

Vortrag Aedes Campus Berlin 23.03.2010

Berliner Experimentalfilmwochen 2010 der ETH Zürich

Dr. Tina Hedwig Kaiser

Arbeit mit Fragmenten -

Bild und Raum in den Filmen der Berliner Schule

Im Folgenden wird es um ein Nischenkino innerhalb des Spielfilms gehen, um auf etwas aufmerksam zu machen, was Kino eigentlich ausmacht bzw. ausmachen kann: das konzentrierte Sehen außerhalb gängiger Handlungsverläufe, ein besonderes Bewusst- und Konzentriertsein gegenüber der Bildarbeit, nicht zuletzt auch durch die Arbeit am filmischen Bild im Sinne einer genauen Kadrierungsleistung, die ebenso weiß, dass die Perspektive und der Ausschnitt *im* Film erst den Raum machen. Eine Bildarbeit also, die somit aus einem Raum mithilfe der Kameraperspektiven auch einmal verschiedene Räume konzipieren kann.

Somit geht es hier auch immer um die Rückkoppelung des Films an seinen Ursprung einer bewußten Visualisierungsleistung von Raum in seiner alltäglichen Bewegungswahrnehmung und Dauer – und hier eben auch in seiner Lückenhaftigkeit und seinen Leerläufen.

Mein Gegenstand werden Filme der "Berliner Schule" sein, zu dieser Begriffsbildung möchte ich aber gleich zu Beginn noch etwas sagen:

Eine ältere und eine jüngere Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern, von Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec über Henner Winckler und Ulrich Köhler bis zu Valeska Grisebach, Maren Ade, Christoph Hochhäusler, etc. wird unter diesem Begriff subsummiert, wobei keiner von ihnen tatsächlich einen Anspruch auf Gruppenbildung unterstützen würde. Angela Schanelec sagt in einem Interview im Tagesspiegel vom 13.2.2007: "Am

Anfang, als der Begriff auftauchte, hatten wir die Hoffnung, dass er sich positiv auswirkt. Dann stellte sich aber schnell heraus, dass er eher alles verwässert." Aber viele arbeiten mit gleichen Kameramännern wie Reinhold Vorschneider, Michael Wiesweg und Patrick Orth. Die meisten sprechen zwar von einem Zufall, und letztlich gibt es auch immer genug Unterschiede in jedem einzelnen Werk zu finden. Hinzu kommt ein gemeinsames und ähnlichgeleitetes Interesse an Film, insbesondere dem Autorenfilm, und seiner Bearbeitung und Übersetzung von Realität. Grundsätzlich könnte man also sagen, sie alle zeichnet ein konzentrierter und ruhiger Blick auf alltägliche Situationen und Zustände aus, wobei ein hoher Grad an bewußter Bildarbeit hinsichtlich der filmischen Räume greift.

In all diesen Filmen als großartigen Leerlauffilmen von Handlung, die in oder am Rande der großen Stadt unter schattigen Bäumen oder in mehr oder weniger hellen Räumen spielen (z.B. *Mein langsames Leben* (2001) und *Nachmittag* (2007) von Angela Schanelec und *Ferien* [2007] von Thomas Arslan), passiert, was an handlungstreibenden Vorgängen geschieht oder geschehen könnte, im Off – und dergestalt auch im Off der kadrierten Räume. Einzig die Umgebung, die Räume und dergestalt auch die Architektur, die Natur, die Bäume, die Gräser und der Wind sind hier im permanenten On. Das ist eine andere Konzentration, eine andere Erzählweise, eine des Nicht-Erzählens von Aktion und Reaktion, eine des stillen Schauens und Staunens, und wenn, dann sicherlich eine der handelnden Umgebungen und Räume und somit eben auch des allgegenwärtigen Kamera-Offs. Erst in ihnen besinnen sich die Hauptdarsteller wieder auf ihr eigenes bedächtiges Handlungsvermögen – auch im Zögern, Nachdenken und Sich-Entziehen. Entrinnen ist dabei oft nur in den stillen Momenten des In-der-Küche-oder-im-Bad-Sitzens sowie Im-Gras-Liegens möglich.

Diese Filme verweisen also in ihr eigenes Off. Die Repräsentationen machen somit ihr Gegenteil bewusst, die Realität – und ihre Übersetzung in Bilder: Im zeitgenössischen deutschen Kino geschieht dabei das andere Raumdurchschreiten oder schlicht: das materielle Filmen.

Georg Seeßlen sagte einmal, dass die Filme der Berliner Schule in einer "besonderen Art von Wirklichkeit" angesiedelt sind. (Zit. n. Christian Nord am 7.7.07 auf new-filmkritik.de).

Ich möchte mich heute einiger filmischer Beispiele der Berliner Schule und Verwandter (es gibt keine klaren Abgrenzungen und oft fließende Übergänge) widmen, wobei es mittlerweile so viele sind, dass ich dies nicht erschöpfend, sondern lediglich beispielhaft tun werde: Wir werden das Understatement-Wohnen in *Marseille* von Angela Schanelec betrachten, dann die Wohnprobleme einer Hochhaussiedlung in *Madonnen* von Maria Speth, weiter das junge Wohnen und die lauten öffentlichen Orte in *Lucy* von Henner Winckler sowie die Langeweile in Häusern und Räumen bei Ulrich Köhler in seinem Film *Bungalow*.

1. *Marseille* von Angela Schanelec aus dem Jahr 2004:

Understatement-Wohnen und statische Mise-en-Scène

Sophie scheint mitten in der Straße zu stehen. Sie macht Photos in die Tiefe dieser Straße hinein, den Kamerablick frontal auf die heranfahrenden Autos gerichtet, in die Fluchtlinien einer Fahrbahn folglich. So wie alle Einstellungen in den Filmen Angela Schanelecs, ist auch diese lang. Man wird mit Dauer, mit Langsamkeit, mit stillen konzentrierten Momenten konfrontiert. Und das inmitten einer von Geschwindigkeit dominierten städtischen Situation. Man bekommt selbst Angst um die Hauptfigur Sophie. Es lässt sich nicht richtig einordnen, ob sie sich noch genügend am Straßenrand oder schon zu weit in der Straße befindet. Das macht die Tiefenstauchung des Kinobildes, und somit des Kameraobjektivs, nicht genau erkennbar. Man ist irritiert. Doch sie steht da, bleibt genau dort, wo sie ist – und fotografiert in einer konzentrierten Ruhe weiter.

Wie in dieser Einstellung, so scheint es Sophie den ganzen Film über zu gehen. Vielleicht befindet sie sich schon viel zu weit in den urbanen Situationen, ob in Marseille, in einer Bar, am Strand, auf der Straße. Oder in Berlin, in einer Küche, im Schwimmbad, etc. Zumindest ist sie meist viel zu weit schon mittendrin ohne dass sie sich der Oberflächen, und auch Oberflächlichkeit, des Lebens entledigen könnte. Sie bleibt gleichsam überall ein wenig fremd und beobachtend. Das Fotografieren findet manchmal, aber eben nicht immer statt.

Wie ist es, in einer völlig unbekanntem Stadt zu leben? Ohne jemanden zu kennen. Ganz allein zu sein. Wie Sophie in Marseille. Wann könnte der Punkt erreicht sein, an dem man angekommen ist? Wie kann man sich all den unbekanntem Straßen und Plätzen, den Bars und Alltagsgeschäften nähern? Schanelec gibt einfache Beschreibungen: Früchte essen, ein Auto leihen, Kaffee trinken, am Fenster stehen. Nur ein paar von unzähligen schanelecschen Möglichkeiten des Registrierens urbaner Landschaften und Zustände. Und so wird sie es auch in ihren Berliner Settings tun.

(Beispiel Berlinpassage 40:30-49:00: Bad, Atelier, Tiergarten, gerahmte Wohnung)

Die Filmemacherin hat ein Gespür für die unsicheren Gegebenheiten im scheinbar unaufgeregten Alltag. Ihre Kamerablicke können endlos ruhen und warten. Und sie hat das Glück, Schauspieler zu finden, die dies zu tragen wissen. Nach *Plätze in Städten* (1998) und *Mein langsames Leben* (2001) findet dies auch in *Marseille* eine Fortsetzung. Wieder eine Arbeit am Bild, die nach außen schauen will, sich von einer Stadt, ihren Oberflächen und ihrem Alltag inspirieren lässt. Ein ganz leiser Film, der beobachtet, ohne sich aufzudrängen. Der durch Straßen und Wohnräume schlendert – mit den Figuren, begleitend und beschreibend zugleich. Man könnte auch von filmischer Psychogeographie sprechen: Die Protagonisten lassen sich von einer Stadt berühren und leiten – ohne effizientes Ziel. Wie Allie Parker einst in Jim Jarmuschs *Permanent Vacation* befindet sich auch Sophie in einer ähnlichen Konstellation. Es geht hier weder um eine Geschichte, noch um Hand-

lungen oder ein sogenanntes Hauptereignis. Falls es ein solches gibt, wird es zumindest nicht von Schanelec in Szene gesetzt. Stattdessen scheint sie Zustände, Folgen, Reaktionen zeigen zu wollen. Die fehlenden Handlungsglieder darf der Zuschauer selbst zusammen fügen oder auch nicht – das bleibt jedem überlassen.

Schanelec geht davon aus, dass jeder seinen eigenen Film sieht und dergestalt erschafft: Der Film arbeitet mit einem mündigen Zuschauer. Die eine Rezeption ist nicht gleich der anderen Rezeption. Eine große Konzentration herrscht in *Marseille*, auch wenn die gefilmte Stadt selbst als wuchernd, und von Schanelec als "wirr"¹ bezeichnet wird. Denn ihre Städte und Räume werden meist von den landschaftlichen Rändern her definiert. In *Marseille* bergen der Park und das Meer die nötigen klaren Horizontlinien und somit das Minimum an Orientierungshilfe im urbanen Durcheinander. Sophie wird am Ende des Films endlich ein Ankommen erleben dürfen. Die horizontale Linie hilft somit einmal mehr der Wahrnehmung des Films und seiner Protagonisten inmitten fluktuierender Räume. Sophie hat demnach endlich eine Rückkoppelung an die eigene ausschnittshafte Wahrnehmung und den persönlichen Gesichtskreis gefunden, die sie für kurze Momente inmitten all der Straßen zu verlieren drohte. Doch selbst hier hatte sie es mit Hilfe der eigenen Kameraarbeit bereits verstanden, sich eigene Rahmen und somit Orientierung zu schaffen. So wird ihr Blick selbst im Geschwindigkeitschaos nur noch mehr geschult, und die Aufmerksamkeitsarbeit inmitten der sich erschließenden architektonischen Umfeldern wird durch die eine gerade Horizontlinie nur noch einmal ver- sowie gestärkt. Dazu Schanelec:

»Interviewer: Ihre Hauptfigur, Sophie, wird am Ende überfallen, sie wird beraubt, ihr bleibt nichts mehr übrig. Ist das nicht ein schreckliches Ende?

Schanelec: Sie ist am Strand, sie trägt ein gelbes Kleid, sie sieht das Meer. Nein, ich finde das Ende sehr schön. Sie ist ein wenig erlöst von sich selbst.

Interviewer: Ist das die Geschichte?

¹ Zitiert aus dem Interview im Presseheft von MARSEILLE, Peripher-Filmverleih.

Schanelec: Die Geschichte?²

Wir sahen gerade bei Schanelec meist einzelne stehende Kadrierungen, hier eines Bades, eines Ateliers, eines Parks und einer Wohnung mit Terrasse. Wichtig wird jedesmal der Anschnitt und somit der Ausschnitt, den wir von den Räumen erhalten. Türen, Glas und Rahmen verstellen oder verspiegeln bzw. rahmen das Bildfeld. Die Konzentration liegt gerade durch diese besondere Kadrierungsleistung sowohl auf dem Raum selbst als auch auf den sich in ihm befindlichen Personen. Es gibt keine Gewichtung. Alles ist gleichberechtigt in- und zueinander im Blick der Kamera. Im folgenden Beispiel bekommt man das besonders vorgeführt – man sieht, wie der Film aus einem Raum zwei Räume machen kann, um somit zwei unterschiedliche Figurenkonstellationen zu verdeutlichen. **(Bsp. Wohnung2: 1 Raum – 2 Möglichkeiten: 1:10:30-1:15)**

2. Wohnprobleme einer Hochhaussiedlung in *Madonnen* (2007) von Maria Speth und das junge Wohnen versus die lauten öffentlichen Orte der Innenstadt in *Lucy* (2006) von Henner Winckler

Anders bei Maria Speth und Henner Winckler: hier haben wir nicht das gekonnte Understatement-Wohnen wie bei Schanelec, sondern den eher reduzierten chaotischen Versuch, dies irgendwann einmal zu erreichen, sei es, weil man eigentlich noch zu jung für die eigene Familie ist oder weil man sich nicht bereit für zu viel Verantwortung fühlt oder fühlen möchte. Maggy ist die sehr junge alleinerziehende Mutter in Henner Wincklers *Lucy*, die mitsamt des Babys Lucy eine neue Beziehung und eine neue Wohnung findet. In Speths *Madonnen* ist es Sandra Hüller als Rita, die bereits mehrere Kinder hat, aber sich nicht in ihre Mutterrolle einfinden kann. Zwischen Ab- und Unabhängigkeit sind die Grade schmal, und

² Zitiert aus dem Interview im Presseheft von MARSEILLE, Peripher-Filmverleih.

auch die vier Wände von Wohnungen in städtischen Wohnblocks und Hochhäusern sind hier eher zu eng. Man ist sich im Weg, sucht die eigene Ecke und kommt sich in diesen Räumen doch immer wieder in die Quere. Wir sehen Raumfragmente, die in all ihrer Enge dennoch ein offenes Bildfeld schaffen. Sie sind in ihrer genauen Kadrierung immer stark angeschnitten und der Rezeption bleibt es somit überlassen, sie in Beziehung zueinander zu setzen. Dennoch wirken sie nie von einer so konzentrierten statischen mise-en-scene getragen wie bei Angela Schanelec.

(Bsp. Speth: 32:46-35:45 Hochhaussiedlung und 51:26-55: Wohnprobleme sowie Winckler: 1:14-1:16: Innenstadt als lauter öff. Ort vs. Wohnung)

3. Die Langeweile der Häuser in Ulrich Köhlers *Bungalow* (2002) und *Montag kommen die Fenster* (2006)

Paul leistet gerade seinen Wehrdienst, doch irgendwie hat er keine Lust mehr. Keine Lust, auch nicht groß darüber zu sprechen. Unausgesprochen also und ohne Plan verläßt er seine Truppe während eines Manövers. Es ist Sommer und er macht sich auf den Weg zum elterlichen Bungalow am Rande eines Dorfes. Die Eltern sind verreist, er ist alleine und weiß selbst nicht, was mit sich anfangen. Und auch in *Montag kommen die Fenster* weiß die Ärztin und Mutter Nina nicht so recht, ob sie eigentlich dort sein will, wo sie ist – im Einfamilienhaus in Kassel. Sie verschwindet also ebenfalls.

Ohne Motivation vollziehen sich bei Ulrich Köhlers Protagonisten die Handlungen oder manchmal auch nur die Andeutungen einer Handlung. Es sind allesamt Fragmente, von Möglichkeiten, von Versuchen, etwas zu tun, von Befreiungsschreien, die doch nicht fruchten. Die Räume sind hier jedesmal genau kadrierte Anlässe für das Nichts-Tun oder das Handlungsunfähigwerden der Protagonisten. Die Räume handeln hier also jedesmal an den Menschen, weniger

diese an ihnen und wenn doch einmal, dann relativ sinnfrei. Sinnlose Aktionen oder Renovierungsversuche finden hier statt. Bis man es eben wieder lässt.

Der Raum selbst ist dabei ein ebenso brüchiges wie eigentlich offenes Konzept für seine Nutzer. Vorder- und Hintergrund sind dabei immer gleich bedeutend, diagonale Blickachsen werden so gut es geht vermieden.

(Bsp. Köhler *Bungalow*: 7:20-11:40: Langeweile im Haus)

Fazit

Zum Schluss noch ein weiteres Zitat von Georg Seeßlen über die Filme der *Berliner Schule*: "Man sieht etwas, das man jeden Tag sieht und von dem man im gleichen Moment bemerkt, dass man es nie gesehen hat." (Georg Seeßlen am 14.9.06 in der taz). Die spezielle Topographie – die Stadtwohnungen, die Häuser am Metropolen- oder Dorfrand, die Terrassen und Balkone, die grünen Parks oder Landschaften rücken exakt das ins Bild, was einfach da und somit einfach anwesend ist – auch im jeweils mitgedachten Off. Nichts wird hier zur Metapher oder zum Signal für irgendetwas anderes. Es ist einfach so. Die kleinen unspektakulären, und deshalb vielleicht sogar tatsächlich spektakulären, Details des Lebens und des Alltags sind das, was wirklich interessieren. Dies zeigt also ein Kino, das auf herkömmliche Motivation, Erklärung und Konfliktaufbau verzichtet.

Die kleinteilige Beobachtung, das Zuwiderlaufen konventioneller Plotstrukturen, der scharfe Blick auf Mikrostrukturen – letztlich lässt sich die Berliner Schule nicht auf ein ästhetisches Programm reduzieren. Sie arbeitet nur bewußter als viele andere Filme mit der Kadrierung der Kamera und den sich daraus ergebenden Raumfragmenten - und zeigt somit eine besonders konzentrierte Bild- und Oberflächenarbeit des Autorenfilms.