der Liebe zwischen diesem inter- und transnationalen Paar.

Bei der Diskussion über diesen letzten Teil auf der Pressekonferenz zum Film in Locarno erklärte Schanelec, dass sie sich immer schon für die Plätze einer Stadt

interessiert habe – das heißt in der Erweiterung für den öffentlichen Raum, der die alt-griechische Agora als Ort der Begegnung und der Politik in Erinnerung ruft. Auf diese Weise bilden die Eröffnungs- und Schlussequenz eine Schleife und verweisen aufeinander, indem die Wahlveranstaltung in Griechenland auf einem öffentlichen Platz durch die private Begegnung auf dem Bahnhofsvorplatz in Deutschland ersetzt wird, als Theres scheinbar gleichgültig an Kenneth vorüberläuft. Die Begegnung hat sie eindeutig berührt, wie die Zuschauer/-innen später sehen, als sie zu Hause ist. Sie handelt aber nicht, und er fällt im Folgenden vollständig in ein Loch der Verzweiflung. Eine eindeutige Lesart der »Botschaft« des Films mag in der Tat nicht greifbar sein, aber die Art und Weise, wie er bei der nationalen und transnationalen Ansprache operiert, kann eindeutig festgemacht werden: Es ist ein Film, der mit Nachdruck die »Nation« als solche thematisiert, der nationale Politik und Themen benennt, aber diese Nation ebenfalls in ihrem weiteren Zusammenhang verstanden haben möchte. *Der traumhafte Weg* ist also ein nationaler Film – in dem Sinne, dass er sich an ein bestimmtes Publikum wendet, indem er den nationalen Diskurs in den Vordergrund stellt; gleichzeitig jedoch öffnet er sich in seiner Produktionsgeschichte wie auch in seinem ästhetischen Ansatz für die weite Welt. Er reist sowohl buchstäblich (für seine Premiere auf einem Festival im Süden Europas) als auch in der Erzählung des Films (für seine Protagonisten und Protagonistinnen) in verschiedene Länder und macht damit sowohl die kosmopolitische Reise des Kunstkinos als auch seine anhaltende Auseinandersetzung mit nationalen Traditionen, Geschichten und Neigungen deutlich.

## Ein reiches Mosaik des zeitgenössischen globalen Kunstkinos

Diese einleitenden Bemerkungen bis hierhin sollen einen grundlegenden Kontext für die folgenden Aufsätze herstellen. Auch wenn wir nicht behaupten wollen, dass jeder unserer Beiträge *direkt* auf die Themen eingeht, die wir in unseren bisherigen Ausführungen angesprochen haben, sind wir doch der Meinung, dass jeder Beitrag in diesem Band von den beiden Hauptkontexten geprägt ist, die wir bisher skizziert haben: der Rolle des deutschen Kinos im internationalen Kunstkino und der Rolle der Festivalzene, die dafür gesorgt hat, dass die Filme der Berliner Schule durch Filme aus aller Welt beeinflusst werden konnten. Es ist natürlich nicht überraschend, dass die Beiträge diese Zusammenhänge auf ihre jeweils eigene Weise aufgreifen, da unsere Autoren und Autorinnen Fragen der Filmästhetik und -politik, der thematischen Anliegen und der geschichtlichen Einflüsse der Filme quantitativ und qualitativ unterschiedlich aufgreifen. Auch die methodischen Ansätze der vergleichenden Aufsätze – von denen die meisten um zwei Fallstudien herum organisiert sind: ein Film der Berliner Schule und ein anderer aus dem internationalen Kunstfilm – sind sehr unterschiedlich. Einige Beiträge betrachten die Filme

von einem bestimmten theoretisch-philosophischen Standpunkt, andere von einer eher historischen Perspektive aus, während wieder andere auf das Verfahren des *Close Reading*, des präzisen, nachspürenden »Lesens«, setzen, um neue Erkenntnisse über die zur Diskussion stehenden Filme zu gewinnen. Zusammengenommen ergeben die fünfzehn Beiträge unseres Erachtens ein detailliertes Mosaik des zeitgenössischen internationalen Kunstkinos, das die Berliner Schule als eine bisher meist übersehene Größe offenbart – als aktive Teilnehmerin am Gespräch über das weltweite, künstlerisch ambitionierte Kino, weil ihre Protagonisten und Protagonistinnen gleichzeitig aktive Konsumentinnen dessen sind, was ihre Kolleginnen auf der ganzen Welt produzieren, und auch den kritischen Diskurs drum herum verfolgen und an ihm teilnehmen.

Hester Baers Text nähert sich der Berliner Schule aus einer feministischen Perspektive, indem er Regisseurinnen wie Ade, Grisebach und Speth in den Kontext einer neuen weiblichen Film- und Fernsehkultur der Gegenwart stellt, die ihrerseits ihre Wurzeln im Gegenkino des Frauenfilms der 1970er Jahre hat. Indem sie eine Verbindung herstellt zwischen den deutschen Filmemacherinnen und ihren Kolleginnen der gleichen Generation in den Vereinigten Staaten wie Kelly Reichardt und So Yong Kim, argumentiert Baer, dass

»[d]ie Arbeiten einer ganzen Reihe von transnational arbeitenden Regisseurinnen und Produzentinnen [...] zu einer lebendigen zeitgenössischen Bewegung [gehören], die sowohl Darstellungspraktiken als auch Produktionsweisen neu mit Bedeutung füllen möchte, die historisch mit dem Frauenkino verbunden sind.«

Genauso wie die anderen Texte in diesem Band stellt Baer klar, dass die Filme dieser Regisseurinnen weder durch eine einheitliche Ästhetik definiert sind noch darauf reduziert werden können, dass sie von Frauen gemacht sind. Was ihre filmischen Arbeiten jedoch gemeinsam haben, meint Baer, ist ihr Kampf gegen »die anhaltende (und erneute) Marginalisierung von Frauen in der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Darstellungen im Film«. Diese Marginalisierung ist ein konstitutiver Bestandteil des Gewebes des Neoliberalismus, so Baer, das wesentlich die Bedingungen bestimmt, wie Filmemacherinnen heute ihrer Kunst nachgehen können – die gleiche Sichtweise übrigens, die sowohl Abel in seiner Monografie über die Berliner Schule als auch Fisher in seinem Buch über Petzold einnehmen, die Baer aber argumentativ ausweitet und verkompliziert, indem sie einen deutlichen Schwerpunkt darauf legt, die Stellung von *Frauen* sowohl in der Berliner Schule als auch im internationalen Kunstkino zu beleuchten. Letztlich schlägt Baer vor, dass »die Filme der Berliner Schule als zeitgenössische Medienassemblagen verstanden werden [können], die verschiedene Produktions- und Rezeptionsformate (analog und digital; Film, Fernsehen und Streaming) sowie multiple transnationale und nationale Filmgenres und -bewegungen miteinander verbinden [...], um ein internationales Publikum von Cineasten und Cineastinnen auf breiter Basis anzu-

sprechen. Ein solches Modell«, schreibt Baer weiter, »trägt dazu bei, konzeptuell zu fassen, wie Filme der Berliner Schule – und das internationale Kunstkinos im Allgemeinen – fest in kommerzielle Mainstream-Strukturen eingebettet sein und sie gleichzeitig in Frage stellen können.«

Lisa Haegeles Analyse von Maren Ades *Alle Andren* (2009) und Derek Cianfrances *Blue Valentine* (2010) zielt in die gleiche Richtung. Haegele zeigt, wie eine transnational vergleichende Perspektive auf diese beiden »Post Romance«-Filme enthüllt, dass beide Filme zwar eine erzählerische Alternative zum traditionellen Hollywood-Liebesfilm bieten, die deutsche Arbeit allerdings »neue Möglichkeiten für den zeitgenössischen Liebesfilm [eröffnet]«, während der US-Film letztlich als »wehklagende Trauerrede auf ein ausgedientes Genre« daherkommt. Beide Filme sind nach Haegeles Ansicht fest in die »kommerziellen Mainstream-Strukturen« eingebettet, von denen Baer vorher in ihrem Essay gesprochen hat; beide zeigen jedoch, dass der Hollywood-Film mit seinen vorgeschriebenen Geschlechterrollen und der Nivellierung aller Klassenunterschiede durch die romantische Liebe mit den chaotischen und komplexen Wahrheiten von heutigen »Beziehungen« im neoliberalen Zeitalter in höchstem Maße inkompatibel ist. Trotzdem ist es letztlich eher *Alle Andren* als *Blue Valentine*, der es schafft, sowohl das Mainstream-Genre des Hollywood-Liebesfilms als auch den neoliberalen Kontext in Frage zu stellen – wobei dieser Kontext erst die Voraussetzung herstellt, weshalb dieses Genre weiterhin eine so große Popularität genießt. In Anlehnung an Fishers Argument, dass Petzold in seinen Filmen Elemente verschiedener Genres aufnimmt, mit ihnen arbeitet und sie gerade nicht ablehnt – ein häufiges Missverständnis nicht nur von Petzolds Filmen, sondern auch von den Filmen einiger seiner Kollegen und Kolleginnen –, stellt Haegele in ihrer geschickten Analyse die »dominierende Auffassung in Frage, dass Ades Protagonisten und Protagonistinnen – wie viele Figuren in den Filmen der Berliner Schule – im Zeitalter des Neoliberalismus und der Postindustrialisierung einander »entfremdet« und »sozial isoliert« sind«. Der Wahrheitsgehalt dieser Behauptung, so Haegele, wird uns erst durch den transnationalen Vergleich in ihrem Aufsatz zugänglich.

Die drei Essays von Robert Dassanowsky, Will Fech und Alice Bardan nehmen Abels Darlegungen über die spezifische *Ästhetik* der Berliner Schule auf, erweitern sie in ihren Analysen ausgewählter Filmemacher/-innen der Berliner Schule und Regisseure und Regisseurinnen aus anderen Teilen der Welt aber produktiv. Dassanowsky zeigt, wie eine der engeren Bezugsgruppen der Berliner Schule – die Regisseure und Regisseurinnen des Neuen Österreichischen Films, darunter Jessica Hausner und Julian Roman Pölsler – die leidige Frage des »nationalen« Kinos ganz anders angehen als ihre Altersgenossen und -genossinnen jenseits der Grenze, zum Beispiel Benjamin Heisenberg. Dassanowsky zeigt, dass sich der Neue Österreichische Film letztlich »der filmischen »Nationenbildung« [widersetzt], [...] sich aber dennoch als »national« [versteht], insofern er die Unterordnung der österreichi-

schen Kultur und des österreichischen Films unter internationale Definitionen des ›Deutschen‹ ablehnt«, nicht zuletzt durch die Hinwendung zu anderen Themen, als wir sie in Filmen der Berliner Schule finden, wie etwa Alltagsfaschismus. Doch obwohl Dassanowsky beträchtliche Unterschiede zwischen dem Neuen Österreichischen Film und der Berliner Schule feststellt, wenn es um die Themen ihrer Filme geht, deutet er an, dass die den Österreichern eigene Vorstellung von Realismus Einfluss auf die der Berliner Schule hatte. So erläutert er: »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-repräsentationalen, meditativen Realismus der Berliner Schule einen zusätzlichen Aspekt hinzugefügt haben.« Der Begriff des »a-repräsentationalen Realismus« wurde von Abel (2008b) erstmals in die Debatte über die Berliner Schule eingeführt, um zu verhindern, dass die Filme auf eine weitere Spielart des »realistischen« Kinos im Sinne des Arthouse-Films reduziert werden.

Will Fech setzt sich ebenfalls mit der Debatte über die Rolle des »Realismus« in den Filmen der Berliner Schule sowie im zeitgenössischen internationalen Film auseinander und vergleicht auf fruchtbare und subtile Weise die Filme von Kelly Reichardt, der vielleicht bekanntesten US-amerikanischen Independent-Filmemacherin der Gegenwart, und die von Henner Winckler, der in der Vergangenheit zum Kern der Berliner Schule gezählt, aber seither in den Darstellungen über die Schule ins Abseits geschoben, wenn nicht gar vollständig vergessen wurde, wie Abel in seinem Essay über Winckler (2015) darlegt. Fech verortet seinen Vergleich im Umfeld des wahrscheinlich einflussreichsten (und umstrittensten) Beitrags in der kritischen Debatte zum gegenwärtigen Kino im letzten Jahrzehnt, nämlich A. O. Scotts Diagnose, dass wir ein Wiederaufleben des realistischen Kinos erleben, das er als »Neo-Neorealismus« (2009) bezeichnet. In seiner überzeugenden Antwort auf diese Debatte geht Fech bei der Analyse von Reichardts Werk wesentlich nuancierter vor als Scott in seiner Diskussion. Bei der Gegenüberstellung von Reichardts und Wincklers Filmen stellt er fest, dass ihre »Filme wichtige Differenzen aufweisen, die auf die Unterscheidung zwischen Verfremdungseffekt und gegenständlichem Realismus zurückzuführen sind«. Anders gesagt stellt Fechs Analyse den Begriff des Realismus selbst in Frage: »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.« Folgen wir seiner Lektüre von Filmen wie Wincklers *Lucy* (2005) und Reichardts *Wendy und Lucy*

(2008), so finden wir bei genauer Betrachtung ihrer Filmästhetik, dass der jeweilige (nationale) Kontext Einfluss darauf hat, wie die beiden Filmemacher/-innen jeweils »unterschiedliche Arten von Bilder des Kampfes für ein besseres Leben« imaginieren – bei dem Reichardt im Vergleich zu Winckler eher auf eine Form des repräsentationalen Neorealismus setzt, um die Anstrengungen ihrer Protagonisten und Protagonistinnen zu zeigen, während Wincklers »realistische« »ästhetische Strategie der Entdifferenzierung« (Abel 2015) mehr in Richtung »Entdramatisierung« geht, eine Tendenz, die wir bei vielen Filmen der Berliner Schule beobachten können, wenn auch bei weitem nicht bei allen (man denke zum Beispiel an die eher genreorientierten Filme von Petzold, aber auch an die Filme von Ade, darunter *Toni Erdmann*).

Alice Bardan untersucht die Berliner Schule ebenfalls aus einer ästhetischen Perspektive, indem sie ihre Filme mit einem Paradebeispiel der sogenannten rumänischen Nouvelle Vague in Beziehung bringt, die wohl die angesagteste der neuen europäischen Kinobewegungen der letzten zwanzig Jahre ist, – mit Corneliu Porumboiu *Când se lasă seara peste Bucuresti sau metabolism* (*When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*, 2013). Bardan reagiert auf den Vorwurf, der oft sowohl gegen Porumboiu Arbeit als auch gegen die Arbeiten der Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule erhoben wird, dass sie unpolitisch oder jedenfalls nicht ausreichend explizit politisch seien, und zeigt in ihrer Analyse, wie Porumboiu Film, genau wie viele Filme der Berliner Schule, darunter auch die von Petzold und Arslan, auf eine Reihe von Reframings setzt und somit »eine Art des Sehens inszeniert, die ihn letztlich komplexer und politischer macht, als es zunächst scheinen mag«. Bardan zeigt überzeugend, dass sowohl »Porumboiu und die Filmemacher/-innen der Berliner Schule die Frage nach dem filmischen Realismus [...] nicht als einen Weg [verstehen], profilmische Ereignisse möglichst wirklichkeitsgetreu einzufangen, sondern als eine Einladung an die Zuschauer/-innen, sich auf eine Ästhetik der Entdeckung einzulassen.« Der entscheidende Punkt ihrer Argumentation, die übrigens entlang der gleichen Linien verläuft wie Fechs Analyse der Rolle des Realismus in Reichardts und Winklers Filmen, ist die Verbindung zwischen der Frage nach der Ästhetik dieser Filme (beziehungsweise ihrer Macher/-innen) mit der nach der politischen Positionierung. Bardan verteidigt die Filme letztlich gegen ihre Kritiker/-innen und argumentiert, dass ihre (jeweilige) »politische Positionierung [...] im Zusammenhang mit der Auffassung gelesen werden [muss], dass die Fähigkeit der Kunst zum Politischen in ihrer ästhetischen Natur liegt, nicht in ihrem Vermögen, (didaktische) Botschaften zu vermitteln.«

Ein weiterer Beitrag, der sich mit dem Verhältnis zwischen ästhetischem Ausdruck (und seinen Themen) und politischer Botschaft auseinandersetzt, ist der von Ira Jaffe. Jaffe beleuchtet das Werk des großen zeitgenössischen Meisters des türkischen Kinos, Nuri Bilge Ceylan, und untersucht, wie seine Filme im Verhältnis zu den Filmen der Berliner Schule, vor allem Petzolds, die Besonderheit der Auseinan-

dersetzung mit den »sozialen, politischen und ökonomischen Realitäten« in ihren jeweiligen Ländern widerspiegeln. Mit besonderem Augenmerk auf der Prävalenz des Motivs der »Heimatlosigkeit« in Ceylans Arbeit – nicht so sehr tatsächliche Heimatlosigkeit im Sinne von Flucht und Vertreibung als vielmehr der psychische und emotionale Zustand, ohne Heimat zu sein, das Gefühl zu haben, nicht dazuzugehören, nicht in der Lage zu sein, sich als Teil einer Familie oder eines sozialen Umfeld zu fühlen – beschreibt Jaffe einen entscheidenden Unterschied zwischen Ceylans gefeierten Filmen, die viele Preise bei den Filmfestspielen in Cannes gewonnen haben, und denen der Berliner Schule, insbesondere Petzolds. Er argumentiert: »Aber während sowohl Petzolds als auch Ceylans Figuren deplatziert und vielleicht sogar gespenstisch erscheinen, egal wo sie sich befinden, bewegen sich Petzolds Figuren doch eher in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort; sie sind damit in eine bestimmte wirtschaftliche, soziale und politische Ordnung eingebunden, nämlich in die des Neoliberalismus in Deutschland nach der Vereinigung.« Im Gegensatz dazu, schreibt Jaffe, sind die Protagonisten in Ceylans Filmen »zurückgezogener, unartikulierter, lethargischer und zielloser – der Gesellschaft und einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung und Ideologie entfremdet, mit dem Ergebnis, dass ihre Heimatlosigkeit eine eher übergreifende und unveränderbare Qualität hat«. Es wäre interessant, Ceylans eigene Behauptung, dass seine Filme eher an existenziellen als an politischen Fragen interessiert sein könnten, zusätzlich zu hinterfragen. Jedoch ist sicherlich schon das reine menschliche Dasein – allein was es überhaupt bedeutet zu *sein* – mit politischen Fragen durchsetzt, sodass die vermeintlich metaphysischen und ahistorischen Aspekte von Ceylans Filmen sehr wohl recht aufschlussreich über die sozialen und politischen Bedingungen der spezifischen kulturellen Situation, in der er seine Filme macht, berichten könnten. Aber Jaffes Schlussfolgerung, dass ein Filmemacher wie Petzold sich letztendlich mehr auf »spezifische soziale Bedingungen« konzentriert, während Ceylan ein größeres Interesse an »den eigentlichen Grundlagen der menschlichen Existenz« zeigt, ist schlussendlich treffend und eröffnet darüber hinaus interessante Perspektiven auf das Vermächtnis von Filmemachern wie Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu und Michelangelo Antonioni im Kontext des zeitgenössischen internationalen Kunstkinos.

Im Anschluss wendet sich daher Inga Pollmann in ihrem Beitrag zu diesem Band dem Werk Antonionis zu und versucht, genealogische Verbindungen zwischen ihm und den Werken der Berliner Schule im Kontext des internationalen Kunstkinos zu entdecken und zu beschreiben. Vergleichbar mit Brad Prager, der in seiner Analyse von Heisenbergs Film *Der Räuber* ein historisches Vorbild (Truffaut) aufruft, benutzt Pollmann Antonionis Film *Professione: Reporter* (*Beruf: Reporter*, 1975), um ästhetische Strategien der Filmemacher/-innen der Berliner Schule, insbesondere in Schanelecs Film *Marseille*, deutlich zu machen. Indem Pollmann den analytischen Begriff des »Milieus« anwendet – und dabei den Unterschied zwi-

schen Milieu als Ort und Milieu als Netzwerk von Beziehungen ausarbeitet –, legt sie dar, wie die »Berliner Schule mit Antonionis ästhetischen Strategien [umgeht], die eine tieferliegende Krise hinauf an die Oberfläche der Dinge holen, [um] ihre Konstellation und ihre Interaktion mit Figuren, die entweder nicht wissen, was sie wollen, und sich treiben lassen, oder unerbittlich von leeren Begierden und Wünschen vorwärts getrieben werden.«. Genauso wie Baers Beitrag – und die jeweiligen Monografien von Abel und Fisher – verknüpft Pollmann die ästhetischen Strategien, die sie bei Antonioni vorfindet und in einem Film wie *Marseille* in ihrer politischen Konsequenz ausgearbeitet sieht, mit ihrem immanenten politischen Potenzial im Zeitalter des Neoliberalismus. Ausgehend von einer scharfsinnigen und originellen Lesart von Foucaults Darstellung der neoliberalen Ökonomie – »die Wissenschaft der Systematizität von Reaktionen auf die Variablen der Umgebung« – führt Pollmann aus, dass Schanelec, indem sie sich an Antonionis ästhetische Strategien anlehnt, »in ihren Bildern eine Art experimenteller Problematologie statt einer (normativen) Epistemologie erzeugt, also eine Ästhetik, die sich auf Reibungspunkte, Missverständnisse und Fehlanpassungen konzentriert – eine Ästhetik, die dem erkenntnistheoretischen Ansatz von Canguilhem bis Foucault und Deleuze entspricht«. Und es ist dieser ästhetische Ansatz, der »die Lücken zwischen dem Milieu und den Handlungen – beziehungsweise deren Fehlen – der Protagonistinnen und Protagonisten« sichtbar macht und letztlich »von den Zuschauern und Zuschauerinnen auch eine andere Art des Sehens« erfordert: »Da die Erzählung es nicht erlaubt, in sie einzutauchen; die Protagonisten und Protagonistinnen es nicht zulassen, sich ohne weiteres mit ihnen zu identifizieren; und der Bildaufbau und die Inszenierung unseren Blick und Zugang einschränken, müssen die Zuschauer/-innen mit dem Bildregime als Ganzes in Verbindung treten.« Folglich sind die Zuschauer/-innen direkt mit der »Macht des neoliberalen Milieus« konfrontiert und können die Härte »des Mediums, der Umgebung, in dem sich die Protagonisten und Protagonistinnen bewegen, [...], aber auch ihren unbewussten Widerstand gegen diese Kräfte« unmittelbar betrachten. Indem die Filme der Berliner Schule sich in die Genealogie des internationalen Kunstkinos – hier verkörpert durch Antonionis Werk – einordnen und dessen Verfahren nutzen, »entlarven [sie] das zeitgenössische [neoliberale] Milieu und manifestieren ihr politisches Potenzial«.

Pollmanns vergleichendes Argument, dass das neoliberale Milieu, das gegenwärtig das »Sinnliche« (das, was wir sehen, fühlen und wahrnehmen können, wie Jacques Rancière es ausdrückt) aufteilt, in den Mittelpunkt stellt, knüpft direkt an Bardans Darstellung dazu an, wie die Filme der Berliner Schule (und die von Porumboiu) das Sinnliche in ein neues gedankliches Bezugssystem setzen – reframe – und damit neu aufteilen. Ihre neuartige Interpretation verfolgt insofern eine ähnliche Strategie wie die von Roger Cook, der die »autonomen ästhetischen Strategien« der Filme von Abbas Kiarostami, dem verstorbenen Großmeister des

iranischen Kinos, und Ulrich Köhler, Filmemacher der Berliner Schule, auf ihre Verfahren abklopft. Wie Pollmann, die anregend die Rolle des Tons in den von ihr besprochenen Filmen analysiert, argumentiert Cook, dass die Filme »ästhetische Strategien anwenden, um subversiv nicht nur die Ebene der expliziten Botschaften, sondern auch der visuellen Wahrnehmung zu unterwandern«. Mit anderen Worten: Cook steuert uns über das visuelle Wirkungsvermögen der Bilder der Filme hinweg, um uns dazu anzuregen, über ihre *haptische* Funktionsweise nachzudenken und sie zu wertschätzen. Wie Pollmann und Bardan widerspricht Cook der Kritik über die angeblich unpolitische Natur der Filme. Genauso wie Jaffe und Pollmann richtet Cook den etablierten Diskurs über die Berliner Schule neu aus, indem er sich einem Filmemacher zuwendet, dem oft unterstellt wird, er beschäftige sich im Großen und Ganzen mit »existenziellen« Themen. Cook nähert sich seinem Vergleich, indem er sich mit den neuesten Erkenntnissen aus den Neurowissenschaften und dem Kognitivismus befasst (dabei aber die etablierte kognitivistische Filmwissenschaft, wie sie von David Bordwell und anderen verbreitet wird, hinter sich lässt, deren Kognitivismus, so Cook, zu sehr an das Bewusstsein gebunden ist). Parallel zu Fechs differenzierter Darstellung der Rolle des Realismus in Reichardts und Wincklers Filmen argumentiert Cook, dass die »globale Neuen Welle des unabhängigen Filmschaffens [...] den Realismus als Genre neu aufnimmt und auf vielfältige und unterschiedliche Weise ausgestaltet« – ein Realismus, den wir nicht richtig einordnen können, wenn wir nicht sorgfältiger untersuchen, wie die ästhetischen Strategien der Filme »Veränderungen auf der Ebene des Affekts anzustoßen«. Mit Blick auf die Rolle, die die »indirekte freie subjektive Perspektive« in den von ihm analysierten Filmen spielt, weist Cook darauf hin, dass die »[i]hre mikropolitischen Interventionen festgelegte Empfindungsmuster, die sich in die Tiefen der subphänomenalen Intensitäten und die Höhen der Materialität des Denkens erstrecken [stören]«. Interessanterweise lenkt uns Cooks Darstellung wieder einmal von der Untersuchung dessen, wie diese Filme das Sinnliche neu aufteilen, auf verblüffende Weise dazu, methodologische Veränderungen vorzunehmen – dahin, Film durch die Linse dessen zu betrachten, was Abel in Anlehnung an Deleuze als eine Logik des A-Repräsentationalismus (Abel 2013: 14–21) genannt hat. Das heißt, dass die Bilder und Klänge der Filme – und ihre haptische Kraft – in erster Linie nicht etwas bezeichnen oder »bedeuten«, sondern affektiv wirken; sie *tun* dem Zuschauer etwas *an*. Cook geht in seinem Argument von den Erkenntnissen in der Neurowissenschaften der letzten Jahrzehnte aus und kommt dabei zu dem Schluss, dass die »Realität, die dem Publikum der Filme der Berliner Schule und Kiarostamis geboten wird, von einem virtuellen, prothetischen *Bewegtbild* aus[geht], das die gewohnten Sehweisen auf der Ebene der affektiven und sensomotorischen Reaktionen stört und die Subjektivität in den unbewussten, instinktiven Registern des Selbst verändert«. Bei seinem Eingriff geht es also nicht nur darum, wie wir verstehen, was die Berliner Schule ist oder was sie

tut, sondern er plädiert für eine spezifische *Methodik*, die sich in ihrer Betonung des Affekts zwar mit dem eher deleuzeanisch als neurowissenschaftlich geprägten a-repräsentationalistischen Ansatz von Abel überschneidet, aber letztlich in eine etwas andere Richtung geht.

Michael Sicinskis Essay über die Filme von Ulrich Köhler *Montag kommen die Fenster* und *Schlafkrankheit* – letzterer wurde bei den Berliner Filmfestspielen mit dem Silbernen Bären für die beste Regie ausgezeichnet – greift die ungewöhnliche Weise auf, wie Köhler seine Affinität zu dem thailändischen Filmemacher und Installationskünstler Apichatpong Weerasethakul, der 2010 in Cannes mit der Goldenen Palme d'Or ausgezeichnet wurde, immer wieder betont. In Interviews erzählt Köhler, wie Apichatpong ihn »enorm beeinflusst« habe, insbesondere sein Spiel mit der schwer fassbaren Beziehung zwischen (vermeintlichen) materiellen Realitäten und (oft realeren) mystischen Ebenen von Selbst und Welt. Sicinski untersucht insbesondere, wie ein zentraler Aspekt dieser schwer fassbaren Grenze zwischen realer und mystischer Welt das ist, was James Quandt als Apichatpongs Interesse an der »gegabelten Zeit« charakterisiert hat, die die Koexistenz verschiedener zeitlicher »Wirklichkeiten« in einem einzigen Moment ermöglicht, während sie gleichzeitig eine einfache Ursache-Wirkung-Logik zwischen ihnen verneint. In Filmen wie *Sud sanaeha* (*Blissfully Yours*, 2002), *Sud pralad* (*Tropical Malady*, 2004), *Loong Boonmee raleuk chat* (*Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 2010) und *Rak ti Khon Kaen* (*Cemetery of Splendor*, 2015) unterbricht Apichatpong die erwartete Kontinuität der Zeit mit unvorhergesehenen zeitlichen Brüchen. Solche abrupten Einschnitte zeigen ebenso überraschende narrative Verschiebungen an, wie etwa die Einführung neuer Figuren (à la Wong Kar-Wai), aber auch völlig neuer Spezies, Epochen und spiritueller Welten. Für Sicinski besteht eine der bezeichnenden Parallelen zwischen den beiden Filmemachern vor allem in ihrem Umgang mit dem Anspruch auf vermeintlich politische Aussagen in Filmen: Köhler verfasste einen viel zitierten kurzen Essay »Warum ich keine ›politischen‹ Filme mache« (2007), und beide Filmemacher vermeiden in ihrem Werk weitgehend konventionelle politische Festlegungen zugunsten einer »umfassenden Neudefinition der Realität«. In Köhlers Filmen *Bungalow*, *Montag kommen die Fenster* und *Schlafkrankheit* sind die Zäsuren vielleicht nicht so abrupt – und einer Traumlogik folgend – wie bei Apichatpong, aber sie sind ähnlich rätselhaft und trotzten der klassischen Erzähllogik und Erwartungshaltung.<sup>23</sup>

Wie Sicinski untersucht Lutz Koepnick in seinem Beitrag die Verbindungen der Berliner Schule zum ostasiatischen Kino. Im Besonderen konzentriert er sich dabei auf die Gemeinsamkeiten in der Ästhetik von Filmen ostasiatischer Filmemacher/-innen wie Tsai Ming-liang und denen der Berliner Schule wie Schanelec und Köhler, die gerne mit langen Einstellungen und einer elliptischen Erzählweise

23 Diese Aussage trifft sicherlich auch auf Köhlers *In my Room* zu.

arbeiten. Koepnick untersucht zwei zentrale Aspekte dieses übergreifenden ästhetischen Ansatzes des »andauernden Betrachtens« (»durational looking«), den er als transnational übergreifende Struktur sieht: erstens die Entscheidung für eine Ästhetik der »Fadheit«, wie sie in der Arbeit von François Jullien skizziert wird, und zweitens den Einfluss von Videoinstallationen in Galerien und Museen und deren zeitbasierten und zuschauerorientierten künstlerischen Verfahren. Koepnick vergleicht beispielsweise eine vierzehnminütige Einstellung in Tsais *Jiao you (Stray Dogs)*, 2013 mit Schanelecs Weigerung, sich in Filmen wie *Mein langsames Leben*, *Marseille* und *Orly* an die etablierten Regeln zu halten, wie man im Film Geschichten erzählt. Er zeigt, wie beide Filmemacher/-innen es vermeiden, nach ihren langen Einstellungen den Gegenschuss zu zeigen und es bevorzugen, mit statischen Bildkompositionen und nicht psychologisch motivierten Figuren zu arbeiten. Diese filmischen Strategien tragen zu dem bei, was Koepnick als einen Modus der »faden Zuschauerschaft« bezeichnet, der die »strukturierenden Unterscheidungen und affektiven Manipulationen«, wie sie im Mainstream-Kino zu sehen sind, umgeht. Tsai (in *Stray Dogs* sowie in *Bu san [Goodbye, Dragon Inn]*, 2003), Schanelec (vor allem in *Orly*) und Köhler (in *Bungalow*) zeigen, wie sich diese »interessenlosen« Zuschauer/-innen – die ebenso die Räume von Museen und Galerien bevölkern – gegen den Modus des emotional aufwühlenden, polarisierenden, wertenden und permanenten Zuschauens, das von den gegenwärtigen Medien gefördert wird, durchsetzen kann.

Auch andere Beiträge befassen sich mit den politischen Positionen, die in den Filmen der Berliner Schule auf eine komplexe, herausfordernde, allerdings auch elliptische Weise zum Ausdruck kommen. Chris Homewood beschäftigt sich mit Steve McQueen, eine der bekanntesten Figuren des zeitgenössischen europäischen Films, und betrachtet die Gemeinsamkeiten zwischen ihm und einigen Filmen der Berliner Schule, insbesondere Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) und Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005) in Bezug auf ihre politische Aussage. Als McQueen 2008 in Cannes mit *Hunger* – einem Film über den Hungerstreik von Bobby Sands, einem Mitglied der terroristischen Untergrundorganisation IRA in Nordirland Anfang der 1980er Jahre – seinen viel beachteten Durchbruch erzielte, war er bereits ein anerkannter Video- und Installationskünstler. Es ist dabei bemerkenswert, dass sowohl Petzold als auch Hochhäusler auf ähnliche Weise wie McQueen in ihren Filmen darüber reflektieren, wie – scheinbar konterintuitiv – aus einer Seinsweise der persönlichen Unangepasstheit politischer Widerstand entsteht. Auch wenn die Verbindung zu Hochhäuslers *Falscher Bekenner* weniger offensichtlich sein mag, sieht Homewood in allen drei Filmen den gegenwärtigen Zustand der Politik und Wirtschaft am Werk, wobei bei McQueen und Petzold die Auseinandersetzung mit der Geschichte eines Extremismus im Vordergrund steht, der gegenwärtig in den Hintergrund des öffentlichen Interesses gerückt ist. Für Homewood entfalten alle diese Filme einen Modus der Trägheit und Bewegungslosigkeit; sie lehnen gleich-

zeitig den politischen Kontext um sie herum ab und denken über die Anforderungen des heutigen Wirtschaftssystems nach, das uns allen abverlangt, in ständiger Bewegung zu bleiben, ohne den Sinn zu hinterfragen.

Im Gegensatz dazu betrachtet Brad Prager in seinem Essay über die Filme von Benjamin Heisenberg nicht so sehr die Politik der Trägheit, sondern vielmehr die der Bewegung und Mobilität in den Filmen der Berliner Schule. Viele Autoren und Autorinnen – sowohl aus der Filmwissenschaft als auch der Filmkritik – haben das Motiv des Autos und seine Allgegenwart in der Berliner Schule analysiert. Dagegen stellt Prager die Figur des Langstreckenläufers, die den Wunsch verkörpert, einen Widerstand gegen den Status quo in einem geschichtlichen Moment zu artikulieren, in dem kollektive politische Handlungsmöglichkeiten weniger denn je vorstellbar sind, geschweige denn aktiv angerufen werden können. Darüber hinaus verknüpft diese Figur die Filme Heisenbergs mit einem zentralen Motiv im europäischen Kunstkino, etwa der (frühen) Nouvelle Vague in Frankreich oder der British New Wave. Für Prager ist der Langstreckenläufer ein Einzelgänger, der es ablehnt, sich den herrschenden Werten anzupassen und der läuft, um den nagenden Forderungen der Gesellschaft nach Konformität und Mittäterschaft zu entfliehen. Dieser Hang zum Laufen diente im europäischen Kunstkino sowohl in Frankreich als auch in Großbritannien als zentrales Motiv: Prager nennt die berühmte Laufsequenz mit dem Standbild-Finale von Truffauts *Les quatre cents coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*, 1959) und die Art und Weise, wie der Läufer in Richardsons *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*Die Einsamkeit des Langstreckenläufers*, 1962) ein politisches Unbehagen über eine zunehmend konsumorientierte Welt repräsentiert. Heisenbergs bekanntester Film, *Der Räuber* (2010), verwendet einen laufenden Protagonisten auf ähnliche Weise als politische Metapher. Allerdings, so Prager, drehen sich auch einige seiner früheren Arbeiten sowie andere Filme der Berliner Schule um die Frage, wie sich Bewegung mit Politik überschneidet. In Heisenbergs *Schläfer* (2005) beispielsweise wird Bewegung, sei es im Videospiel oder beim Gokart-Fahren, zu einem wichtigen Mittel, um die politische und persönliche Beziehung zwischen einem Deutschen und seinem Kollegen aus dem Nahen Osten, der des Terrorismus verdächtigt wird, zu verhandeln.

Wie Homewood und Prager geht auch Jaimey Fishers Essay über das bahnbrechende Werk von Petzold und den Dardenne-Brüdern davon aus, dass die althergebrachten politischen Handlungsmöglichkeiten gescheitert sind, ihre Bedeutung verloren haben oder gar nicht mehr existieren. Fisher weist darauf hin, dass die frühen Karrieren und der Aufstieg an die Spitze des Kunstkinos bei den Dardenne-Brüdern und Petzold parallel verliefen. Alle drei erlangten Anerkennung durch Arbeiten, die sich damit beschäftigten, ein durchdringendes Gefühl der Nachgeborenheit zu einem vergangenen gesellschaftlichen und politischen Aufbruch, der zuvor die kollektive Imagination ganz ausgefüllt hatte, ins Verhältnis zu setzen. Für die Dardennes war es der Wechsel von sozialkritischen Dokumentarfilmen zu

Spielfilmen, die in der deindustrialisierten Wallonie ihren Schauplatz haben. In ihrer belgischen Heimatregion haben nicht nur die Industrie selbst, sondern auch die Organisationen der Arbeiterschaft und Politik dauerhaft an Bedeutung verloren (zu sehen zum Beispiel in *La promesse* [*Das Versprechen*, 1996] und *Rosetta* [1998]; beide Filme hatten prominente Auftritte in Cannes). Für Petzold – der ebenfalls aus einer deindustrialisierten Region stammt, die sowohl sinnbildlich als auch geografisch nicht so weit von der Heimatregion der Dardennes entfernt ist – ist der relevante politische und ästhetische Hintergrund die prägende Zusammenarbeit mit Harun Farocki und die Aufarbeitung der Nachwirkungen des linksextremistischen Terrors der RAF in den 1970er Jahren (in *Die innere Sicherheit* [2000], *Wolfsburg* [2003] und *Gespenster* [2005]). In ihren Filmen konzentrieren sich diese Filmemacher darauf, die Beziehung von Körpern zu den sich rapide verändernden Bedingungen der Arbeit zu beschreiben und die Auswirkungen, die dies vor allem auf junge Menschen hat, die in einer sich radikal wandelnden Umgebung erwachsen werden und eine prekäre Reife erreichen müssen. Diese Veränderungen führen sowohl bei den Dardennes als auch bei Petzold dazu, dass sie eine ausgeprägte künstlerische Sprache entwickelt haben, die eng an dem haptischen Potenzial des Kinos orientiert ist, aber bewusst die sozioökonomischen Veränderungen und deren politische Folgen kontextualisiert.

Gerd Gemünden bringt in seinem Text zwei Bewegungen der »neuen Welle« der jüngeren Zeit in einen Dialog – die Berliner Schule und das Neue Argentinische Kino, die in einem ungewöhnlichen Ausmaß die gegenseitigen Einflüsse anerkennen, auch wenn die filmischen Ähnlichkeiten mehr in die eine als in die andere Richtung zu fließen scheinen. Verschiedene Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule (insbesondere Hochhäuser und Köhler) haben die Filme der Argentinier/-innen Lucretia Martel und Leandro Alonso als Einflüsse genannt; die argentinische Filmzeitschrift *Las naves* nennt den deutschen *Revolver* als bestimmende Inspiration. Der Beitrag von Gemünden zeichnet die Parallelen zwischen diesen beiden losen Gruppen von Filmemachern und -macherinnen nach, einschließlich ihrer institutionellen Geschichte (zum Beispiel die Bedeutung von Filmfestivals und die Herausforderungen bei der Finanzierung) sowie ihre jeweiligen Reaktionen auf die Explosion der neoliberalen Politik in den 1990er Jahren und deren Folgen rund um die Welt (wobei das Los Argentinien und das Deutschlands im Laufe dieser Entwicklungen sehr unterschiedlich war). Gemünden entdeckt zwar »bemerkenswerte Parallelen« zwischen den beiden Bewegungen, geht aber auch einer heikleren Frage nach, nämlich der nach einer Universalität des Kunstkinos im Sinne einer Auseinandersetzung mit (und der Verwendung von) einer universellen Filmsprache, die in ihrer Reise um die Welt gut übersetzt werden kann. Auf der anderen Seite wird diese Universalität zumindest teilweise ausgeglichen, indem die Nationalität der Filme betont wird, das heißt, durch ihre Auseinandersetzung mit den jeweiligen nationalen Geschichten, Kulturen und Themen.

Solche nationalen Themen können sich laut Gemüden jedoch überschneiden, wie etwa in Martels *La mujer sin cabeza* (*Die kopflose Frau*, 2008) und Petzolds *Wolfsburg*, die beide einen Unfall mit Fahrerflucht, bei dem die Schuldfrage nicht eindeutig geklärt ist, benutzen, um allgemeinere Fragen nach Klasse und ihren Auswirkungen zu untersuchen. Andererseits haben Themen wie das plötzliche Verschwinden von Menschen und die Verschleierung von Verbrechen in Argentinien völlig andere, landesspezifische Resonanzen. Mit Lesandro Alonsos *Jauja* von 2014 greift ein etablierter Regisseur einer bisher gegenwartsorientierten und neorealistischen Bewegung die komplexen historischen Hinterlassenschaften seines Landes auf und beruft sich dabei offensichtlich auf Werner Herzogs einflussreichen Klassiker des Neuen Deutschen Films *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972). Parallel dazu wenden sich Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule in jüngerer Zeit Filmen zu, die weitgehend vernachlässigte Momente der deutschen Geschichte untersuchen, sei es die deutsche Migration nach Nordamerika in Arslans *Gold* oder die frühe Nachkriegszeit in Petzolds *Phoenix*.

Am Ende des Bandes wendet sich Roland Végső einem anderen »existentialistischen« Filmemacher zu, dessen Karriere sich zu großen Teilen mit der von Kiarostami überschneidet: dem Ungarn Béla Tarr. Végsős Vorgehen bei der Analyse von Tarrs Filmen – insbesondere seinem letzten Meisterwerk *A torinói ló* (*Das Turiner Pferd*, 2011), das er mit Schanelecs *Marseille* und Arslans *Gold* zusammen bringt –, stützt sich auf sein eigenes philosophisches Werk über den Begriff der Weltlosigkeit.<sup>24</sup> Wie Cook möchte Végső uns dazu bringen, die Berliner Schule nicht nur im Vergleich zu anderen internationalen Kunstfilmpraxen zu positionieren, sondern genauso ernsthaft Überlegungen bezüglich unserer Methodik anzustellen. In seinem Fall sind es nicht die exakten Wissenschaften – i.e. die Naturwissenschaften –, sondern die lange Tradition der Kontinentalphilosophie (die Martin Heidegger und Hannah Arendt mit neueren Philosophen wie Alain Badiou verbindet), die unsere Sichtweise auf die vorliegenden Filme bestimmt. Mit der Feststellung, dass »[l]aut einer weit verbreiteten These [...] sich die grundlegende soziale Erfahrung der gegenwärtigen Zeit am besten durch das Paradox der Weltlosigkeit beschreiben [lässt]« – »die geteilte Erfahrung des Verlustes einer gemeinsamen Welt« genau in dem Moment, in dem »die Moderne uns durch verschiedene technische Erfindungen scheinbar einander näher gebracht hat« –, stellt Végső uns vor die interessante Frage, ob wir angesichts des Zwiespalts, dass »einerseits die Kunst als Widerstand gegen die Weltlosigkeit und andererseits als ästhetischer Ausdruck der selben« verstanden werden kann, überhaupt von so etwas wie einer Ästhetik der Weltlosigkeit sprechen können. Mit anderen Worten bittet uns Végső – in seinem Text und in seinem größeren philosophischen Projekt zur Weltlosigkeit – darüber nachzudenken, welche Bedingungen für die Möglichkeit, so etwas wie einen ästhetisch fun-

24 Roland Végső, *Worldlessness After Heidegger* (University of Edinburgh Press, 2020).

dierten Widerstand zu formulieren, heute bestehen müssten, in einer Zeit, in der viele Menschen das Gefühl haben, keinen Zugang zu einer gemeinsamen Welt zu haben. Seiner Ansicht nach sollten

»die Filme der Berliner Schule im Kontext dieser gesellschaftlichen Diagnose bezüglich der Paradoxien der modernen Weltlosigkeit interpretiert werden [...]. Es wäre keine Übertreibung zu behaupten, dass so gut wie jeder Film, der von dieser Gruppe von Regisseuren und Regisseurinnen geschaffen wurde, ein Versuch ist, sich mit bestimmten Aspekten dieses Narrativs auseinanderzusetzen.«

Tarr dient in Végsós Analyse als fruchtbarer Hintergrund für seine Untersuchung der Berliner Schule – insbesondere der Filme von Arslan und Schanelec – nicht nur, weil Tarrs Werk wohl zu der »konsequentesten Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Weltlosigkeit« gehören mag, sondern auch, weil sowohl Tarrs Filme als auch die der Berliner Schule letztlich auf »dieselbe geschichtliche Realität reagieren: das Ende des Kalten Krieges und der Aufstieg einer neuen kapitalistischen Weltordnung«, ungeachtet der unterschiedlichen gesellschaftlichen Erfahrungen, die Tarrs Filme von denen seiner Kollegen und Kolleginnen der Berliner Schule unterscheiden. Végsó spekuliert provozierend im Schlussargument seines Essays – das zugleich als Schlusswort unseres Bandes dient –, ob möglicherweise das »Berlin«, das den Filmen der Berliner Schule als Signifikant gemeinsam ist, in ihnen als ontologischer Ort in einer Weise funktioniert, die daran anknüpft, wie Tarrs Filme »die konkrete Universalität Osteuropas als eine Art »ontologischer Ort« artikulieren. Durch die direkte Konfrontation der sozialen Bedingungen der Weltlosigkeit, die die zeitgenössische Subjektivität definiert, so Végsó, rücken die Filme der Berliner Schule durch ihre bestimmende ästhetische Strategie – nämlich durch ihre »Tendenz zur Räumung des Feldes der Repräsentation« – in den Vordergrund, wie »Berlin den spezifischen (historisch und kulturell konkreten) Standpunkt darstellt, von dem aus eine existenzielle Katastrophe erstmals sichtbar wird«. Letztlich, so Végsó, kann man die Filme so lesen, dass sie das existenzielle Drama »der inhärenten Spaltung [inszenieren], die die deutsche Identität im Zeitalter der radikalen Weltlosigkeit von sich selbst trennt«. Hier werden Politik und Metaphysik, das Soziale und Existenzielle, als gleichzeitig inkommensurabel und nicht als voneinander unabhängig zu denkende Überlegungen sichtbar gemacht. Damit bringt Végsós Aufsatz überzeugend die Reihe von Essays in unserem Band zusammen, die sich gleichzeitig mit der Ästhetik und Politik der Filme der Berliner Schule beschäftigen.

## Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2007): »Tender Speaking: An Interview with Christoph Hochhäusler«, in: *Senses of Cinema* 42 (Januar-März), <http://sensesofcinema.com/2007/cinema-engage/christoph-hochhausler/> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Abel, Marco (2008a): »The Cinema of Identification Gets on My Nerves: An Interview with Christian Petzold«, in: *Cineaste online* 33 (Sommer), <https://www.cineaste.com/summer2008/the-cinema-of-identification-gets-on-my-nerve> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Abel, Marco (2008b): »Intensifying Life: The Cinema of the Berlin School«, in: *Cineaste* 33 online (Herbst), <https://www.cineaste.com/fall2008/intensifying-life-the-cinema-of-the-berlin-school> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Abel, Marco (2015): »Henner Winckler: Filming without Predetermined Results«, in: *Senses of Cinema* 77 (Dezember), <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/henner-winckler-and-the-berlin-school/> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Abel, Marco (2019) »The Berlin School«, in: Tim Bergfelder/Erica Carter/Deniz Gök-türk (Hg.), *The German Cinema Book*, 2. Auflage, London: BFI.
- Andrew, Dudley (2010): »Foreword«, in: Rosalind Galt/Karl Schoonover (Hg.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, S. V-XII.
- Baute, Michael/Knörer, Ekkehard/Pantenburg, Volker/Pethke, Stefan/Rothöhler, Simon (2010): »The Berlin School – A Collage«, in: *Senses of Cinema* 55 (July), <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-berlin-school--a-collage-2/> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Bergfelder, Tim (2005): *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York: Berghahn Books.
- Dayan, Daniel (2013): »Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival (2000)«, in: Dina Iordanova (Hg.), *The Film Festival Reader*, Saint Andrews: University of Saint Andrews Press, S. 45–58.
- Elsaesser, Thomas (2005): »Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe«, in: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 82–108.
- Finney, Angus (2002): »Support Mechanisms across Europe«, in: Catherine Fowler (Hg.), *European Cinema Reader*, London: Routledge, S. 212–22.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold*, Urbana: University of Illinois Press.
- Fisher, Jaimey (2017): »Petzold's Phoenix, Fassbinder's Maria Braun, and the Melodramatic Archeology of the Rubble Past«, in: *Senses of Cinema* 84 (September), <http://sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/petzold-fassbinder> (letzter Zugriff 20.5.2022).

- Galt, Rosalind; Schoonover, Karl (2010): »Introduction: The Impurity of Art Cinema«, in: Rosalind Galt/Karl Schoonover (Hg.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, S. 3–27.
- Gemünden, Gerd (2008): *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, New York: Berghahn Books.
- Gemünden, Gerd (2016): »Film and Media Studies«, in: *German Studies Review* 39 (Oktober), S. 541–52.
- Gemünden, Gerd (2019): »It's Good to Lose Control: An Interview with Valeska Grisebach«, in: *Senses of Cinema* 90 (März), <https://www.sensesofcinema.com/2019/interviews/its-good-to-lose-control-an-interview-with-valeska-grisebach> (letzter Zugriff 23.7.2022).
- Gemünden, Gerd (2021): *Toni Erdmann*, Rochester: Camden House.
- Gerhardt, Christina (2017): »1968 and the Early Cinema of the DFFB«, in: *The Sixties: A Journal of History, Politics, and Culture* 10 (1), S. 26–44.
- Hake, Sabine (2012): *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Hake, Sabine (2013): »Contemporary German Film Studies in Ten Points«, in: *German Studies Review* 36 (October), S. 643–50.
- Halle, Randall (2008): *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*, Urbana: University of Illinois Press.
- Higson, Andrew (2002): »The Concept of National Cinema«, in: Catherine Fowler (Hg.), *European Cinema Reader*, London: Routledge, S. 132–41.
- Hjort, Mette (2000): »Themes of Nation«, in: Mette Hjort/Scott MacKenzie (Hg.), *Cinema and Nation*, London: Routledge, S. 103–17.
- 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. 20–29.
- Iordanova, Dina (2013): »The Film Festival Circuit«, in: Dina Iordanova (Hg.), *The Film Festival Reader*, Saint Andrews: University of Saint Andrews Press, S. 109–26.
- Jaffe, Ira (2014): *Slow Cinema: Countering the Cinema of Action*, New York: Wallflower Press.
- Koepnick, Lutz (2013): »German Cinema Now«, in: *German Studies Review* 36 (Oktober), S. 651–60.
- Koepnick, Lutz (2014): *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*, New York: Columbia University Press.
- Köhler, Ulrich (2007): »Warum ich keine ›politischen‹ Filme mache«, in: *new film-kritik* 23.4.2007, <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-politischen-filme-mache/> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Pop, Doru (2010): »The Grammar of the New Romanian Cinema«, in: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 3, S. 19–40.

- Rentschler, Eric (2000): »From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus«, in: Mette Hjort/Scott MacKenzie (Hg.), *Cinema and Nation*, London: Routledge, S. 260–77.
- Rich, B. Ruby (2013): »Why Do Film Festivals Matter? (2003–2004)«, in: Dina Iordanova (Hg.): *The Film Festival Reader*, Saint Andrews: University of Saint Andrews Press, S. 157–66.
- Richter, Urs (2002): »Everybody's Different: Valeska Grisebach's *Mein Stern*«, in: *Senses of Cinema* 21 (Juli), [http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/mein\\_stern/](http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/mein_stern/) (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Roddick, Nick (2013): »Coming to a Server Near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction (2005–2012)«, in: Dina Iordanova (Hg.), *The Film Festival Reader*, Saint Andrews: University of Saint Andrews Press, S. 173–90.
- Schindler, Stephan K./Koepnick, Lutz (Hg.) (2007): *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary 1945 to the Present*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Scott, A. O. (2009): »Neo-Neo Realism«, in: *New York Times Magazine* 17.3.2009, <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Shambu, Girish (2014): *The New Cinephilia*, Montreal: Caboose.
- Suchsland, Rüdiger (2011): »Der Film als Hypothese die Frage: ›Was-wäre-wenn.« in: *Artechock* 22.6.2011, [https://www.artechock.de/film/text/interview/k/koehler\\_2011.html](https://www.artechock.de/film/text/interview/k/koehler_2011.html) (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Taubin, Amy (2016): »Human Resources«, in: *Film Comment* 52 (September-Oktober), S. 28–32.
- Valck, Marijke de (2007): *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Weissberg, Jay (2014): »Rome Film Review: ›The Lies of the Victors««, in: *Variety* 27.10.2014, <http://variety.com/2014/film/reviews/rome-film-review-the-lies-of-the-victors-1201337085/> (letzter Zugriff 20.5.2022).
- Wood, Mary (2007): *Contemporary European Cinema*, London: Bloomsbury.

