



**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

**Master of Arts in Filmwissenschaft**

der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

[im Rahmen des „universitätsübergreifenden Masterstudiengangs *Netzwerk Cinema CH*]

***Die Neue Berliner Schule***  
**Zwischen Verflachung und Tiefe: Ein  
ästhetisches Spannungsfeld in den Filmen von  
Angela Schanelec**

**Verfasserin: Jana Heberlein**

Matrikel-Nr.: 08-068-074

Referentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: 15.09.2011

Konstantin: „Und woran glaubst du?“

Alex: „An einzelne Momente. Meistens unverhofft.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dialog zwischen Konstantin und Alex (NACHMITTAG, 00.06.05-00.06.20).

# INHALT

## 1. EINLEITUNG

<b>Eine neue deutsche Welle? – Die Neue Berliner Schule</b> .....	<b>1</b>
---	----------

### 1.1 Die Regisseure und ihre Filme:

Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec .....	4
---	---

### 1.2 Ausgangspunkte der Bewegung – neue Entwürfe filmischer Wahrnehmung

1.2.1 Geschichtliche Anmerkungen .....	10
1.2.2 Die Schule: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin .....	13
1.2.3 Harun Farocki als Vorbild .....	14
1.2.4 Weitere Anlehnungen und historische Vorbilder .....	16

## 2. Theoretisch Grundlagen zu den Filmen ANGELA SCHANELECS

2.1 Effekte filmischer Authentizität .....	20
2.2 Zwischen Fiktion und Nichtfiktion .....	22
2.3 Die Narration als <i>subjective narration</i> .....	25
2.4 Modulationen nach Farocki: die <i>offene Bildkonstruktion</i> .....	28
2.5 Fazit/Annäherungen an filmische Parameter bei Angela Schanelec .....	31

## 3. AUTHENTIZITÄTSKONZEPT UND ZUSCHAUERKONZEPTION –

<b><i>Verflachung, Leerstellen und die potenzielle Tiefe</i></b> .....	<b>35</b>
--	-----------

3.1 Filmische Inhalte und Themen .....	36
--	----

3.2 Handlung und Dramaturgie .....	39
------------------------------------	----

3.2.1 Die <i>innere Handlung</i> .....	41
--	----

3.2.2 Leerstellen in der Narration .....	45
--	----

3.2.3 <i>Verflachung</i> der Montage	47
3.3 Das zweidimensionale Bild	
3.3.1 Inszenierung des <i>Einzelbildes</i>	50
3.3.2 Ort der Performance – Die Bühne	57
3.3.3 Die Abwesenheit des ‚typischen‘ Ortes	58
3.3.4 Die Kamera als <i>integratives Mittel</i>	60
3.4 Die dreidimensionale, diegetische Welt	
3.4.1 Raumkonstruktion: <i>Der soziale Raum</i>	68
3.4.2 Alltagsfiguren	70
3.4.3 Der Körper als Projektionsfläche	78
3.5 Die auditive Ebene	81
3.5.1 Der O-Ton und die sprachliche Konfrontation	81
<b>4. AUSWERTUNG: Angela Schanelecs filmische Konzeption</b>	
4.1 Relationen zwischen fiktiver Darstellung und realer Welt	85
4.2 Begegnungen von Theorie und Film: Der Film als theoretisch-kulturelle Praxis?	87
<b>5. SCHLUSS</b>	<b>90</b>

## **EINLEITUNG**

### **1. Eine neue deutsche Welle? – Die *Neue Berliner Schule***

"...der Traum nämlich von einem leichten Kino, das, dem Jazz verwandt, weniger Plot und Ziel als Moment und Charakter in den Mittelpunkt stellt".<sup>1</sup> So äußert der deutsche Filmemacher Christoph Hochhäusler seine Vorstellung vom heutigen Film. Die Aussage ist nicht nur Beschreibung eines individuellen Wunsches, sondern kann gleichzeitig als Überblick der filmischen Merkmale neuester deutscher Filme gelten.

Seit den 1990er Jahren machen in Deutschland einige Regisseure durch ihre unkonventionellen Filmarbeiten auf sich aufmerksam. Von Beobachtern und Kritikern wurden diese immer wieder als Gruppierung gesehen und unter dem Begriff *Neue Berliner Schule* versammelt, wozu in erster Linie Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan zählen. Sie selbst sehen sich dennoch vielmehr in einem „losen Zusammenhang von Filmemachern“,<sup>2</sup> wie Petzold in einem Interview erläutert. Christoph Hochhäusler verdeutlicht diesen Ansatz folgendermaßen: „Die ‚Neue Berliner Schule‘ ist meiner Meinung nach die glückliche Fügung einer Geistesverwandtschaft, ein loser Zusammenhang mehr oder minder Gleichgesinnter.“<sup>3</sup> Ob zusammengehörig oder nicht, deutlich ist in jedem Fall die Affinität der Filme zueinander: ihre Langsamkeit, ihr vorsichtiger Umgang mit Figuren, ihre kausal-schwache Handlung, ihre alltäglich-authentische Wirkung, kurz: die *narrative Verflachung*, wie ich es im Folgenden nennen möchte. Diese gemeinsame Tendenz zur Reduktion von filmisch-ästhetischen Mitteln rührt womöglich nicht zuletzt von der Schulausbildung an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, die alle der Mitglieder genossen und außerdem von ihrem Lehrer Harun Farocki, der die Autoren der *Neuen Berliner Schule* nachhaltig prägte. So stellt auch der französische Kritiker und Filmwissenschaftler Pierre Gras bei der Analyse der Filme von Christian Petzold fest: „En ce sens, comme le cinéma d’Harun Farocki [...], les films de Petzold constituent un ‘cinéma ethnographique dans sa propre culture’.“<sup>4</sup> Der Einfluss von Farocki auf seine Schüler äußert sich vor allem in der *offenen Konstruktion* von Bildern. Mit detaillierten Beschreibungen und Erklärungen, wie filmische Bilder zu bestimmten Aussagen gelangen, legt der Regisseur in

---

<sup>1</sup> Hochhäusler o.D.

<sup>2</sup> Petzold zitiert in Prümm 2010, 53.

<sup>3</sup> Hochhäusler 2006, 1.

<sup>4</sup> Gras 2011, 63.

seinen Dokumentarfilmen (wie z.B. in SCHNITTSTELLE [1995] oder DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN [2001]) die gewöhnlich kaschierten Konstruktionsprinzipien offen und lässt das Publikum filmische Mechanismen erkennen. Er zeigt ihnen somit das, was üblicherweise unsichtbar bleibt.<sup>5</sup> Dieses Verfahren des Bewusstmachens einer Medialität bzw. das Reflektieren über das Medium Film und seine Konstruktionsmöglichkeiten haben sowohl Petzold, Arslan als auch Schanelec (auf unterschiedliche Weise) für ihre fiktive Filmarbeit übernommen. Es soll im Kontext dieser Arbeit als *potenzielle ästhetische Tiefe* der Filme untersucht werden, die insbesondere durch die *Verflachung der narrativen Elemente* hervorgebracht wird. Dieses Spannungsfeld von Verflachung und Tiefe wird zudem durch bestimmte *Aktualisierungen klassischer Parameter* (insbesondere des *Filmischen Realismus*) verdichtet. Daher finden beispielsweise Bezüge zu Antonioni oder Godard Eingang in die Filme der *Neuen Berliner Schule*. Die Neumodellierung konventioneller Mittel gilt auch im Bereich der Alltagsdarstellungen und der Konzeption von realistischen Figuren. Denn diese tragen in den Filmen Schanelecs, Arslans und Petzolds nicht die klassischen psychologischen Eigenschaften wie Detailliertheit oder Tiefgründigkeit,<sup>6</sup> wirken aber dennoch als authentische Charaktere.

Mein Ziel besteht nun darin, in Konzentration auf die Filmemacherin Angela Schanelec und ihre drei letzten Filme (MARSEILLE, NACHMITTAG und ORLY), einerseits die *Aktualisierung von Konventionen* und die Strukturen hinsichtlich einer authentischen Wirkung der Filme zu untersuchen und andererseits *verfremdende Effekte* sichtbar zu machen, die insbesondere durch die *offene Bildkonstruktion* hervorgebracht werden und die Selbstreflexivität der Filme verdeutlichen. Die ‚Öffnung‘ des Bildes trägt einen weiteren wichtigen Aspekt in sich: Durch die genaue, „alltagsnahe“ Beobachtung der Figuren, die geschwächte Narration, die wenigen und mageren Dialoge und die Konzentration auf Gestik, Mimik und Bewegung eröffnen sich *Leerstellen* im Bild, die dem Zuschauer Raum für eigene Imaginationen lassen.<sup>7</sup> Christoph Hochhäusler beschreibt dieses Vorgehen als „eine Befreiung des Zuschauers. [... der Zuschauer als selbstbewusster Interpret einer Erfahrung, dessen Deutung einen eigenen Sinn hervorbringt.; J.H.] Der Film wird im Prozess des Sehens verfertigt“.<sup>8</sup> Die Körper der Figuren werden damit zu *Projektionsflächen von Gedanken und Gefühlen*.<sup>9</sup> Der Anspruch eines aktiven Zuschauers, der seine Erfahrungen an den Film heran und in die Figuren hineinträgt, ist als erster Hinweis eines neuen filmsichen Denkens und Wahrnehmens zu

---

<sup>5</sup> Vgl. Krämer 2010, 37.

<sup>6</sup> Vgl. Eder 2008, 382-383.

<sup>7</sup> Vgl. Krämer, 2010 40-43.

<sup>8</sup> Hochhäusler 2006, 12.

<sup>9</sup> Vgl. Krämer 2010, 41.

lesen und soll als Abschluss der Arbeit mithilfe der Überlegungen von Volker Pantenburg über „Film als Theorie“ diskutiert werden. Bei Angela Schanelec befinden sich die Prozesse der Aktualisierung und Authentisierung zudem stets in der Schwebelage zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Schanelec vermischt Zufallssituationen mit filmischer Inszenierung. Einerseits beobachtet sie ihre Figuren und die Räume, in denen sie sich befinden, genau und gewissenhaft. Andererseits durchkreuzt sie mit bewusster Inszenierung diese Momente des dokumentarischen Blickes und verweist damit auf die eigentliche Unwirklichkeit der Aufnahmen. Zudem geht es ihr statt um eine klassische Dramaturgie und geschlossene Handlung vielmehr um die Darstellung von seelischen Zuständen und Augenblicken der Unvorhersehbarkeit im zwischenmenschlichen Alltag: „Diese Filme bestehen ja aus jedem einzelnen Moment, der auf einen anderen Moment folgt. Und es gibt eine Lust und ein Vergnügen, jeden einzelnen Moment wahrzunehmen und nicht zu wissen, was als nächstes passiert ...“<sup>10</sup> Schanelecs Filme weisen also in eine der klassischen Dramaturgie entgegengesetzte Richtung. Es entsteht eine Reibung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, die, wie ich es ausdrücken möchte, in einer *inneren Handlung* resultiert: „[D]ie Flüsse der Emotionen, der Assoziationen fließen unterirdisch“,<sup>11</sup> schreibt Graf. Gerade dieser Kontrast macht die Faszination der Ästhetik aus.

Auf Schanelec konzentriere ich mich, weil sie die filmischen Neuerungen wohl am radikalsten vollzieht und Figuren, Räume sowie die Handlung in konsequenter Weise neu modelliert. Nach der Einführung in die *Neue Berliner Schule* als filmische Bewegung und ihre möglichen historischen Anknüpfungspunkte, wird sich der Fokus also auf die Regisseurin Angela Schanelec richten. Mit theoretischen Konzepten zur filmischen Authentizität und Narratologie, welche die Filme der Regisseurin erhellen sollen, werden im zweiten Kapitel Grundlagen geschaffen, auf die die Analyse von NACHMITTAG, MARSEILLE und ORLY aufbauen kann. Im Hauptteil der Arbeit, im vierten Kapitel, wird die Analyse durch weiterführende Gedanken vertieft.

---

<sup>10</sup> Schanelec 2010b.

<sup>11</sup> Graf 2006, 3.

## 1.1 Die Regisseure und ihre Filme:

Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec

„[...] parler de cette ‚vie de tous les jours en Allemagne‘, c’est-à-dire de la vie sociale et politique des Allemands au tournant du siècle“.<sup>12</sup>

Wenn der Filmwissenschaftler Karl Prümm in einem Aufsatz die Entstehung der *Neuen Berliner Schule* mit derjenigen des *Film Noir* vergleicht, wird deutlich, dass insbesondere durch die Homogenität der Filme, deren Themen und Stile, diese neue deutsche Strömung entstehen konnte<sup>13</sup>. Da die Filmemacher selbst die Affinität und Verwandtschaft ihrer Filme nicht verleugnen, sondern sie aufnehmen und diskutieren (wie beispielsweise in dem Email-Briefwechsel zwischen Dominik Graf, Christoph Hochhäusler und Christian Petzold<sup>14</sup>) tritt die Bewegung noch stärker in den Vordergrund und gelangt zu einer öffentlichen Aufmerksamkeit, die sich in den letzten Jahren stetig ausweitete. Innerhalb der Debatte, ob es eine *Neue Berliner Schule* gebe, erscheinen regelmäßig Artikel und Aufsätze die sich bemühen, die neueren deutschen Filme zu verstehen und in die Filmgeschichte einzuordnen. Als Erster brachte Rainer Gansera den Begriff der *Neuen Berliner Schule* in die Diskussion ein, als er 2001 in der Süddeutschen Zeitung einen Artikel zum Thema verfasste.<sup>15</sup> Bereits Gansera erkannte, dass die Filme weder vollkommen dem Realismus noch der Verfremdung zuzuschreiben sind, sondern sich in einer Schwebelage zwischen Nichtfiktion und Fiktion befinden, obwohl sie als fiktionale Projekte konzipiert sind. So bezeichnen unter anderem Michael Baute, Ekkehard Knörer und Volker Pantenburg ihrem dem Artikel ‚*Berliner Schule*‘ – *Eine Collage*<sup>16</sup> die Filmbewegung als einen „reflektierten Realismus“.<sup>17</sup> Sie differenzieren diesen Gedanken weiter aus, indem sie postulieren, in den Filmen der *Neuen Berliner Schule* sei ein filmisches Konzept nach Robert Bresson wiederzufinden: „Bewusste Übertragung und Modifikation von theoretisch und filmhistorisch abgeleiteten Verfahren. Von Bresson kommt der Zug der Verfremdung, das Hintertreiben der Illusionierung.“<sup>18</sup> Und weiter:

---

<sup>12</sup> Gras 2011, 56.

<sup>13</sup> Vgl. Prümm 2010, 1-2.

<sup>14</sup> Graf, Hochhäusler (u.a.) 2006.

<sup>15</sup> Vgl. Baute 2007, 5-6.

<sup>16</sup> Baute 2007.

<sup>17</sup> Vgl. Baute 2007, 8-12.

<sup>18</sup> Baute 2007, 11.



Das Kino ist eine Maschine der phänomenologischen Öffnung auf die Welt, aber das kann es nur sein, wenn es sich im höchsten Maße zurückhält. Es bedarf eines Innehaltens, einer Einklammerung der ‚natürlichen Einstellung‘ – einer Arbeit gegen die Konventionen.<sup>19</sup>

Diese Arbeit gegen die Konventionen, die Einklammerung und das Innehalten deuten an, was ich, wie in der Einleitung begründet, als *narrative Verflachung* bezeichnen werde. Vorerst sollen aber die drei hauptsächlichen Regisseure der Strömung mit ihren Werken vorgestellt und genauere Betrachtungen hinsichtlich einer ‚filmischen Gemeinschaft‘ und zentraler filmischer Elemente dargelegt werden.

Christian Petzold wird als Kopf der *Neuen Berliner Schule* gesehen. Er gibt viele Interviews, ist an Diskussionen sehr interessiert und ein Profunder der deutschen Filmgeschichte. Außerdem sind seine filmischen Arbeiten von einer formalen Bestimmtheit durchzogen. So bewertet Karl Prümm die Rolle Petzolds innerhalb der Berliner Schule folgendermaßen:

Lebendige Konkretion erhält die Neue Berliner Schule aber vor allem auch durch Christian Petzold selbst. Die strukturelle Klarheit seiner Filme, ihr Reichtum an Details, ihre besondere Beobachtungsschärfe veranlassen die Kritiker immer wieder, diese Filme als repräsentativen Ausdruck der Neuen Berliner Schule zu werten.<sup>20</sup>

Das Regie-Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin schloss Petzold 1995 mit dem Film *PILOTINNEN* ab (auf die Geschichte der Schule DFFB wird in Kapitel 1.2.2 eingegangen). Darauf folgte nach *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (1998) sein erster Kinofilm *DIE INNERE SICHERHEIT* (2000), für den er neben weiteren Auszeichnungen den Preis der deutschen Filmkritik gewann. An den Erfolg schlossen sich auch seine nächsten Produktionen wie *TOTER MANN* (2001) und *WOLFSBURG* (2003) an. *GESPENSTER* (2005), *YELLA* (2007) und *JERICHOW* (2008) behandeln, ähnlich wie die vorangegangenen Filme, politische und soziale Themen, die differenziert und gründlich ausgestaltet sind. Prümm stellt fest: „Kein anderer Filmemacher widmet sich so eindringlich und ausdauernd den vielfältig gebrochenen Wirklichkeiten im wiedervereinigten Deutschland.“<sup>21</sup> Petzold selbst sieht sich als Nachfolger bekannter Regisseure der 1960er Jahre wie Renoir, Bresson, Truffaut, Godard oder Hitchcock und macht damit seine Liebe zum Autorenkino deutlich. In seinen Filmen ist die Anzahl der Figuren oft reduziert, was den Effekt von Dichte, Beengung und Konzentration mitsichbringt, wie Prümm schreibt. Die Charaktere haben außerdem keine

---

<sup>19</sup> Baute 2007, 11.

<sup>20</sup> Prümm 2010, 53.

<sup>21</sup> Ibid., 60.

widerspruchsfreie Psychologie und bleiben immer unnahbar.<sup>22</sup> Ein Unterschied zu den anderen beiden Regisseuren ist die Parteilichkeit für die weiblichen Figuren, die in Petzolds Filmen immer wieder durchscheint. Während besonders bei Angela Schanelec alle Figuren als gleichwertige Charaktere fungieren, interessiert sich Petzold vor allem für die Frau der modernen Gesellschaft. Er verdeutlicht ihre Lebenswelten und Sehnsüchte durch Schauplätze und Gesten und weniger über Dialoge und schafft damit „komplexe Realitätsformationen“.<sup>23</sup> Die Handlung scheint dabei in den Hintergrund zu treten, dennoch entdeckt der Regisseur die Erzählung als „Urstoff des Kinos“ und als Privileg wieder, wie Prümm schreibt.<sup>24</sup> Harun Farocki, einer der Lehrer der drei Berliner Regisseure nahm bisher bei allen Filmen von Christian Petzold eine beratende Rolle ein. Das „kunstvolle Erzählen als Resultat eines präzisen Handwerks und des genauen Denkens“,<sup>25</sup> das den Regisseur auszeichnet, ist deshalb nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Einfluss Farockis zu sehen. (Auf die experimentellen Arbeiten von Harun Farocki wird in Kapitel 1.2.3 eingegangen.) Generell besteht die dramaturgische Struktur bei Petzold wie auch bei den anderen ‚Mitgliedern‘ der Gruppierung aus Ellipsen, die das Erzählkontinuum brechen: aus Fragmenten des Geschehens, thematischen Andeutungen und dem Enthüllen der Erzählfunktion. Dadurch konstituiert sich ein komplexes Netzwerk von Motiven und Bezügen:

In ihrer Gesamtheit stellen die Filme ein Beobachtungskino von seltener Genauigkeit dar. Sie realisieren einen doppelten Blick, denn Petzold schaut von Innen, studiert genau die Voraussetzungen, die Abläufe, das Selbstverständnis der Akteure, und erblickt von Außen, kühl und distanziert.<sup>26</sup>

Der Doppelcharakter, den Karl Prümm hier betont, durchzieht nicht nur die Filme Petzolds, sondern auch die von Thomas Arslan und Angela Schanelec, allerdings jeweils auf andere Weise. Während Petzold eher ins Fantastische abschweift und damit den Realitätseindruck beim Zuschauer bricht, unternimmt Arslan dies überwiegend durch den Schauspielstil seiner Charaktere und Schanelec durch eine Anzahl von verschiedenen stilisierten Elementen in der Narration. Bei allen dreien ist die dominante Wesensart der Filme aber eine *scheinbar-dokumentarische*. „Präzise Miniaturen des Gesellschaftlichen und Alltäglichen“ durchziehen ihre Werke und machen den „außerordentlichen Charakter

---

<sup>22</sup> Vgl. Ibid., 56.

<sup>23</sup> Vgl. Ibid., 59-60.

<sup>24</sup> Vgl. Ibid., 55.

<sup>25</sup> Ibid., 55.

<sup>26</sup> Ibid., 61.

innerhalb der Neuen Berliner Schule wie auch im deutschen Gegenwartskino insgesamt“<sup>27</sup> aus.

Thomas Arslan, der deutsch-türkische Regisseur der Bewegung macht die eigens erfahrene Doppelnationalität oft zum Thema seiner Filme. Häufig geht es um türkische Immigranten in Deutschland und um deren Zurechtkommen in der neuen Kultur. Von 1986 bis 1992 machte Arslan ein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und legte im letzten Studienjahr mit *IM SOMMER – DIE SICHTBARE WELT* (1992) sein Regiedebüt vor. Danach folgten neben *MACH DIE MUSIK LEISER* (1994), *GESCHWISTER - KARDESLER* (1997), *DEALER* (1999) und *DER SCHÖNE TAG* (2001). 2005 drehte Arslan mit *AUS DER FERNE* seinen einzigen Dokumentarfilm über eine Reise in die Türkei. *FERIEN* (2007) bildet den vorerst letzten Film des Regisseurs. Im Oktober startet allerdings sein neuestes Werk *IM SCHATTEN*, das sich dem Krimigenre zuschreiben lässt.<sup>28</sup> Trotz genrespezifischer Anlehnungen besitzen die Filme Arslans aber primär eine eigene Handschrift. Auch in zuletzt genannten Film durchbricht Arslan die Künstlichkeit des Kriminalfilms immer wieder mit realistischen Elementen in Form einer radikalen Figurenzeichnung: Die Protagonisten sind schweigsam, isoliert und misstrauisch.<sup>29</sup> Thomas Arslan sucht also ebenfalls die Reibung zwischen Fiktion und Nichtfiktion, wie Marie Krämer betont. Sein persönlicher Stil zeigt sich besonders in der Wahl der markanten, jungen Charaktere, deren Geschichten mehr über Räume, Schauplätze und Orte erzählt werden als durch eine klassische Dramaturgie.<sup>30</sup> Die Schauspieler mit dem langsamen Spielrhythmus und dem monotonen Ausdruck scheinen das grundsätzlich fikionalisierende Moment der Filme zu sein und stehen damit den Schauplätzen des alltäglichen Lebens („café, lycées, appartements banals“<sup>31</sup>, wie Gras sie beschreibt) gegenüber. In langen Einstellungen und Plansequenzen beobachtet Arslan die Alltagsmomente mit minutiöser Aufmerksamkeit und lässt intensive Augenblicke im zwischenmenschlichen Miteinander entstehen. Dabei bleiben die Charaktere aber nie an einem Ort, sondern sind ständig in Bewegung von einem Platz zum nächsten. Die physische, äußere Bewegung wird zu einer inneren und ersetzt die Spannung, die in der Handlung fehlt, wie Thomas Schick schreibt.<sup>32</sup> Das *Bleiben im Aufbruch* deutet also auch den inneren Verlust an Stabilität, die Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit an. Schick betont, dass alle Figuren in Arslans Werken stets auf der Suche nach einer verlässlichen sozialen Bindung seien. Die ‚neutralen‘ Schauplätze sind demnach wichtiger filmischer Bestandteil, über die

---

<sup>27</sup> Vgl. *Ibid.*, 63.

<sup>28</sup> Vgl. [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de) und Gras 2011, 78ff.

<sup>29</sup> Vgl. Krämer 2011, 44.

<sup>30</sup> Vgl. *Ibid.*, 42-46.

<sup>31</sup> Vgl. Gras 2011, 78.

<sup>32</sup> Vgl. Schick 2011, 86.

sich die Sehnsüchte der Figuren veräußern können und werden von Thomas Arslan selbst als der eigentlichen Erzählung gleichwertig empfunden.<sup>33</sup> Gefühle äußern sich indirekt über die filmischen Räume oder durch Gespräche der Figuren untereinander. Damit setzt Arslan, wie auch Schanelec und Petzold, einen aktiven Zuschauer voraus, der beim Rezipieren der Filme fortwährend zu eigenen Imaginationen bereit ist:

Ihr Zustand und ihre Gründe [die der Figuren], gerade so zu handeln, können nicht einfach von ihrer Mimik oder ihrer Gestik abgelesen werden, vielmehr muss der Zuschauer vieles selbst erschließen, hat dadurch aber die Freiheit und gleichzeitig die Möglichkeit, weit unter die Oberfläche des Dargestellten zu dringen und eine tiefere, hinter den Bildern verborgene Bedeutung zu entschlüsseln.<sup>34</sup>

Tiefere Bedeutungen durch die filmische ‚Flachheit‘ zu erreichen ist ein starkes gemeinsames Merkmal der *Neuen Berliner Schule* und stellt ebenso den roten Faden dieser Arbeit dar.

In ähnlicher Weise ist auch bei Angela Schanelec der Aspekt der *Verflachung* zu finden. Sie will im Vergleich zu Thomas Arslan allerdings weniger eine fiktionale Welt entstehen lassen. Sie konzentriert sich vielmehr auf den fotografischen Charakter ihrer Bilder, unternimmt dennoch aber gar nicht erst den Versuch, das filmische Bild der bewussten und geplanten Konstruktion zu unterstellen.<sup>35</sup> Der Doppelcharakter von Fiktion und Nichtfiktion ist bei ihr somit offensichtlicher.

Nach einer Schauspielausbildung in Frankfurt und ersten vier Filmprojekten während ihrer Studienzeit an der DFFB von 1990 bis 1995, gewann Schanelec mit ihrem Abschlussfilm *DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER* (1995) den Preis der deutschen Filmkritik. Drei Jahre später drehte sie *PLÄTZE IN STÄDTEN* (1998), der im selben Jahr in Cannes in der Kategorie „Un Certain Regard“ Premiere feierte. Darauf folgten die Filme *MEIN LANGSAMES LEBEN* (2001), *MARSEILLE* (2004) und *NACHMITTAG* (2007), die sich immer stärker durch eine sehr ruhige und nüchterne Gestaltung sowie dem Hang zum Naturalismus auszeichneten. *ORLY* (2010) ist die vorerst letzte filmische Arbeit der Regisseurin. Sie wurde auf der diesjährigen Berlinale vorgestellt.<sup>36</sup> Auch hier sind die filmischen Mittel ähnlich reduziert eingesetzt, erfahren sogar eine Steigerung in ihrer Stilisierung. Kennzeichnend sind für die Berliner Regisseurin die fragmentarischen Räume und Erzählweisen in ihren Filmen, die Sprünge und Ellipsen in Zeit und Raum: „Was man nicht sieht, aber spürt, sind die Auslassungen. Ein Schnitt trennt Wochen, manchmal Monate. Die Augenblicke größter Aufregung werden ausgespart. Man

---

<sup>33</sup> Vgl. *ibid.*, 81 u. 87.

<sup>34</sup> Schick 2011, 90.

<sup>35</sup> Vgl. Krämer 2011, 46.

<sup>36</sup> Vgl. [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de).

bekommt nur ihren Vorschein zu sehen oder ihre Nachwirkungen“.<sup>37</sup> Das „Nicht-Zeigen“ der Ereignisse macht durch die differenzierte Eroberung der physischen und imaginären Räume, die so unscheinbar und still vollzogen wird, das wesentliche filmische Mittel bei Angela Schanelec aus.<sup>38</sup> Bezeichnend sind weiterhin lange Einstellungen und reale Schauplätze, wie schon bei Arslan, doch der Sprachstil der Schauspieler tendiert zum Teil ins Theaterhafte. Im Einzelbild sind der fotografische Bezug und die damit verbundene Ausschnitthaftigkeit charakteristisch. Zusammen mit den Körperbewegungen der Figuren entsteht ein statisches und doch bewegtes Bild. Thematisch stellt Schanelec, ähnlich wie Thomas Arslans, die Frage der zwischenmenschlichen Beziehungen in der zeitgenössischen Gesellschaft in den Mittelpunkt. Während Arslan sich jedoch auf Partnerschaften konzentriert, fokussiert Schanelec ihren Blick oftmals auf familiäre Beziehungen.

Gemeinsam ist den Regisseuren der *Neuen Berliner Schule* also vor allem die „Ästhetik der Reduktion“, wie Thomas Schick es ausdrückt.<sup>39</sup> Alle drei Filmemacher formen dadurch ein *Kristallbild oder Doppelbild*, das nach der Definition von Deleuze eine Einheit aus einem aktuellen und virtuellen Bild darstellt: Es ist ein „Denken in Bildern über Bilder“, schreibt Prümm und stellt weiter fest:

Viele der Kadrierungen [...] erschöpfen sich nicht in ihrer narrativen Funktionalität. Sie entfalten durch ein Ausstellen des Konstruierten einen reflexiven Überschuss, der auf die Potenziale des Filmbildes, auf den Rahmen, die Bildordnung, die Trennung des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren zielt.<sup>40</sup>

So kann sich der Zuschauer seinen persönlichen Weg durch den Film kreieren und Räume sowie dokumentarische Lebenswelten erforschen. „Räume, die die Figuren nur flüchtig passieren oder in denen sie konfrontativ aufeinanderprallen“<sup>41</sup> und Topografien, die sich leitmotivisch wiederholen. Allen gemein ist ebenso eine enge Zusammenarbeit mit festen Kameramännern und Cuttern, die kontinuierlich anhält. Bei dem einen oder anderen Projekt kann es sogar zu Überschneidungen der Teammitglieder kommen (zum Beispiel haben sowohl Schanelec als auch Thomas Arslan bereits mit dem Kameramann Reinold Vorschneider gearbeitet), was den Gruppencharakter der *Neuen Berliner Schule* erneut hervorhebt.

Trotz der grundsätzlichen Offenheit dieser Gruppierung von Filmemachern konnten bisher also einige Gemeinsamkeiten erkannt werden. Und auch wenn Schanelec, Petzold und

---

<sup>37</sup> Worthmann, zitiert in Schick 2011, 98.

<sup>38</sup> Vgl. Schick 2011, 98-99.

<sup>39</sup> Vgl. *ibid.*, 83ff.

<sup>40</sup> Vgl. Prümm 2011, 67-68.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 68.

Arslan nicht bewusst ein kollektives Regelwerk verfolgen, stehen sie mit ihren filmischen Themen doch stets in einem gesellschaftlichen und zum Teil politischen Kontext, zeichnen alle Menschen, die auf der Suche nach etwas sind und betten diese in Alltagsszenarien ein. Es ist ein Interesse an „Innenansichten zeitgenössischer Lebensentwürfe – ein Interesse am Vertrauten“.<sup>42</sup> Pierre Gras schreibt dazu: „Ses récits [du film; J.H.] ne se referent pas sur eux-mêmes, car il cherche à apprendre à voir et à écouter le monde à travers la construction de la mise en scène“.<sup>43</sup>

Die jungen deutschen Regisseure Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Henner Winckler, Ulrich Köhler, Valeska Griesbach und Maren Ade werden derweilen aufgrund des ästhetisch verwandten Stils zu ihren drei Vorreitern schon als jüngste Generation der *Neuen Berliner Schule* deklariert. Dies sei hier aber nur nebenbei gesagt und soll in dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt werden.

## 1.2 Ausgangsmomente der Bewegung – neue Entwürfe filmischer Wahrnehmung

### 1.2.1 Anmerkungen zur Geschichte

Vielleicht muß man sich den deutschen Film der neunziger Jahre wie einen Bauchladen vorstellen. Ein Sammelsurium, in dem die Strömungen und Tendenzen, die inhaltlichen wie ästhetischen Richtungen und Autorenhaltungen der vorangegangenen Jahrzehnte isoliert nebeneinander standen.<sup>44</sup>

In den 1960er und 70er Jahren ging eine Entwicklung vorstatten, in der der Film in Deutschland einen Prozess von der „Verdrängung zum Wirklichkeitsbezug“ vollzog und „von leblosen Genreformeln zur subjektiven Autorenschaft“ avancierte.<sup>45</sup> Im ähnlichen Sinne verhält es sich aktuell mit dem deutschen Film, der sich seit den 1990er Jahren in neue Richtungen entwickelt. Jahrzehntelang wurde der ‚Bauchladen‘ gefüllt mit ästhetischen Mustern, neuen narrativen Elementen, Bedeutungen, Erinnerungen und filmischen

---

<sup>42</sup> Vgl. Krämer 2011, 36.

<sup>43</sup> Gras 2010, 8.

<sup>44</sup> Nicodemus 2004, 319.

<sup>45</sup> Vgl. Ibid., 319.

Aussagen. Die Regisseure der *Neuen Berliner Schule* haben sich diesen Vorrat zu eigen gemacht, schöpfen Neues aus filmischen Traditionen und vergangenen Ideen. Sie bringen „mit selbstsicherem Formbewußtsein, der französischen Kinotradition verbunden, zeitgemäßes Lebensgefühl auf die Leinwand“.<sup>46</sup>

Nach der langen kulturellen Ohnmacht, die durch den Krieg ausgelöst wurde und sich aufgrund der konventionellen Politik Helmut Kohls in den 90ern fortsetzte, ergab sich schließlich die Chance für ein neues Kino.<sup>47</sup> Dieses wollte sich – Katja Nicodemus zufolge – vor allem von den oberflächlichen Komödien, die zu Beginn des Jahrzehnts *en masse* produziert wurden, absetzen und eine innovative Richtung einschlagen. Unter den Projekten des ‚leichten‘ Kinos befanden sich vor allem Parodien, die sich über die DDR lustig machten und damit den Versuch starteten, die geschichtlichen Ereignisse humorvoll zu verarbeiten.<sup>48</sup> Gegen Mitte der 1990er Jahre wurden zum ersten Mal Filmprojekte realisiert, die sich ernsthaft mit der deutschen Geschichte auseinandersetzten. Diese bewegten sich allerdings oft in den Extremen, die DDR als Unrechtsstaat darzustellen oder metaphorische Traumwelten zu kreieren.<sup>49</sup> Durch das Verlangen einiger Filmemacher, ihre eigene Geschichte zu verarbeiten, entstanden weiterhin (vor allem durch die DEFA-Regisseure) die sogenannten „Abrechnungsfilm“, die sich politisch mit Themen wie Staatssicherheit oder Repression beschäftigten und diese in ihren Werken anklagten.<sup>50</sup> Doch als dominantes Format setzte sich die „großstädtische Beziehungskomödie“ durch, die sich mit privaten Angelegenheiten beschäftigte, sich das amerikanische Unterhaltungskino zum Vorbild nahm und in ihrer narrativen Form sehr einfach gestrickt war.<sup>51</sup> Dazu gehören Filme wie *DER BEWEGTE MANN* (Sönke Wortmann, 1994) oder *DAS SUPERWEIB* (Sönke Wortmann, 1996). Die Kabarettisten-Szene lebte wieder auf und komödiantische Zeichentrickfilme wurden reichlich produziert.<sup>52</sup> Kurz vor Ende des 20. Jahrhunderts wurde schließlich der Genrefilm wieder aufgenommen, was sich insbesondere in der Produktionssteigerung des Krimiformats äußerte. Doch da diese meistens durch private Fernsehsender koproduziert wurden, hatten die Regisseure nicht freie Hand bei der Gestaltung, da das Fernsehen stark

---

<sup>46</sup> Nicodemus 2004, 320.

<sup>47</sup> Der folgende Abschnitt stützt sich hauptsächlich auf die Ausführungen von Katja Nicodemus 2004, Seiten 319-356.

<sup>48</sup> Katja Nicodemus (2004) geht in ihrem Aufsatz „Filme der neunziger Jahre: Neues Sein und altes Bewußtsein“ ausführlich auf die einzelnen filmischen Entwicklungen in den 1990er Jahren ein und nennt zahlreiche Filme, die im genannten Jahrzehnt produziert wurden.

<sup>49</sup> Zu diesen Filmen zählen beispielsweise: *VERRIEGELTE ZEIT* (1991), *STILLES LAND*(1992), *VERLORENE LANDSCHAFT* (1992), *Neben der Zeit* (1995) (vgl. Nicodemus 2004, 322).

<sup>50</sup> *Ibid.*, 324.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 326.

<sup>52</sup> *DAS KLEINE ARSCHLOCH* (1997) wäre eines der Beispiele für einen Zeichentrickfilm komischer Art.

darauf achtete, die Filme massentauglich zu halten. Die öffentlich-rechtlichen Anstalten hingegen öffneten sich experimentelleren Projekten und gaben damit unter anderem Dominik Graf und seinen ästhetischen Neuerungen im Krimigenre freie Bahn.<sup>53</sup> Mit den Jahren steigerte sich der Diskussionsbedarf, Filme mit „Festivalqualität“ sollten nun gefördert werden. Der reine Publikumserfolg reichte nicht mehr aus. Neue Formen von Produzentengemeinschaften entstanden. Von jetzt an sollte der Regisseur sein Projekt von Anfang bis Ende über jede Etappe hinweg begleiten. Den Filmemachern wurde so mehr Unterstützung zugesagt, und es wurden neue Möglichkeiten in der Realisation der Filme erschlossen. Damit verband sich ein neuer Blick auf die Realität und ein neues Interesse an Figuren und Geschichten.<sup>54</sup> Mit der Initiierung der Produktionsfirma „X Filme Creative Pool“, von Tom Tykwer, Dani Levy und Wolfgang Becker ins Leben gerufen, wurde zudem ein neues Produktionssystem geschaffen, das ein schnelleres und teureres Herstellen von Filmen ermöglichte. Laut Nicodemus läutete dieses neue Konzept einen Paradigmenwechsel ein, auf den die nachfolgenden Generationen aufbauen konnten. Unter anderem war es dadurch möglich geworden, sich wieder stärker einem soziologischen Interesse zu widmen, wie beispielsweise viele der deutsch-türkischen Filme von Fatih Akin oder Thomas Arslan zeigen.<sup>55</sup> „Als Christian Petzolds RAF-Film *DIE INNERE SICHERHEIT* 2001 den Deutschen Filmpreis gewann, trat ein anderes deutsches Kino zum ersten Mal ins Bewusstsein einer größeren Öffentlichkeit“<sup>56</sup>, schreibt Katja Nicodemus und zählt Angela Schanelec und Thomas Arslan mit zu der „kleinen Filmbewegung“, die sich aus den drei DFFB-Absolventen zusammensetzt. Die *Neue Berliner Schule* ist also einerseits als Reaktion auf die Banalitäten der 1990er Jahre und andererseits als Transformation und Weiterentwicklung der Ideen, die in den 1960er Jahren durch die Neuen Wellen (insbesondere im französischen Kino) entstanden, zu verstehen.<sup>57</sup> So sagt auch Schanelec selbst in üblich bescheidener Art: „Wenn es in den achtziger Jahren nicht hauptsächlich deutsche Komödien gegeben hätte, würde es gar nicht weiter auffallen, dass es jetzt Filmemacher gibt, die sich für ein anderes Kino interessieren“<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Vgl. Nicodemus 2004, 327-329.

<sup>54</sup> Vgl. *ibid.*, 333-334.

<sup>55</sup> Vgl. *ibid.*, 340-342.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 353.

<sup>57</sup> Vgl. Gras 2010, 7 u. Vinogradova 2010, 157.

<sup>58</sup> Seidel 2007.



### 1.2.2 Die Schule: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

Die Deutsche Film- und Fernsehakademie in Berlin (kurz: DFFB) wurde als die erste Filmschule in Westdeutschland durch Alexander Kluge und einige weitere Filmemacher (die sich schon Anfang der 1960er Jahre mit dem *Oberhausener Manifest* für ein neues Deutsches Kino aussprachen) begründet. Die Regisseure und Theoretiker verfolgten das Ziel, das deutsche Kino aus der Krise des zweiten Weltkriegs zu bewegen. 1966 öffnete die DFFB ihre Tore und Direktor Heinz Rathsack verkündete, die Schule solle zum „Bauhaus des Films“ werden.<sup>59</sup> Das Ideal war der *total filmmaker*: Eine Person, die sowohl den Bereich des Drehbuchs, den der Regie, der Kamera, des Tons als auch des Schnitts beherrschte.<sup>60</sup> Einige, später bekannt gewordene Autorenfilmer der 1970er und 80er Jahre stellten den ersten Jahrgang der Schule dar. Darunter waren zum Beispiel Wolfgang Petersen, Wolf Gremm, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Helke Sander und Christian Ziewer. Die Dokumentar- und Agitationsfilme, die durch die politisch engagierten Schüler entstanden, waren Teil der Studenten- und Arbeiterbewegung der 1960 und 70er Jahre.<sup>61</sup> Harun Farocki wird zu einem der bekanntesten experimentellen Dokumentarfilm-Regisseure der Zeit gezählt. Er bemühte sich mit weiteren Linksaktiven, unter denen sich auch spätere RAF-Aktivisten befanden, den neuen Schwung des Autorenfilms (des „Neuen Deutschen Films“, der unter anderen durch Alexander Kluge, Volker Schlöndorff sowie Rainer Werner Fassbinder eingeläutet wurde) weiterzuführen.<sup>62</sup> Der Dokumentarfilm als mögliches Filmformat war in den 1970er Jahren bei den DFFB-Studenten das führende Mittel, mit dem es die Politik zu bekämpfen galt. Es entstanden viele sogenannte „Arbeiterfilme“, die das Arbeitermilieu in den Mittelpunkt des Geschehens rückten. Bekannte Werke darunter sind *LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT* (1972) von Christian Ziewer oder *DER LANGE JAMMER* (1973) von Max Willutzki.<sup>63</sup> Damit war die erste Garde der *Berliner Schule* entstanden. Erst ab 1980 spielte auch der fiktionale Film an der DFFB eine Rolle. Im Zuge der Entpolitisierung und Individualisierung der Gesellschaft wurden auch auf der Filmschule die Fachbereiche nun getrennt, und der Fokus etwa gleichrangig auf Spiel- und Dokumentarfilm verlegt. In den 1990er Jahren professionalisierte sich das Studium an der DFFB zunehmend. Die Schule kooperierte zunehmend mit anderen medialen Anstalten und erweiterte das Fächerangebot. Von 2006 bis 2009 war der frühere Schüler Hartmut Bitomsky Direktor der Schule, heute ist es Jan

---

<sup>59</sup> Vgl. Vinogradova 2010, 158.

<sup>60</sup> Vgl. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Geschichte (Internetauftritt).

<sup>61</sup> Vgl. Baumgärtel 1996.

<sup>62</sup> Peitz, Christiane 1996.

<sup>63</sup> Vinogradova 2010, 159.

Schütte. Die jährlichen studentischen Produktionen von etwa 250 Filmen werden einmal im Jahr der Öffentlichkeit vorgestellt und von Fernsehsendern wie ARTE vertrieben.<sup>64</sup>

Thomas Arslan nahm im Jahr 1986 das Regie-Studium an der DFFB auf, Christian Petzold folgte 1988 und Angela Schanelec begann ihre Ausbildung 1990. Somit bekamen alle den Prozess der Umstrukturierung mit, was ein Grund dafür sein könnte, dass alle drei Regisseure eine Form von Doku-Fiktion in ihren Filmen verfolgen und die zeitgenössischen gesellschaftlichen Zustände thematisch mit einbeziehen.

### 1.2.3 Harun Farocki als Vorbild

Bereits angesprochen wurde der Bezug der Regisseure der *Neuen Berliner Schule* zu Harun Farocki, einem Filmemacher, der ebenfalls die DFFB absolvierte und später als Lehrer Arslans, Schanelecs und Petzolds fungierte. Volker Pantenburg zufolge führte Farocki die Godard'sche Herangehensweise an den Film weiter, indem er es sich in seinen Dokumentarfilmen zur Aufgabe machte, das Bild nicht nur wie üblich als ein Bild des Beweises oder des Zeugnisses einer Sache zu nutzen, sondern dieses Bild zu entschlüsseln, die inneren Prozesse und Mechanismen, die den Zuschauer beeinflussen und durch den Film leiten, offenzulegen. So wie die Beziehung von Film und Text bzw. Bild und Theorie bei Jean-Luc Godard von großem Interesse ist und sich durch all seine Werke zieht, so sei dieses Spannungsfeld gleichermaßen bei Farocki als Hauptmotiv seines filmischen Schaffens anzutreffen. Farocki selbst sagte in einem Interview, Godard sei für ihn ein Ausweg aus der Vergangenheit. Er ermutige ihn immer wieder, Filme zu machen, und zwar in der Weise, wie er es 15 Jahre vor ihm getan habe.<sup>65</sup> Im Gegensatz zu Godard widmet sich Farocki allerdings mit wenigen Ausnahmen dem Dokumentar- und Experimentalfilm. Seit den 1980er Jahren interessiert ihn insbesondere die „Verwendung von Bildern in industriellen Produktions- und Destruktionszusammenhängen“. <sup>66</sup> „Die Art und Weise, wie Kinofilme erzählen, ihren Stoff dramaturgisch aufbereiten und was dies impliziert, ist als Folie bei seiner Analyse

---

<sup>64</sup> Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, o.D.

<sup>65</sup> Vgl. Pantenburg 2006, 11.

<sup>66</sup> Ibid., 17.

„gefundener“ Bilder aus Archiven und Bilderkennungsprogrammen stets präsent“<sup>67</sup>, wie es Volker Pantenburg in seiner Publikation über Farocki und Godard ausdrückt. Die üblicherweise verdeckten filmischen Strategien, die den Zuschauer bei der Rezeption in seiner Bedeutungskonstruktion beeinflussen, werden in Farockis experimentellen Dokumentarfilmen (z.B. SCHNITTSTELLE [1995] oder DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN [2001]) offengelegt. Die filmischen Mechanismen können damit vom Publikum erkannt und verstanden werden. Er zeigt gerade das, was gewöhnlich unsichtbar bleibt.<sup>68</sup> Diese *Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren* ist vor allem in Bezug auf seine Schüler Schanelec, Arslan und Petzold von Bedeutung.<sup>69</sup> Sein Einfluss auf die Filme seiner Schüler wird exemplarisch an Angela Schanelecs Arbeiten in Kapitel 2.1 erläutert, wo ebenso die wichtigsten filmischen Eigenschaften wie die „offene Konstruktion“ und das „Bild-Denk-Molekül“ vorgestellt werden. Wichtig bezüglich Harun Farockis filmischer Konzeption ist weiterhin, dass er (wie auch schon Godard) die in der allgemeinen Filmtheorie etablierte Grenze zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film nicht anerkennt, sondern das Verhältnis von Realität und Fiktion immer wieder zum Thema macht und metafilmisch hinterfragt. „Wie lässt sich Sichtbar-Konkretes so miteinander koppeln, dass etwas Unsichtbares, Abstraktes wahrnehmbar wird?“<sup>70</sup> fragt Volker Pantenburg, und fasst damit die Leitfrage Farockis treffend zusammen. Aus dem Arrangement von Realität und Fiktion sowie Text und Bild, verkettet sich der Film zugleich mit Ebenen, die über das filmische Bild hinausgehen: Nicht nur die Grenzen von Text und Bild, sondern auch die von Produktion und Rezeption verschwimmen und stellen an das Publikum neue Anforderungen filmischer Wahrnehmung.<sup>71</sup> Pantenburg spricht von einem doppelten Blick auf die Welt: „Im Versuch, das Medium ebenso zu beobachten wie das, was ‚durch‘ es vermittelt wird, sind sie [die Filme] sensibel für die Materialität des reflektierenden Werkzeugs und für die des reflektierenden Objekts“.<sup>72</sup> Dieses Interesse an der Reflexivität scheint in alle Filme der Berliner Regisseure Eingang zu erhalten und das obwohl sie sich im Gegensatz zu Farocki dem Spielfilm widmen.

---

<sup>67</sup> Pantenburg 2006, 17-18.

<sup>68</sup> Vgl. Krämer 2010, 37.

<sup>69</sup> Marie Krämer geht in ihrem Artikel „Harun Farocki: Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule“ auf die jeweiligen Korrespondenzen zwischen den Regisseuren der „Neuen Berliner Schule“ und Harun Farocki ein und erläutert mögliche filmische Verwandtschaften.

<sup>70</sup> Pantenburg 2006, 18.

<sup>71</sup> Vgl. *ibid.*, 23.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 27.

#### 1.2.4 Weitere Anlehnungen und historische Vorbilder

Den Filmemachern der 1990er Jahre gilt die Filmgeschichte ganz selbstverständlich als Inspirationsquelle, sie machen ihre Aneignungen, ihre Leidenschaften für bestimmte Genres, ihre Begeisterung für ihre Idole direkt kenntlich, erzählen das Vertraute weiter und beweisen so seine ungebrochene Gültigkeit, seine Vitalität. In Spuren zu gehen, bedeutet für sie ein Fortsetzen und Aktualisieren des Bewährten, dessen Lebendigkeit sich dadurch aufs Neue beweist.<sup>73</sup>

Karl Prümm bringt hier auf den Punkt, wie das Verhältnis zwischen der *Neuen Berliner Schule* und ihren historischen Vorbildern zu sehen ist. In einigen Texten und Artikeln zu der deutschen Bewegung werden immer wieder Bezüge zu früheren Regisseuren wie François Truffaut, Eric Rohmer, Maurice Pialat, Robert Bresson, Jaques Doillon, Jean-Luc Godard oder Michelangelo Antonioni hergestellt. Vor allem der Umgang mit den Figuren, die schwachkausale Erzählweise und die Konzentration auf zwischenmenschliche Beziehungen werden als markante Parallelen und wiederbelebte Muster aus der französischen *Nouvelle Vague* oder dem italienischen *Neorealismus* angesehen. Nach Prümm werden in den neueren deutschen Werken die filmischen Inspirationen in einen persönlichen Stil transformiert. Er beschreibt anhand des Vergleichs zu Truffaut, dass Konventionelles als Versatzstücke für Neues gebraucht wird, wie es schon der französische Regisseur tat. Dabei verwenden die deutschen Filmemacher die historischen Versatzstücke aber weniger als Mittel gegen ein altes Kino, sondern vielmehr als Hilfsmittel für ihre eigenen filmästhetischen Vorstellungen.<sup>74</sup> Allerdings haben sich die Tendenzen zur narrativen Reduktion in ihrer Zurücknahme noch gesteigert, wie Guido Kirsten feststellt:

In beiden Fällen scheint die realistische Direktive in Widerspruch zu dramaturgisch-kompositionalen Anforderung zu geraten. Diese Spannung lässt sich zwar für alle realistischen Erzählweisen herausarbeiten, historisch neu scheint aber zu sein, dass die Kompromisse nicht mehr wie in allen historischen Vorläufern zugunsten der narrativen Integration in einen mehr oder minder klassischen Spannungsbogen münden, sondern umgekehrt eine dramaturgische Desintegration [...] in Kauf nehmen.<sup>75</sup>

Doch nicht nur die *dramaturgische Verflachung* spielt eine Rolle im Vergleich zu früheren realistischen Filmen, auch die Figuren scheinen nach Bresson'scher Art als „Modelle“ konzipiert zu sein. Die Stilisierung des Schauspielstils und die Inszenierung von alltäglichen Menschen aus der gegenwärtigen Gesellschaft sind dabei wichtige Merkmale. Thomas

---

<sup>73</sup> Prümm 2011, 57.

<sup>74</sup> Vgl. *ibid.*, 57.

<sup>75</sup> Kirsten 2009a, 218.

Schick klassifiziert so beispielsweise die Protagonistin in Thomas Arslans EIN SCHÖNER TAG aufgrund ihrer abwesenden, kühlen und monotonen Spielweise als „Bresson-Figur“.<sup>76</sup> Der französische Regisseur selbst behauptete, ein Schauspieler könne bei seiner Arbeit nicht zurück ins Natürliche gehen, da die Figur, als unnatürliches Phänomen angelegt, immer ein solches bleibe. Ihr Spiel allerdings finde nicht an einem künstlichen Set statt, sondern in einem *endroit naturel*, bei dem der Regisseur, auf Spontanität beharrend, zuvor selbst nie wisse, was beim Dreh geschehen werde.<sup>77</sup> Das Aufeinandertreffen von Natürlichkeit und Unnatürlichkeit ist dabei sinnstiftend und wird im Bezug auf Angela Schanelecs Filme von Bedeutung sein. Ein besonderes Interesse liegt in den ästhetischen Parallelen zwischen Antonionis Filmwerk und dem realistischen Stil von Schanelec: „Après Antonioni, Schanelec propose au spectateur de laisser venir à lui les événements petits et grands de la vie quotidienne dans le désordre ou l’opacité momentanée“.<sup>78</sup> Pierre Gras betont hier den Wert von Aufnahmen des Augenblicks im alltäglichen Leben, die sowohl bei Antonioni als auch bei Schanelec als filmisch-ästhetische Muster zu finden sind. Doch nicht nur in den lebensnahen Bildern, Räumen und Figuren sind Übereinstimmungen zu finden, sondern auch narratologisch lassen sich zwischen Antonionis und Schanelecs Stil Verbindungen erkennen. Dafür sind hier mit Staub einige Merkmale zu nennen:

- Es werden nicht Ereignisse selbst, sondern deren Ergebnisse gezeigt;
- die Figur wird neben dem filmischen Raum zu einem gleichberechtigten Bestandteil;
- der Zuschauer bekommt die Rolle eines distanzierten Beobachters zugeschrieben;
- die Charaktere treten wie zufällig ins Bild hinein und ebenso wieder heraus;
- der Schnitt setzt erst verzögert ein bzw. Einstellungen werden überaus lang gehalten.<sup>79</sup>

In Antonionis LA NOTTE ist es vor allem die lange Sequenz, in der die Protagonistin Lidia durch die Straßen Mailands geht, welche die genannten filmischen Muster verdeutlicht und mit dem ausgiebigen Spaziergang von Sophie in MARSEILLE vergleichbar ist.

---

<sup>76</sup> Vgl. Schick 2011, 90.

<sup>77</sup> Vgl. Robert Bresson 1983.

<sup>78</sup> Gras 2011, 73.

<sup>79</sup> Vgl. Staub 2004, 14-16.

## 2. Theoretische Grundlagen zu den Filmen ANGELA SCHANELECS

„Die Berliner Regisseurin ist eine wunderbare Dokumentarin des Alltäglichen. Wie nebenbei umreißt sie in ihren Filmen das Lebensgefühl einer Generation.“<sup>80</sup>

Wie das Zitat veranschaulicht, zeichnet sich Angela Schanelecs Stil bei erster Betrachtung durch ein beharrliches Beobachten der Figuren und ein langsames, ruhiges Fortschreiten aufeinanderfolgender Momente des Alltags aus. Diese werden allerdings gestört von abrupten Schnitten und Brüchen. Dabei ist durch eine gewisse Vermischung filmischer Gattungen schwer zu beurteilen, welchem Charakter die Ereignisse zuzuschreiben sind: fiktiv? dokumentarisch? Diese Schwebelage, in die man sich im Rezeptionsprozess von Schanelecs Filmen versetzt fühlt, trifft den Kern dieser Arbeit, in der es darum geht, die *narrative Verflachung* der konventionellen Mittel in Dramaturgie, Montage, Raum- und Figurenkonzeption zu erläutern und deren Auswirkungen im ästhetischen Zusammenhang zu erforschen. Dabei ist wichtig, die Frage nach dem filmischen Charakter nicht nur vom Medium aus, sondern ebenso aus Sicht des Zuschauers zu betrachten. Das Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion ist demnach ein grundlegendes Merkmal, das sich kontinuierlich durch die Filmanalyse ziehen wird und ebenso das *ästhetische Spannungsfeld von Künstlich- und Natürlichkeit, Authentizität und Verfremdung* sowie *Verflachung und Tiefe* aufrechterhält. Meine These lautet also: In den Filmen Angela Schanelecs resultiert aus der *ästhetischen* und *narativen Verflachung* eine *potenzielle Tiefe*, die sowohl durch die *Aktualisierung* filmischer Ausdrucksmittel als auch durch deren *Selbstreflexivität* sichtbar wird und eine *neue Wahrnehmung* des Mediums Film bewirkt.

Thomas Schick, der in seiner Analyse von Schanelecs MEIN LANGSAMES LEBEN und Arslans DER SCHÖNE TAG „Stillstand“ und „Bewegung“ als zentrale Begriffe vorschlägt, betont, dass in den Filmen „nur vordergründig ein Stillstand entsteht, in dem bei einer genaueren Betrachtung intensive Bewegungen verschiedenster Art enthalten sind“.<sup>81</sup> Mit dem Terminus der Bewegung ist das beschrieben, was in meiner Definition als *potenzielle Tiefe* gelten wird, in der sich eben jene „Bewegungen verschiedenster Art“ vollziehen können und sich zu einer *Inneren Handlung* formieren. Die zentralen Fragestellungen für das weitere Vorgehen lassen sich wie folgt formulieren:

---

<sup>80</sup> Glombitza 2004.

<sup>81</sup> Schick 2011, 101.

- Wie kommt der Effekt der Handlungslosigkeit und Langsamkeit zustande? Welche Auswirkung hat diese *Verflachung* auf Ästhetik und Narration der Filme?
- Lässt sie sich in der diegetischen Raumgestaltung, den veräußerlichten Figuren sowie in der Bildkomposition der einzelnen Einstellungen feststellen?
- Welche Rolle spielt der *filmische Wirklichkeitseffekt* in Bezug auf Schanelecs Filme und inwieweit können diese in den Kontext vorhandener Realismustheorien gestellt werden?
- Wo finden sich Merkmale der *offenen Bildkonstruktion* nach Harun Farocki und was bewirken sie?
- Inwieweit wird eine Zuschaueraktivität vorausgesetzt? Wenn ja, welche und was bewirkt sie?

Nach ersten Einführungen von Konzepten, welche die Problematik der *Filmischen Authentizität* behandeln und erste gattungsspezifische Einschätzungen ermöglichen, werden diese im Anschluss anhand der Filme Angela Schanelecs fruchtbar gemacht. Als Grundlagen möchte ich in den folgenden Kapiteln einerseits die narratologischen Perspektiven von André Bazin und Roland Barthes den perceptionsorientierten Ansätzen von Peter Wuss und David Bordwell gegenüberstellen, um sie anschließend als ein unabdingbares Netzwerk für das Verständnis der Filmrezeption bei Angela Schanelec zusammenzufügen. Der Begriff des *Authentizitätseffekts* bildet dabei die Schnittstelle der Theorien und macht zugleich die Kooperation von Film und Zuschauer deutlich. Weitere Besonderheiten hinsichtlich parametrischer Einschränkungen – wie die Subjektivierung der Narration und die Bildkonzeption als offene Konstruktion – bilden dabei den ästhetischen Rahmen, in dem sich Schanelec mit ihren Filmen bewegt und der im Anschluss (Kapitel 3) weiter ausgearbeitet wird.

## 2.1 Effekte filmischer Authentizität

Das Oszillieren zwischen dokumentarischem und fiktionalem Charakter liegt insbesondere in jenem filmisch-inszenierten *Authentizitätseffekt* begründet, der dem Film vom Regisseur stilistisch eingeschrieben wird. Für die Eingrenzung des Begriffs *Authentizitätseffekt* dient das Konzept des „Wirklichkeitseffekts“ von Roland Barthes sowie filmtheoretische Überlegungen zum Realismus von André Bazin. Mit Bezug auf Bazin macht der Filmwissenschaftler Guido Kirsten auf drei Ebenen aufmerksam, die beim Verhältnis von Film und Realität eine Rolle spielen. Als erste ist die ontologische Ebene zu nennen, auf der durch die indexikalische Funktion des Filmbilds, der Fotografie verwandt, ein direkter Bezug zur physischen und optischen Welt hergestellt wird, wie Kirsten ausführt.<sup>82</sup> Die zweite Ebene ist eine medienhistorische und betrifft die apparativen und handwerklich-technischen Leistungen, die stetig weiter entwickelt werden, um einen möglichst realitätsnahen Eindruck der filmischen Bilder hervorzurufen (z.B. Schärfe und Farben der Aufnahmen etc.). Als dritte Ebene sieht Kirsten die narrativen und stilistischen Strategien, die einen „Wirklichkeitseffekt“ beim Zuschauer hervorrufen.<sup>83</sup> Diesem letzten Gedanken ist auch das literaturwissenschaftliche Konzept von Barthes zuzuordnen, der an einem einzelnen Element den „effet de réel“ festmacht: Das „unnütze Detail“ oder die „bedeutungslose Eintragung“.<sup>84</sup> In seiner Theorie geht es also um detaillierte Beschreibungen von Situationen oder Arrangements, die den *Wirklichkeitseffekt* hervorbringen. Er versteht diese als Signifikanten, die aber nicht auf Bedeutungen im Einzelnen verweisen, sondern eine allgemeine Illusion erzeugen. Demnach bilden die *Details* keine semantisch-narrativen Bestandteile, sondern behaupten, ‚Wirklichkeit‘ zu sein.<sup>85</sup>

Bazin wiederum interessiert sich für die „Dedramatisierung“, d.h. die Auflösung der klassischen dramaturgischen Struktur des Films. Diese erfolgt vor allem durch den „verschwenderischen“ Umgang mit narrativen Informationen, wie Kirsten ausführt.<sup>86</sup> Den Effekt des *Informationsüberschusses* bezieht der Autor auf die einzelnen „anti-dramatischen“ Aktionen der Figuren in realistischen Filmen: „Die Wirklichkeitseffekte verdanken sich dann filmisch inszenierten Einzelhandlungen, die ohne Bedeutung für die erzählte Geschichte bleiben: funktionslose Details in temporalisierter Form.“<sup>87</sup> Aussagen und

---

<sup>82</sup> Vgl. Kirsten 2009b, 143.

<sup>83</sup> Vgl. *ibid.*, 143-144.

<sup>84</sup> Vgl. Barthes 2005, 165.

<sup>85</sup> Vgl. Kirsten 2009b, 147.

<sup>86</sup> Vgl. *ibid.*, 148.

<sup>87</sup> Kirsten 2009b, 148.



Handlungsvorgänge, die von den Charakteren des Films ausgehen, stehen für sich und bekommen auch später keinerlei Bedeutungen zugeschrieben. So ist auch folgende Äußerung über neuere Filmströmungen (Kirsten zählt beispielsweise die belgischen Dardenne-Brüder oder den deutschen Regisseur Ulrich Köhler dazu) von Relevanz: „In all diesen Fällen handelt es sich um Handlungen, die aus dem roten Faden des Filmplots, der Kausalkette der Narration herausfallen und letztlich nur die Figuren als individuelle, lebensechte Personen zeigen.“<sup>88</sup> Es handelt sich also um *schwach kausale, dedramatisierte* filmische Welten, in denen sich die Figuren unabhängig von der Narration als Individuen bewegen. Angela Schanelecs Filme gehen da noch einen Schritt weiter: Hier scheint eine Kausalkette kaum zu existieren, sondern es reihen sich Momente des menschlichen Alltags ohne offensichtliche Handlung aneinander. Man könnte behaupten, es entstehe eine Reihe von Wirklichkeitseffekten. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch die Tatsache, dass bei Schanelec der klassische Schnitt vorrangig vermieden und durch lange Einstellungen und Tiefeninszenierung ersetzt wird (mehr zur Theorie der Tiefeninszenierung nach Bazin in Kapitel 3.3.4).

Als nächsten Punkt führt Kirsten an, dass diese „*Leerhandlungen*“, diese Momente des ‚Nichts-Tuns‘ einerseits zur Langeweile und andererseits zur Reflexion über ein Artefakt führen können.<sup>89</sup> Beide Reaktionen sind wesentliche Merkmale, die in der Rezeption von Schanelecs Arbeiten auftauchen: Viele Zuschauer reagieren gelangweilt auf ihre filmischen Projekte, wie einige Filmkritiken verraten und doch tragen die Bilder zugleich ein diskursives und selbstreflexives Moment in sich, das sich erst mit dem aktiven (Hin-)Sehen des Publikums offenbart, wie im nachfolgenden Kapitel genauer erläutert wird. Man sollte also nicht nur danach fragen, inwiefern die Filme Schanelecs ein *Authentizitäts-Versprechen* an den Zuschauer richten und welches die *authentisierenden Effekte* sind, die ihn in seiner Wahrnehmung beeinflussen, sondern ebenso von einem entgegengesetzten Effekt ausgehen, der zu der Frage führt, welches die *verfremdenden und stilisierenden Elemente* im narrativen Verlauf der Filme sind und was sie bewirken. Festzustellen ist in erster Linie, dass auch die Funktionslosigkeit der Details nicht nur einen Authentizitätseffekt erzeugt und zur Ausgestaltung einer realistischen Diegese beiträgt, sondern dass der Film gerade aufgrund des scheinbar Unnützens auf sich selbst verweist und sich so als Inszenierung offenbart.<sup>90</sup> Das filmische Bild trägt demnach einen Doppelcharakter in sich: Es zeigt einerseits das, was es optisch-fotografisch enthält, verweist aber zugleich darauf, dass es nur zeigt, was es zeigt. Es vollzieht sich eine ‚Öffnung des Bildes‘, die Konstruiertheit des Films tritt ins

---

<sup>88</sup> Ibid., 149.

<sup>89</sup> Vgl. *ibid.*, 151.

<sup>90</sup> Vgl. *ibid.*, 151-152.

Bewusstsein. Diese Dopplung des filmischen Bildes möchte ich hier als *Meta-Wirklichkeitseffekt* bezeichnen, der aus der Konfrontation von Authentizitäts- und Verfremdungseffekts resultiert.

Margrit Tröhler beschreibt ein ähnliches Phänomen als „ethnografisch expressiven Realismus“.<sup>91</sup> Dabei handelt es sich um Filme, die durch bestimmte ästhetisch-narrative Mittel realistisch wirken, diese Authentizität aber durch stilistische Elemente wieder aufbrechen und damit auf den Film als mediales Konstrukt aufmerksam machen. Zu diesen Filmen möchte ich auch die von Angela Schanelec zählen, deren ästhetische und narrative Konstruktion vor diesem Hintergrund in Kapitel 3 analysiert werden soll. Im nächsten Kapitel wird das komplexe Verhältnis von Fiktion und Nichtfiktion weiterhin verdeutlicht und konkretisiert.

## 2.2 Zwischen Fiktion und Nichtfiktion

Die Annäherung zwischen den beiden Gattungen, Dokumentar- und Spielfilm, die sich verstärkt seit etwa 20 Jahren auf internationaler Ebene vollzieht, wurde in der Kritik und Filmtheorie häufig thematisiert und beschrieben. Die *Neue Berliner Schule* lässt sich in diese Entwicklung einreihen und setzt damit neue ästhetische Maßstäbe im deutschsprachigen Raum. Denn die Filme der Regisseure wirken beinahe ethnografisch, obwohl sie fiktiven Ursprungs sind. Petzold, Schanelec und Arslan nehmen dokumentarische Elemente ihres Lehrers Harun Farocki auf, verwenden sie aber auf eigene und in aktualisierter Weise. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei, dass sich im Zusammenspiel von dokumentarischen und fiktionalen Mitteln die Grenzen zwischen den Gattungen nicht nur verwischen, sondern diese Mittel, wie oben beschrieben, gleichzeitig auf sich aufmerksam machen.<sup>92</sup> Dieser Aspekt wurde schon im Bezug auf Farockis Arbeiten genannt, zeigt sich hinsichtlich Schanelecs Filmen aber in abgewandelter Form. Bei ihr ist das Verweisen auf den medialen Ursprung weniger offensichtlich, sondern die filmische Reflexivität vollzieht sich beinahe unsichtbar und unausgesprochen. Margrit Tröhler beobachtet die doku-fiktionale

---

<sup>91</sup> Tröhler 2007, 225ff.

<sup>92</sup> Vgl. Tröhler 2004, 150.

Entwicklung als ein sich international vollziehendes Phänomen der letzten Jahrzehnte und beschreibt die betreffenden Filme folgendermaßen:

Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten. Gleichzeitig ist im Spielfilmbereich, vor allem im Independent Cinema, eine Vorliebe für Alltagsgeschichten und Reportageformen auszumachen, die von einer quasi-ethnografischen Haltung zum Erzählen zeugen und darum bemüht scheinen, eine besondere Art pragmatischer Glaubwürdigkeit hervorzurufen.<sup>93</sup>

Damit nennt Tröhler einige für meine Analyse wichtige Aspekte: Die Rolle der Kamera, die diskursive Konstruktion, das Thema des Alltags. Dass aus dieser Formenmischung oftmals ein *Authentizitätseindruck* resultiert, ist paradox aber zutreffend. Das liegt vor allem an dem „konstanten Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion als einer diskursiven und pragmatischen Wirkungskonstruktion, die nicht aufgelöst, d.h. letztlich nicht als Illusion entlarvt wird“,<sup>94</sup> wie Tröhler fortfährt. Des Weiteren erwähnt die Autorin, dass dieser Eindruck über die reine Stilisierung der filmischen Bilder hinausgehe, denn die Anforderungen und Erwartungen an den Film sowie die Erkenntnismöglichkeiten des Zuschauers veränderten sich mit der Zeit, der Gesellschaft und den kulturellen Bedingungen.<sup>95</sup> Und Kirsten hebt hervor: „Stärker wäre noch zu betonen, dass Realismus immer ein kontrastives Phänomen darstellt, der Begriff also in Abgrenzung zu je anderen aktuellen Ästhetiken benutzt wird.“<sup>96</sup> Die Wahrnehmung des Zuschauers ist also insoweit vom historischen und gesellschaftlichen Wandel abhängig, als es auch das sich verändernde Verständnis von Realismus ist. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch das Konzept des „Authentie-Eindrucks“ von Peter Wuss zu nennen. Er bemüht sich stärker noch als frühere Filmtheoretiker wie André Bazin mit seinem ontologischen Verständnis, den Film vom Zuschauer aus zu denken und nicht ausschließlich filmische Mittel als authentizitätsstiftende Elemente zu sehen.<sup>97</sup> In Wuss' Kognitionspsychologie ist insbesondere der rezeptive Prozess des Zuschauers und der Wahrnehmungsverlauf innerhalb dieses Prozesses von Bedeutung.<sup>98</sup> So sieht er den „Realitäts-Effekt“ als Übergang „von der sinnlichen Aneignung zur Bewußtheit, der dem Zuschauer die Chance gibt, die dargestellten Erscheinungen des Lebens plötzlich sowohl deutlicher als auch emotionaler zu

---

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Vgl. *ibid.*, 150.

<sup>96</sup> Kirsten 2009a, 221-222.

<sup>97</sup> Vgl. Wuss 2000, 101 ff.

<sup>98</sup> Vgl. *ibid.*, 107.

sehen“.<sup>99</sup> Für Wuss entsteht der Authentie-Effekt nie allein als homogener Prozess, sondern ist Teil eines „auf unterschiedlichen Ebenen verlaufenden Adaption- oder Lernvorgang[s]“.<sup>100</sup> Etwas konkreter schreibt Wuss später: „Die Realitäts-Effekte bezeichnen vermutlich die Phase des Umschlags von einer Abstraktionsqualität in die andere, den Übergang von der perzeptiven zur konzeptuellen Strukturbildung.“<sup>101</sup> Es geht also immer auch um eine psychische Aktivität des Zuschauers, „eine perzeptive Anstrengung, die auf die notwendige Interaktion von Formgestalt und internem Modell des Zuschauers hinausläuft“.<sup>102</sup> Das „interne Modell“ konstituiert sich dabei individuell, je nach kulturellem und medienspezifischem Wissen sowie Erfahrungen des einzelnen Zuschauers. Somit wird im Rezeptionsprozess das bestehende Weltbild des Individuums *korrigiert, erweitert und ausdifferenziert*.<sup>103</sup>

Der Authentie-Effekt ist kein isoliertes Wahrnehmungsphänomen, sondern er setzt sich erst innerhalb eines kulturellen Rückkopplungsprozesses durch, der das einzelne Werk mit seinen innovativen Beobachtungen mit der gesamten Medienkultur verbindet.“<sup>104</sup>

Auf narrativer Ebene sei es dafür nötig, die genauen Beobachtungen bzw. Details zu wiederholen, um sie dem Zuschauer bewusst zu machen und nahe zu bringen. Für Wuss führt dieses strukturelle Verfahren zur Bildung von „Topik-Reihen“.<sup>105</sup>

Wichtig ist also, dass die Effekte der Authentizität im Film sowohl auf Seiten des *Textes* im Sinne von Wirklichkeitseffekten nach Barthes und Bazin (durch das ‚unnütze‘ Detail), als auch auf Seiten der Rezeption im Sinne eines Authentie-Effekts nach Wuss (durch die kognitive Anstrengung des Zuschauers) entstehen. Diese erste Erkenntnis lässt sich auf die Spielfilme Schanelecs übertragen, in denen es immer darum geht den Film einerseits auf narrativer Ebene authentisch zu gestalten und andererseits perzeptionsorientiert den Zuschauer dazu anzuregen, seine persönlichen Erfahrungen in die Filmhandlung zu integrieren. Zusammenfassend kann behauptet werden, dass sich der *Filmische Realismus* aus Effekten, Konstruktionen und Adressierungen an den Zuschauer sowie aus realitätsbezogenen Annahmen des Publikums im Abgleich zur eigenen Wirklichkeit zusammensetzt. Die Kombination beider Perspektiven lässt sich als *Authentizitätseffekt*

---

<sup>99</sup> Ibid., 107.

<sup>100</sup> Ibid., 107.

<sup>101</sup> Ibid., 109.

<sup>102</sup> Ibid., 109.

<sup>103</sup> Vgl. *ibid.*, 110-111.

<sup>104</sup> Ibid., 111-112.

<sup>105</sup> Ibid., 117 und siehe Kapitel 2.5.

fassen, der aus einer Kooperationsarbeit von Film und Zuschauer zum *Filmischen Realismus* führt und in allen Filmen Angela Schanelecs von großer Relevanz ist.

### 2.3 Die Narration als *subjective narration*

Die Spannung zwischen einer ‚neutralen‘ Kamera, die den Figuren große Freiheit zur Entfaltung lässt, und der Konstruiertheit der Filme Schanelecs durch die selbstreflexive Komposition der Bilder und Szenen wirft die Frage nach den narrativen Strategien der *Subjektivierung* auf. Ich möchte nun also einige grundlegende Überlegungen zur narrativen Struktur in Angela Schanelecs Filmen anstellen und insbesondere auf die Aspekte der Subjektivierung eingehen. Dabei stütze ich mich primär auf das Konzept des „subjektiven Realismus“ von David Bordwell, wie er es in *Narration in the Fiktion Film* als Substruktur der *Art-Cinema Narration* ausführt.<sup>106</sup> Bordwell beschäftigt sich ebenfalls intensiv mit dem Verhältnis von Film und Zuschauer sowie dieses strukturell fassbar ist. Daher lassen sich meine vorangestellten Erkenntnisse gut mit seinem kognitionspsychologischen Ansatz vereinbaren und durch seine Definition der narrativen *Subjektivierung* ergänzen.

Bordwell unterscheidet zwischen einem modernen und einem klassischen Realismus, die im Laufe der Geschichte durch kulturelle und historische Gegebenheiten unterschiedliche ästhetische Merkmale hervorbrachten. So spielten vor allem im späten 19. Jahrhundert, beim klassischen Realismus, die genaue Zeichnung von individuellen Identitäten sowie die Kausalität eine wichtige Rolle für realitätsbezogene Erzählungen. Hingegen verstehen neuere ästhetische Konventionen unter Realismus eine Welt des „objektiven“ Zufalls und der flüchtigen Zustände, die die Erzählung zu einer „subjektiven“ Wirklichkeit machen.<sup>107</sup> Hier wird einmal mehr deutlich, dass die Wahrnehmung von Realismus und Authentizitäts-Effekten kein „ahistorisches Phänomen mit gleichbleibender Grundstruktur ist“,<sup>108</sup> sondern sich mit der Zeit und den kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten wandelt und sich damit sozusagen der neuen Wahrnehmung anpasst.

Bordwell zitiert im Weiteren Marcel Martin, der sich 1966 zu den narrativen Strukturen der zeitgenössischen *Neuen Wellen* äußerte:

---

<sup>106</sup> Vgl. Bordwell 1985, 205 ff.

<sup>107</sup> Vgl. *ibid.*, 206.

<sup>108</sup> Kirsten 2009, 212.

The contemporary cinema, he claimed, follows Neorealism in seeking to depict the vagaries of real life, to 'dedramatize' the narrative by showing both climaxes and trivial moments, and to use new techniques (abrupt cutting, long takes) not as fixed conventions but as flexible means of expression.<sup>109</sup>

Die Narration orientiert sich also nicht mehr an einer kausalen Verkettung der Ereignisse einer Erzählung, sondern reiht mehr oder weniger unabhängige Momente aneinander. Das können Augenblicke des Zufalls, planlose Tätigkeiten oder andere alltägliche und ‚unbedeutende‘ Aktionen sein (womit wir wieder beim Detail nach Bazin wären). Diese subjektiven, an der Figur orientierten Beschreibungen des Lebens führen den Zuschauer dazu, das Gesehene mit der eigenen wirklichen Welt abzugleichen, schreibt Bordwell. Während der klassische Film daran interessiert ist, die Hypothesen und Erwartungen des Publikums dramaturgisch bis zu einem klar-erkennbaren Endpunkt aufrecht zu erhalten, verfügen die Filme des modernen Realismus von vornherein nicht über solche dramaturgisch gesetzten, zeitlichen Grenzen.<sup>110</sup> Durch diese Öffnung der narrativen Struktur erhält der Zuschauer mehr Freiraum für eigenständige Gedanken und Imaginationen. Doch Freiraum, so möchte ich behaupten, führt oft zu Verunsicherung: Die Ungewissheit über den narrativen Verlauf der Erzählung und der Verlust der üblichen filmischen Wegweiser (des klassischen Kinos) zieht die rezeptive Aktivität nach sich, die filmischen Bilder zunächst mit dem persönlichen Alltag zu vergleichen und auf realistische Referenzen zu überprüfen.

Ein wichtiger Aspekt, den Bordwell in seine Überlegungen einbringt, ist die Erzählperspektive. Im *Art Cinema* ist das Figurenwissen meist größer als das des Zuschauers. Das kann einerseits zu einem höheren Grad an Glaubwürdigkeit führen, andererseits macht es die Erzählung unzuverlässiger, wie Bordwell ausführt.<sup>111</sup> Die Figuren wirken dadurch realistisch, denn es verhält sich oft wie im alltäglichen Leben: Man begegnet Personen, die man nicht gleich einschätzen kann, die einem nicht alles erzählen und Wirklichkeiten verstecken, die an Stellen aufhören zu sprechen, wo wir es nicht erwartet hätten. Deshalb möchte ich vorschlagen, diese von den Charakteren ausgehende filmische Perspektivierung, die dem Zuschauer nur wenige Hinweise zu ihrem Verständnis anbietet, als weiteren authentifizierenden Effekt der Filme zu lesen. Doch ist im *Art Cinema* nicht nur eine Fragmentierung der Figuren-Informationen, sondern der Narration selbst zu beobachten. Von Bordwell als „narration's commentary“ bezeichnet, führen die Brüche im Erzählfluss der Filme des subjektiven Realismus zurück zu einer Fokussierung auf die

---

<sup>109</sup> Bordwell 1985, 206.

<sup>110</sup> Vgl. Bordwell, 1985, 207.

<sup>111</sup> Ibid., 209.

Narration selbst und damit ferner auf die ästhetisch-formalen Mittel, die – von der Autorinstanz gesetzt – unser Wissen ‚kontrollieren‘: „fragmentary, indecipherable images that announce the power of the author to control what we know“.<sup>112</sup> So seien auch Vor- und Rückblenden im *Art Cinema* an die Zuschauer und nicht wie beim klassischen Film an die Figuren selbst gerichtet.<sup>113</sup> Diese Feststellung trifft allerdings nicht auf die Filme von Angela Schanelec zu. Bei ihr könnte man mit Guido Kirsten vielmehr von einem linear-chronologischen Erzählen sprechen: „Die Narration verzichtet also auf Flashbacks und Flashforwards, auf Wiederholungen und andere Formen von a-chronologischem Erzählen.“<sup>114</sup>

Abschließend fasst Bordwell die drei wichtigsten Punkte seiner Aussagen zusammen: „The art film plays among several tendencies: deviation from classical norms, adherence to art-cinema norms, creation of innovative intrinsic norms, and the greater or lesser foregrounding of deviations from those intrinsic norms“.<sup>115</sup> Filme, die sich der „subjective narration“ bedienen, grenzen sich also von klassischen Normen ab und richten sich nach den Regeln des *Art Cinema*. Gleichzeitig kreieren sie neue filmimmanente Prinzipien, von denen sie sich wiederum distanzieren. Soweit möchte ich dieser Aussage hinsichtlich der Filme Schanelecs zustimmen: Sie nutzt konventionelle Filmmuster und aktualisiert diese, und sie schafft neue Parameter, die sie zugleich selbst wieder hinterfragt. Grundsätzlich folgt sie also bestimmten Regeln des modernen filmischen Realismus. Als ein solcher aktualisierter Parameter und als eine Art der Subjektivierung lässt sich die *offene Bildkonstruktion* beschreiben, die in Schanelecs Filmen ausgeprägt vorhanden ist und ein wichtiges filmisches Prinzip in der Konstruktion ihrer Filme darstellt. Im nächsten Abschnitt wird dieses Phänomen konkretisiert.

---

<sup>112</sup> Ibid., 209.

<sup>113</sup> Vgl. *ibid.*, 210.

<sup>114</sup> Kirsten 2009, 217.

<sup>115</sup> Bordwell 1985, 213.

## 2.4 Modulationen nach Farocki: Die *offene Bildkonstruktion*

Wenn man die Filme von Schanelec betrachtet, ist es unmöglich die Verwandtschaft zu Harun Farocki zu übersehen, denn dieser hat als einer der älteren DFFB-Generation durch sein spezifisches Film- und Bildverständnis dasjenige der Regisseure der *Neuen Berliner Schule* stark geprägt. Deshalb möchte ich, als weiteres theoretisches Sprungbrett, zunächst die grundlegenden filmischen Muster von Harun Farocki vorstellen, bevor ich mich der konkreteren Analyse von *MARSEILLE*, *NACHMITTAG* und *ORLY* widme. Die schon erwähnten parametrischen Begriffe – „offene Bildkonstruktion“, „Bild-Denk-Molekül“ und die „Sichtbarmachung vom Nicht-Sichtbarem“ – sind Charakteristiken der Filme, die eng miteinander in Verbindung stehen und nicht als eigenständige Elemente zu denken sind.<sup>116</sup> Die *Öffnung des Bildes als Konstruktion* bringt das ‚Nicht-Sichtbare‘ zum Vorschein und fügt sich so zu einem ‚Bild-Denk-Molekül‘ aus der Visualisierung des üblich Verborgenen und des konstruktiv Gedachten zusammen. Dieses komplexe Konstruktionsmuster wird im Folgenden veranschaulicht und als elementare Grundlage für die Analyse etabliert.

Allgemein ist festzustellen, dass es Harun Farocki in all seinen Arbeiten darauf anlegt, etwas zu zeigen, was üblicherweise mit filmischen Mitteln überdeckt oder kaschiert ist: eben das, was nicht offensichtlich und sichtbar, aber dennoch dem Medium Film immanent ist. Marie Krämer betont, dass damit „eine Sichtbarmachung gewöhnlich verborgener, beziehungsweise geschickt kaschierter Konstruktionsprinzipien“<sup>117</sup> erreicht wird. Am Beispiel des Dokumentarfilms *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* macht die Autorin deutlich, dass Farocki nicht an den Einkaufshallen selbst, sondern an deren Schöpfern und ihren manipulativen Mitteln zur Konsumverführung interessiert ist. Außerdem verleite Farocki den Zuschauer zu einem distanzierten und amüsierten Blick auf das Geschehen, der im Verlauf des Films allerdings in eine kritische Haltung umschlage. Farocki macht somit deutlich, wie manipulierbar man beim Einkauf und ebenso bei der Filmrezeption ist.<sup>118</sup> Dadurch ergibt sich erneut ein doppelter Charakter des filmischen Bildes: Die Veranschaulichung der Vorinszenierung des filmischen Inhaltes (des Willens zur Beeinflussung der Konsumenten) und der Inszenierung des Films selbst.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Marie Krämer führt die Begriffe in ihrem Aufsatz „Harun Farocki: Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule“ (vgl. Krämer 2010, 36-51) ein. Ich möchte mich hier an ihr Konzept anlehnen.

<sup>117</sup> Krämer 2010, 37.

<sup>118</sup> Vgl. *ibid.*, 37-38.

<sup>119</sup> Vgl. Krämer 2010, 38.



Aus diesem für Farocki typischen Verfahren der Offenlegung aller sowohl inhaltlichen als auch filmischen Konstruktionen ergibt sich eine enorme Realismuswirkung. Denn wir alle nehmen bewusst oder unbewusst ständig verschiedenste soziale Rollen ein und sind uns durchaus darüber im Klaren, dass die Alltagswelten, in denen wir uns bewegen, soziale Konstrukte sind (wie auch der Film selbst stets ein *mediales* Konstrukt ist).<sup>120</sup>

Auch der Realismus ist ein Konstrukt, wie Krämer weiter ausführt, denn dieser beruhe immer auf tradierten und zeitgenössischen ästhetischen Strategien der verschiedenen Kunstgattungen (vgl. auch Kapitel 2.2). Farocki beziehe sich dabei vor allem auf Filmtraditionen der „Kinoki“-Bewegung, der britischen Dokumentarfilmschule oder des amerikanischen Direct Cinema.<sup>121</sup> Letzteres ist hinsichtlich der Filme von Angela Schanelec festzuhalten, da sie (wie auch Farocki) die Kamera nach dem Prinzip „fly on the wall“ des Direct Cinema einsetzt. Das Kamerateam verhält sich am Drehort also weitestgehend unauffällig und macht sich ‚unsichtbar‘, um die Ereignisse im gefilmten Raum möglichst nicht zu stören oder zu beeinflussen.<sup>122</sup> So wie Harun Farocki auf verschiedene Realismusprinzipien zurückgreift, so tun es auch seine Schüler. Um ihren eigenen Stil zu finden, konfrontieren sie die gegebenen Strategien mit persönlichen Vorbildern (wie Godard, Bresson oder Rohmer) und anderen Realismustraditionen, unterziehen sie einer *Aktualisierung* und nutzen und beurteilen filmische Mittel für sich neu. Dasselbe gilt für Farockis filmisches Konzept der offenen Konstruktion, das beispielsweise bei Schanelec in besonderem Maße wiederzufinden ist, sich allerdings auf anderen Ebenen manifestiert: Allein die Tatsache, dass Schanelec im Gegensatz zu ihrem Lehrer bewusst fiktive Filme dreht, ist ein Hinweis dafür, dass sie die *Öffnung des Bildes* an anderer Stelle ansetzt – dennoch mit dem gleichen Ziel, nämlich die *Konstruiertheit* ihrer Filme erkennbar zu machen. Der Begriff des „Bild-Denk-Moleküls“ macht die Kehrseite deutlich, denn das Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren ist nicht im Bild darstellbar, sondern „vollzieht sich im Kopf des Zuschauers“.<sup>123</sup> Krämer schreibt dazu: „Diese Ergänzungsleistung ergibt sich aus dem Schnitt und seinen filmisch-metaphorischen Möglichkeiten, aus der Wechselwirkung von miteinander montierten Bildern, an ihrer Schnittstelle und ihrem Zwischenraum.“<sup>124</sup> Damit ist die Offenlegung filmischer Konstrukte immer nur auf kognitiver und sinnlicher Ebene möglich, wo sich Bild und Gedanke vereinen und das Bild-Denk-Molekül entstehen kann. Ein weiteres Element bei Farocki, das auch Petzold, Arslan und Schanelec in ihre Filme einbeziehen, ist der Verzicht auf bereits festgelegte Gedankengänge, die den Zuschauer in

---

<sup>120</sup> Ibid., 38.

<sup>121</sup> Vgl. *ibid.*, 39.

<sup>122</sup> Vgl. *ibid.*, 39.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 40.

seiner imaginären Freiheit einschränken würden. Hingegen werden im filmischen Verlauf eine Reihe von Lücken gelassen, die als *emotionale Projektionsflächen* oder *Leerstellen* für potenzielle Gedanken des Zuschauers fungieren.<sup>125</sup> Deshalb erfährt man so wenig über die Figuren in den Filmen von Angela Schanelec: Sie schweigen zumeist, halten kaum Monologe, ihre Gefühle bleiben gut gehütet unter der Oberfläche. „Stärker noch als in Farockis dokumentarischen Filmen werden die Gesichter und Körper der Protagonisten dann zu Projektionsflächen für eigene Gedanken und Gefühle.“<sup>126</sup> Dieses Muster eines filmreflexiven Denkens, Konstruierens und Vermittelns ist eine erste Konstante hinsichtlich der Frage nach einer *potenziellen Tiefe* als Resultat der filmischen Verflachung bei Angela Schanelec. Die erwähnte *Inszenierungsdoppelung* (einerseits durch Gestaltung der Szenen, des Schauplatzes usw., andererseits durch die Filmkamera selbst) stellt in Schanelecs Filmen einer der deutlichsten Bezüge zu Harun Farocki dar. Gerade weil sie vom Theater kommt, hat die Regisseurin vermutlich ein besonders gutes Gefühl für die *Zwischenräume*, die durch die Filmkamera geschaffen werden. Ihre Figuren, ihre Geschichten und ihre Orte: Sie alle changieren zwischen fiktiven und dokumentarischen Merkmalen, befinden sich *zwischen Inszenierung und Zufall*. Mit Krämer ist zu betonen, dass der Aspekt der Selbstreflexivität über die Öffnung des Bildes hinausweist. Die Autorin hebt hervor, dass Schanelec gerade durch die Unzuverlässigkeit in der ästhetischen und narrativen Konstruktion ihrer Filme und dem Bruch mit Realismusstrategien dem Zuschauer die Medialität des Films und die Mittel der Inszenierung vor Augen führt und bewusst macht.<sup>127</sup> Damit ist auch das Bild-Denk-Molekül ein Element ihrer Filme, allerdings in einem anderen Maße: Sie konzentriert sich nicht wie Farocki vor allem auf Denkprozesse und die „Bewusstmachung verborgener politischer oder sozialer Konstruktionen“,<sup>128</sup> sondern stellt den Menschen und das Lebensgefühl der zeitgenössischen Gesellschaft in den Vordergrund. Ein Gefühl, in einem ‚Dazwischen‘ zu stecken, einem *Ort zwischen Stillstand und Bewegung*.

---

<sup>125</sup> Vgl. *ibid.*, 41.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 42

<sup>127</sup> Vgl. *ibid.*, 46.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 47.

## 2.5 Fazit/Annäherungen an filmische Parameter bei Angela Schanelec

Nach Seymour Chatman sind Filme in unterschiedliche Texttypen zu unterteilen: Argument, Deskription und Narration“. <sup>129</sup> Obschon sich alle drei Modi gegenseitig beeinflussen, verhält sich meist ein Typ den anderen gegenüber dominant. Als *Filme der Beobachtung* tendieren MARSEILLE, NACHMITTAG und ORLY mit ihrer a-chronologischen Narrationsstruktur zum Modus der „Description“. *Beschreibung* allerdings nicht im Sinne eines Erzählers, der Kommentare über die Bilder legt und diese erläutert (das wäre eher die Arbeitsweise von Harun Farocki), sondern *deskriptiv* im Sinne von Bildern, die selbst-beschreibend sind. Bilder, die keine Behauptungen anstellen, keine Motive ironisch übertreiben, sondern die sich bemühen, den Figuren in beschreibender Art und Weise zu folgen und ihre Aktionen, Gesten, Mimik und ihr Verhalten möglichst ‚neutral‘ aufzuzeichnen. So schreibt auch Chatman: „Description render the properties of things – typically, though not necessarily, objects visible to or imaginable by the senses. They ‚portray‘, ‚depict‘ or ‚represent‘.“ <sup>130</sup> Dieser filmische Beschreibungsmodus geht einher mit dem Konzept der *subjective narration* von David Bordwell (2.3). Man könnte nun beide Überlegungen verbinden und die Erzählweise in den Filmen von Angela Schanelec als *subjektiv-beschreibend* charakterisieren.

Dennoch bedarf es einer weiteren Abgrenzung zu Bordwells Entwurf, denn er sieht die Subjektivierung im *Art Cinema* vorrangig in der Veranschaulichung von inneren Zuständen und Emotionen der Figuren (z.B. anhand der audiovisuellen Darstellung von Traumwelten, Gedanken oder Empfindungen). Dabei kommt es also zu einer *Veräußerlichung* innerer Bewegungen. In den Filmen Schanelecs hingegen sind die Subjektivierungen allerdings auf anderer Ebene angelegt: Nicht das Zeigen, sondern das *Nicht-Zeigen* von seelischen Bewegungen steht hier im Vordergrund. Die Narration ist zwar Figuren-geleitet, stellt deren Empfindungen aber nicht aus, sondern wahrt sie als ein Geheimnis.

Diese Erkenntnis führt zu einem weiteren Konzept, das sich mit der Subjektivierung von Filmnarrationen beschäftigt und schon unter 2.2 angedeutet wurde: den „Topikreihen“ von Peter Wuss. Aus kognitionspsychologischer Sicht schlägt Wuss drei unterschiedliche filmische Strukturen vor, welche die Phasen der Informationsverarbeitung des Zuschauers verdeutlichen sollen. Dabei handelt es sich um *perzeptionsgeleitete-, konzeptgeleitete- und*

---

<sup>129</sup> Chatman 1990, 6.

<sup>130</sup> Ibid., 9.

*stereotypengeleitete Strukturen*.<sup>131</sup> Ich möchte mich hier auf die perzeptionsgeleiteten Strukturen beziehen, die sich vor allem auf das kulturelle Wahrnehmungsgedächtnis des Zuschauers stützen und zu den Topik-Reihen führen, die von Wuss als eine „Basisform des filmischen Erzählens“<sup>132</sup> angesehen werden. Die sich intertextuell wiederholenden Motive verhalten sich im Gegensatz zu den Kausalketten unauffällig und sind dem Publikum nicht immer bewusst. Der Autor erklärt die Konstitution der Topik-Reihen folgendermaßen:

Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art innerhalb einer Filmhandlung schafft eine *Reihe von Topiks*, von verdichteten Sinnbeziehungen, die auch narrativ wirksam sind. Trotz der geringen semantischen Stabilität der Strukturen, bauen sich doch latente Erwartungen inhaltlicher Art beim Zuschauer auf. Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, daß sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang.<sup>133</sup>

Dieses Muster bezieht Wuss auf Filme von Michelangelo Antonioni, Krzysztof Zanussi und Miloš Forman, also ebenfalls auf Werke, die zur *Art Cinema Narration* zählen und sich innerhalb der filmischen Neuen Wellen verorten lassen. Noch deutlicher wird dies, wenn Wuss daraufhin Umberto Eco zitiert, der argumentiert, diese Filme brächen mit den traditionellen Erzählstrukturen, zeigten Ereignisse ohne dramaturgischen Zusammenhang und hobten das zufällige Geschehen hervor.<sup>134</sup> Wuss konstatiert, damit sei der Begriff der Topiks auf „viele *offene Erzählformen*, etwa *sujetlose Filme* und solche mit *episodischem Bau*“<sup>135</sup> anwendbar. Damit lässt sich die Strukturierung in Topik-Reihen auch auf die Filme Schanelecs übertragen. Ebenso das Konzept der „Schemata“ von Bordwell könnte hier Verwendung finden, denn er vertritt den Standpunkt, dass der Zuschauer im Zusammenhang mit den filmischen Informationen und anhand von bestimmten Erkennungs-Schemata Hypothesen bilde, die er je nach Filmkonventionen, kulturellen Kontexten und perzeptiven Voraussetzungen abwandelt und neu ordnet.<sup>136</sup> Für diese Aktivität des Zuschauers ist besonders die narrative Subjektivierung der Filme als Grundlage zu sehen, wie sie unter 2.3 erläutert wurde. Die *subjective narration* verlagert sich hier also auf Filme, die die Kleinigkeiten des Alltags hervorheben und sich auf Momente konzentrieren, die nicht offensichtlich in einem dramaturgischen Zusammenhang stehen, und ist damit als entscheidendes narratives Konzept der Filme von Angela Schanelec definierbar.

---

<sup>131</sup> Vgl. Wuss 1992, 26.

<sup>132</sup> Ibid., 28.

<sup>133</sup> Ibid., 29.

<sup>134</sup> Vgl. ibid., 29.

<sup>135</sup> Ibid., 29.

<sup>136</sup> Vgl. Bordwell 1985, 29ff.

Die Filmwissenschaft beschäftigt sich schon lange und sehr intensiv mit dem Filmischen Realismus und den sogenannten authentisierenden Effekten, die dieser mit sich bringt. Im Rahmen der Arbeit ist es allerdings nur möglich, ausgewählte Ansätze aufzugreifen und für die Filme, die hier besprochen werden, erkenntnisorientiert fruchtbar zu machen. Daher habe ich mich bemüht, anhand der Theorien von Bazin, Barthes, Wuss, Bordwell und anderen sowohl die Wichtigkeit der textuellen als auch der perzeptiven filmischen Strukturen hervorzuheben und als ein sich ergänzendes konzeptuelles Netzwerk darzulegen, auf das es im Folgenden durch detailliertere Analysen aufzubauen gilt.

Für das weitere Vorgehen möchte ich einen Vorschlag aufnehmen, der von Guido Kirsten in Bezug auf die analytische Herangehensweise bei realistischen Filmen eingebracht wurde. Er geht von der Idee aus, „dass sich ‚Filmischer Realismus‘ sowohl über die referenzielle Bedeutungsebene als auch über die Repräsentationsformen der betreffenden Filme konstituiert“.<sup>137</sup> In den vergangenen Abschnitten habe ich Entsprechendes verdeutlicht: Die Filmrezeption ist als Zusammenspiel von filmischen „Effekten“ und der Zuschauerwahrnehmung zu verstehen. Auf diese Feststellung aufbauend schlägt Kirsten vor, den Film „nicht über einzelne (Ausschluss-)Kriterien zu definieren, sondern über ein Netzwerk unterschiedlicher Komponenten, die auf drei Ebenen angesiedelt sind“.<sup>138</sup> Diese drei Dimensionen veranschaulichen, analog zu meinem analytischen Aufbau, eine Unterteilung in eine „narrative“, eine „formalästhetische“ und eine „inhaltlich-thematische“ Ebene. Die Aufteilung wird dabei als heuristische Methode verstanden, um zu neuen filmspezifischen Erkenntnissen zu gelangen. Zudem sind die einzelnen Analyseebenen nicht als unabhängige Komplexe zu denken, sondern als sich gegenseitig bedingende Teilaspekte eines Films.<sup>139</sup> Diese Idee eines Netzwerks von Komponenten möchte ich für meine Zwecke übernehmen und ausweiten: Nach der inhaltlich-thematischen (3.1) und der narrativen Ebene (3.2) wird der Bereich der ästhetischen Analyse präziser in eine zwei- und eine dreidimensionale Ebene unterteilt: Die Betrachtung des Einzelbilds als kompositorische Einheit, der Kameraarbeit und der Auswahl von Schauplätzen (3.3) soll der Analyse der diegetischen Elemente wie der Raum- und Figurenkonzeption (3.4) vorausgehen. Ergänzend wird eine weitere Komponente hinzugezogen: Der Einfluss der auditiven Ebene eines Films findet in filmtheoretischen Abhandlungen häufig zu wenig Beachtung, spielt aber (und insbesondere im Fall von Angela Schanelec) eine wichtige Rolle für die realistische

---

<sup>137</sup> Kirsten 2009, 217.

<sup>138</sup> Ibid., 217.

<sup>139</sup> Vgl. ibid., 217.

Wahrnehmung der Filme. Aus diesem Grund wird der Ton (Musik, Geräusche und Sprache) als filmkompositorischer Gegenstand als abschließendes Kapitel der Analyse verhandelt (3.5).

Im Laufe der Arbeit werden weitere Konzepte aufgenommen, unter anderem das des „Independent Realismus“ sowie das der „Stilisierung und Verfremdung“ von Jens Eder, der in seiner figurenanalytischen Arbeit *Die Figur im Film* die spezifischen Parameter des *Art Cinema* aufzeigt und konzeptionelle Strategien auf ihre Wirkung hin untersucht. Andere theoretische Aspekte, die meines Erachtens die wichtigsten und prägnantesten Eigenschaften der Filme Schanelecs hervorheben, werden ebenfalls punktuell in die Analyse eingebracht, um die ‚inneren‘ narrativen Bewegungen ihrer Filme herauszuarbeiten. Die bis hierher erwähnten Theorien werden auf den nächsten Seiten nicht weiterführend besprochen, sondern sollen als Basis für die nachfolgenden analytische Gesichtspunkte verstanden und im Hinterkopf behalten werden. Daher ist das anschließende Kapitel stetig auch als eine Fortsetzung der in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse zu lesen.

### **3. AUTHENTIZITÄTSKONZEPT UND ZUSCHAUERKONZEPTION – *Verflachung, Leerstellen und die potenzielle Tiefe***

Bewegung trotz Stillstand. Authentizität trotz Stilisierung. Raum trotz ‚Nicht-Ort‘. Handlung trotz Ereignislosigkeit, Dialog trotz Stummheit ...

Es lassen sich einige Schlagworte aufzählen, die offensichtliche Gegensätze bilden. Dessen ungeachtet wird in den Filmen Angela Schanelecs eine Ebene eröffnet, auf der diese Antagonismen zu einer Vereinigung finden, ja sogar einen Weg frei legen zu einer neuen Wahrnehmung: Handlung bedeutet nicht pausenlos aufeinanderfolgende Ereignisse, Authentizität wechselt sich mit Stilisierung ab und Räume werden an unüblichen Orten, an *Nicht-Orten*, neu entdeckt. Der Stillstand des Geschehens macht die Sicht frei auf eine Bewegung im *Inneren*: Gefühlsregungen der Figuren sowie räumliche Atmosphären offenbaren sich nicht durch eine dramaturgisch geschlossene Erzählstruktur, nicht durch aussagekräftige Requisiten im Hintergrund oder aufwendige Kamerafahrten, sondern zeigen sich vielmehr *in einer filmischen Tiefe*. Diese ist nur durch die *offene Konstruktion der Bilder* zu erreichen. Spärliche Dialoge liefern dazu den Blick auf eine alltägliche Welt mit ihren kleinen scheinbar unwichtigen Botschaften, die das Leben in sich tragen. Die filmische Wahrnehmung hat sich verändert: Verflachte und reduzierte Handlungsverläufe, lückenhafte Erzählmuster und ein präziser ethnografischer Blick machen das möglich. Dies ist vor allem in den letzten Jahren deutlich geworden, in denen die Regisseure der *Neuen Berliner Schule* neue Maßstäbe setzten. Die gegenwärtigen filmischen Veränderungen wurden in vorangegangenen Kapiteln beleuchtet und mit theoretischen Grundlagen in Verbindung gebracht. Diese sollen nun weiterhin eingegrenzt und konkretisiert werden, indem auf die Regisseurin Angela Schanelec und ihre drei letzten Filme MARSEILLE, NACHMITTAG und ORLY analytisch eingegangen wird. Um die Konzeption der genannten Filme erfassen zu können, gehe ich, wie zuvor beschrieben, schrittweise vor, führe unter verschiedenen Gesichtspunkten an die Filme heran und fasse am Schluss meine Erkenntnisse zu einem umfassenden Bild der filmischen Mittel zusammen.

### 3.1 Filmische Inhalte und Themen

All meine Filme beruhen auf dem Gedanken, daß ein Großteil des Lebens undurchschaubar, voller Missverständnisse und dem Zufall überlassen ist. Die Figuren leben im Widerspruch zwischen diesem Ausgeliefertsein und dem mehr oder weniger ständigen Versuch, sich dagegen aufzulehnen.<sup>140</sup>

So beschreibt Angela Schanelec selbst ihre Filme als 2004 *MARSEILLE* veröffentlicht wird. Der Aspekt des Zufalls und der Beiläufigkeit des Geschehens ist schon unter Punkt 2.2 als ästhetisches Konzept betrachtet worden. Die *filmischen Zwischenwelten*, die Angela Schanelec durch die Konfrontation von willkürlicher Fügung und vorbestimmter Inszenierung schafft, schlagen sich auch auf der Handlungsebene nieder. Die Aktionen der Figuren vollziehen sich also ebenso beiläufig und scheinbar intentionslos wie die Wahl der Bilder und Orte, die die Regisseurin trifft. Wie aus einer Lostrommel fallend fügen sich Szenen, Schauplätze und Figuren zusammen. Dabei stellt das Landebett der Kugeln den thematischen Hintergrund dar, den Schanelec zuvor als ‚Spielzone‘ für ihre Figuren ausgewählt hat. Dieser lässt sich in all ihren Filmen im Bereich familiärer und privater Angelegenheiten verankern. Oft sind es Situationen, in denen Personen mit einem inneren Konflikt zu kämpfen haben, sich in Zuständen der Isolation und Einsamkeit befinden, auf einer Suche sind und darum unvermeidlich Entscheidungen treffen sollten. *Sollten*, weil bei Schanelec nicht gezeigt wird, was die melancholischen Charaktere am Ende tun. Umbrüche werden nur angedeutet, ebenso wie Emotionen, Absichten und Gedankengänge der Figuren. Ständig sind sie unterwegs von einem Ort zum anderen, fahren stumm Auto, Bus, Taxi oder mit der Bahn, ohne dem Zuschauer zu verraten, wohin sie der Weg führen wird und vor allem warum. In *MARSEILLE* ist es das endlose Flanieren in der französischen Stadt und die Fahrten mit dem Bus, mit dem sich Sophie, die Hauptfigur des Films, fortbewegt. Sie ist Fotografin aus Berlin und für eine Weile nach Marseille gefahren, wo sie mit einer Französin die Wohnung tauscht. Sophie spricht nicht viel, täglich ist sie *auf der Suche* nach Motiven, die sie fotografieren könnte. Doch selbst wenn ihr etwas ins Auge fällt und sie die Kamera für ein Foto ansetzt, wird uns der Blick auf das Objekt verwehrt, das sich in der nächsten Sekunde auf dem Filmstreifen ihres Fotoapparates einprägen wird. Sophie mietet sich ein Auto, um die Gegend zu erkunden und lernt dabei einen Franzosen kennen, mit dem sie sich in einer Bar trifft. Doch von ihrer Reise durch die Banlieue von Marseille sieht man nichts, genauso wenig wie man erfährt, was aus dem Franzosen Pierre wird. Plötzlich ist Sophie

---

<sup>140</sup> Schanelec 2004.



wieder zuhause in Berlin und erst dann begreift man allmählich, dass sie zuvor womöglich vor der verzwickten Situation geflohen war, in den Mann ihrer besten Freundin verliebt zu sein. Doch auch das wird nicht klar ausgesprochen. Nach einer Weile geht Sophie wieder zurück nach Marseille. Dort wird sie bei ihrer Ankunft allerdings überfallen und ausgeraubt, wie sie auf dem Polizeirevier erzählt. Schließlich geht sie ohne Hab und Gut langsamen Schrittes auf ein Gebäude zu, auf dem der deutsche Adler unscheinbar zu erkennen ist – die deutsche Botschaft? Den Abschluss bilden Strandansichten, in denen Sophie langsam im fernen Hintergrund des Bildes verschwimmt.

In ORLY, dem aktuellsten Film von Angela Schanelec sind die Zustände des Zufalls und der Suche noch gesteigert. Am Flughafen Orly in Paris treffen gleich acht Charaktere aufeinander, die ebenso vor unausgesprochenen privaten Entscheidungen stehen. Da sind Juliette und Vincent, die sich zufälligerweise in der Abflughalle kennen lernen, da sind Mutter und Sohn, die zur Beerdigung des Vaters fliegen, da ist ein junges Paar, das gemeinsam auf Reisen ist, und dann ist da noch ein Paar mittleren Alters, das sich scheinbar frisch getrennt hat, und nun liest die Frau am Flughafen den Abschiedsbrief des Verflommenen. Auch hier sind die Themen verteilt auf Familien- und Liebesbeziehungen, die aber nur angedeutet bleiben und damit jeder Figur ihre Geheimnisse lassen. Die Menschen im Film befinden sich in einer *Zwischenwelt* von Aufbruch und Stillstand, die zudem topographisch durch den Flughafen als ein Ort des ‚Dazwischens‘ verstärkt wird.

In NACHMITTAG ist dieses Hängen in Zuständen, Situationen und Entscheidungen vielmehr nach ‚Innen‘ verlegt. Die Figuren scheinen alle mit sich zu kämpfen, haben ein persönliches Problem, mit dem sie nicht klarkommen, was in einer allgemeinen Ohnmacht und Bewegungslosigkeit resultiert. Der große Unterschied von ORLY und NACHMITTAG zu anderen Filmen Schanelecs ist, dass sich hier alles an einem Ort abspielt. In NACHMITTAG treffen in einer am See gelegenen Villa in Berlin die Mitglieder einer Familie zusammen, um gemeinsam den Sommer zu verbringen. Dazu zählen die Mutter Irene, ihr Sohn Konstantin und der Onkel Alex. Hinzu kommen die Freundin von Konstantin (Agnes von nebenan) und deren kleine Halbschwester Mimmi. Aufbauend auf das Stück *Die Möwe* von Anton Tschechow hat Angela Schanelec die Figurenkonstellation von 1895 übernommen, in die Gegenwart versetzt und auf die aktuelle Gesellschaft bezogen. Somit zeichnet sie das Bild einer zerbrochenen Familie, die die Fähigkeit der Verständigung verloren hat und macht damit die ursprüngliche Komödie Tschechows zu einem familiären Drama, das sich allerdings unter der Oberfläche abspielt. In einem Zitat aus dem Presseheft beschreibt Schanelec den gesellschaftlichen Bezug von NACHMITTAG wie folgt:

Ich glaube, in unserer Gesellschaft entsteht der Mensch erst durch sein Gegenüber. Er entsteht im Spiegel des Anderen, und je nachdem, wer dieser andere ist, wird er schön oder hässlich. Wir sind angewiesen auf diesen Anderen, wir hängen ab von seinem Blick, von seiner Hand.<sup>141</sup>

Konstantin, Irene, Alex und Agnes scheinen in NACHMITTAG jeweils füreinander diese *Gegenüber* zu sein, von dem Schanelec hier spricht. Alle geistern isoliert durch die Villa und reden nur oberflächlich miteinander. Dennoch beeinflussen und formen sie sich wechselseitig, ohne es bewusst zu merken. Konstantin ist insbesondere an seiner schriftstellerischen Karriere interessiert und sitzt Tag für Tag am Computer, Agnes möchte mehr unternehmen, ist gelangweilt und frustriert. Mutter Irene scheint ebenso unzufrieden. Sie ist Schauspielerin und in ihrer Freizeit mehr auf der Suche nach Männern, als dass sie sich um ihren Sohn kümmert. Alex ist der alte und kranke Onkel, der sich nur sehr ruhig und schleichend durchs Haus bewegt, er hat den Lebensmut verloren und redet entsprechend meistens in einem Tonfall, der von Missbehagen geprägt ist. Es passiert nicht viel, doch irgendwann ist Agnes weg, weil sie sich für ein anderes Leben entscheidet. Und dann wird deutlich, dass der Selbstmordversuch von Konstantin, der zum Schluss angedeutet wird, wohl vor allem durch ihr Verschwinden hervorgerufen wurde. Nichtsdestotrotz bleiben die gesellschaftlichen Bezüge, die mit diesen Szenarien verbunden werden können, vielmehr *ethnografische Beobachtungen* von menschlichen Zuständen und Situationen, als dass sie eine konkrete kritische Positionierung gegenüber politischen und sozialen Strukturen darstellen. „Die Filme verstehen sich nicht als Stichwortgeber politischer Diskurse, sondern unterlaufen diese durch die Detailtreue ihrer Beobachtungen“,<sup>142</sup> betont Kirsten in einem Aufsatz.

---

<sup>141</sup> Schanelec 2007.

<sup>142</sup> Kirsten 2011, 12.

### 3.2 Handlung und Dramaturgie

Bei der Beschreibung der Themen und Inhalte wurde bereits angedeutet, dass die filmische Handlung keinem klassischen Erzählmuster verfolgt, sondern viele Informationen ausspart, die für eine (im konventionellen Sinne) vollständige Geschichte elementar wären. So stellt Sascha Westphal in einem Artikel in der Frankfurter Rundschau fest: „Auf der Gewissheit, dass wir zumindest alles Entscheidende früher oder später zu sehen bekommen, basiert die grundlegende Illusion des Kinos.“<sup>143</sup> In Filmen des *Art Cinema* allgemein und insbesondere in denjenigen der *Neuen Berliner Schule* wird diese Gewissheit des Zuschauers in die Irre geführt und entkräftet. Michèle Wannaz analysiert in ihrer Monografie *Dramaturgie im Autorenfilm* eben diesen Bruch mit klassisch-dramaturgischen Mustern hinsichtlich neuerer filmischer Strömungen in Europa. Anhand der klassischen Drei-Akt-Struktur verdeutlicht sie inwieweit die Filme u.a. der *Neuen Berliner Schule* von dieser abweichen. In bestimmten Filmen, beispielsweise in *DEALER* von Thomas Arslan oder *LUCY* von Henner Winckler, sind vereinzelt noch Anzeichen des klassischen Modells erkennbar, wie Wannaz konstatiert.<sup>144</sup> Meines Erachtens sind dem gegenüber die dramaturgischen Basiselemente wie Wendepunkt und Höhepunkt in den Filmen Schanelecs vollkommen *enthierarchisiert* und *deaktiviert*. Alle Elemente bewegen sich sozusagen auf der gleichen Ebene und wirken deshalb stark verflacht und reduziert. Wenn wir das Beispiel *MARSEILLE* hier heranziehen, erkennt man schon in den ersten Minuten, dass die klassische Unterteilung von „Exposition-Konfrontation-Auflösung“<sup>145</sup> nicht stattfindet. Der Zuschauer nimmt durch den deskriptiven Modus des Films, von Anfang an eine beobachtende Perspektive ein. So zeigt uns die Kamera im ersten Bild von der Rückbank eines Autos aus zwei Frauen, die durch eine französische Stadt fahren und in der nächsten Sequenz sind dieselben aus distanzierterer Sicht in einer kargen Wohnung zu sehen, in der sie sich zaghaft ihre Hausschlüssel übergeben. Kein spannungsstiftendes Ereignis, keine außergewöhnliche Aktion, der Zuschauer beobachtet alltägliche zwischenmenschliche Vorgänge. So verläuft der Film auch weiter: Die folgenden Szenen zeigen ausschließlich Sophie, wie sie durch Marseille läuft, scheinbar auf der Suche nach etwas, das dem Zuschauer unbekannt ist. Die Erzählung verweilt in der *Exposition* des Films, entwickelt sich nicht weiter und bleibt stets deskriptiv. Somit löst sie keine *Konfrontation* aus und ist ebenso einer möglichen *Auflösung* am Ende des Films fern. Selbst ein auffälliger Bruch im Erzählstrang wird unterlaufen, als sich die Protagonistin ganz unvermittelt wieder in den Straßen Berlins bewegt. Dieser Moment wird nicht als

---

<sup>143</sup> Westphal 2004.

<sup>144</sup> Vgl. Wannaz 2010, 238.

<sup>145</sup> Vgl. *ibid.*, 53ff.

Konfrontation oder dramaturgischer Wendepunkt genutzt, sondern die Narration verfährt weiter im langsamen, scheinbar intentionslosen Erzählmodus. Die *kosmische Zeit* erschlägt somit das *Sujet* des Films: „Die Narration entwickelt sich im Modus der Chronik, geführt durch einen ethnografischen-beobachtenden Blick auf das Detail“,<sup>146</sup> wie Tröhler diese verflachte Dynamik allgemein beschreibt. Und weiter stellt sie fest:

Der sich in dieser präsentischen, dokumentarisierenden Form darbietende Chronotopos des Alltags rekonstruiert räumlich, zeitlich und erzähltechnisch (,topologisch') eine ‚gewöhnliche‘ Ordnung, ein Bild des Alltäglichen, das in sich weder geschlossen noch einheitlich ist.<sup>147</sup>

Durch das Aneinanderhängen und stetige Neumodellieren von Alltagsszenarien kann die Narration in Angela Schanelecs Filmen also weniger als ein System von Handlungssträngen als vielmehr ein Netz von in sich verflochtenen Momenten des menschlichen Alltags gesehen werden und ist damit nach Jens Eder als „Dramaturgie der Kontingenz“ zu verstehen, in welcher der Fortgang verschiedener Ereignisse immer offen und ungewiss bleibt.<sup>148</sup> Volker Pantenburg führt nach dem Theoretiker Deleuze im Bezug auf das filmische Werk von Godard den Begriff des „UND“ an, der mir hier ebenfalls relevant scheint:

Das UND, eine prinzipiell *montierende* Konjunktur tritt an die Stelle einer hierarchischen Beziehung zwischen den Einzelementen des Diskurses, es bringt die gleichmäßig fließende Sprache aus ihrem Gleichgewicht und macht auf das sprachliche Material selbst aufmerksam.<sup>149</sup>

Die schwachkausalen Handlungsmuster, die sich in NACHMITTAG wie in ORLY abzeichnen, erreichen durch die Offenheit ihrer Entwicklungspotenziale und die *Enthierarchisierung der Einzelemente* so eine andere, selbstreflexive Ebene filmischer Erzählung, die im nächsten Abschnitt beschrieben wird.

---

<sup>146</sup> Tröhler 2007, 244.

<sup>147</sup> Ibid., 244.

<sup>148</sup> Vgl. Eder 2008, 406.

<sup>149</sup> Pantenburg 2006, 24.

### 3.2.1 Die *innere Handlung*

So orientierungslos wie Sophie in MARSEILLE durch die Stadt läuft, so regellos ist auch die Dramaturgie des Films. Die Hauptfigur hat kein offensichtliches Ziel, sie geht durch die Straßen, bleibt stehen, fotografiert, geht weiter und befindet sich nach dem nächsten Schnitt plötzlich an einem ganz anderen Ort (Abb. 1 u. 2).



Abbildung 1 u. 2: Sophie geht durch Marseille .  
(MARSEILLE, 00.11.33 und 00.07.17)



Die dramaturgischen Mittel sind also sehr zurückgenommen: Potenzielle Wendepunkte wie die Begegnung mit Pierre werden ignoriert, viele Fragen bleiben offen. Man könnte behaupten, am Schluss habe der Zuschauer mehr Frage- als Ausrufezeichen im Kopf. Was dennoch bleibt ist der Eindruck, dass sich die Figur in irgendeiner Weise entwickelt hat. Allerdings nicht klar erkennbar, sondern in einer tieferen psychologischen, aber indirekten Art und Weise: in Form einer unsichtbaren, *inneren Handlung*. Die Intentionen Sophies werden deshalb nie wirklich ausgesprochen. Erst als sie wieder in Berlin ist und mit ihrer Freundin Hanna am Schwimmbadrand sitzend eine Diskussion führt, werden dem Zuschauer einige wenige Anhaltspunkte dafür gegeben, dass Sophie Abstand von ihrem

Leben in Deutschland und der Unzufriedenheit Hannas brauchte und sich deshalb auch für eine erneute Reise nach Marseille entscheidet. Dann allerdings passiert erst, worauf man die ganze Zeit gewartet hat: ein Ereignis. Sophie wird ihr Gepäck gestohlen. Das impliziert das Ziel, es wiederzufinden bzw. neue Papiere zu beschaffen etc. Doch weder der Überfall selbst wird hier in den Vordergrund gerückt (Sophie ist nur auf der Polizeistelle zu sehen, wie sie mithilfe eines Dolmetschers einem im *Off* sitzenden Polizisten das Geschehen erläutert [Abb. 3]), noch das was darauf folgt, denn dann ist der Film zu Ende. Schanelec sagt zu dieser dramaturgischen Entscheidung folgendes:

Im Zusammenhang mit meiner Art zu erzählen, dachte ich, der Überfall müsste völlig unangekündigt, nicht als dramaturgisches Moment, aus dem sich eine Geschichte entwickelt, erzählt werden, sondern als etwas, das passiert, ohne dass man es benutzt. Es passiert einfach.<sup>150</sup>



Abbildung 3: Sophie bei dem Verhör in Marseille, der Polizist sitzt im *Off*. (MARSEILLE, 01.30.40).

Der eigentliche klassische Ausgangspunkt eines Films ist also nach hinten verlegt. Ein dramaturgisches Ziel, mögliche äußere Einflüsse und Wendepunkte, die das Leben Sophies ändern könnten, bleiben bewusst ausgespart. Erst durch diese Reduktion und *Verflachung* der filmisch-dramaturgischen Mittel öffnet sich das Bild einer anderen Dimension und lässt Bewegungen im ‚Inneren‘ erkennen. Die Konzentration liegt somit auf Sophie als Mensch, ihren Gesten, ihrer Wortwahl und ihren Verhaltensweisen und macht sichtbar, was durch das Verfolgen von allfälligen Ereignissen unsichtbar bleiben würde.

Ähnlich ist es auch in NACHMITTAG: Die Handlung ist hier vor allem auf Unterhaltungen reduziert, die in keine klare Richtung führen. Es gibt keine Hauptfigur, die das Geschehen

---

<sup>150</sup> Schanelec 2005, 11.

leitet. Die Charaktere schleichen in einem trostlosen Tempo durch die Villa, langweilen sich, sind unzufrieden und ohne Motivation, diesen Zustand zu ändern. Nur eine bricht aus der Situation aus und das ist Agnes, die mit der bedrückenden Atmosphäre nicht länger umgehen will und deshalb nach etwa 80 Minuten Filmzeit beschließt abzureisen. Sie ist auch diejenige, die Dialoge anstößt und die Ohnmacht der Familie erkennt. Durch ihr Verschwinden wird der einzige Wendepunkt des Films ausgelöst: Konstantin begeht Selbstmord, so zumindest die Hypothese, die der Zuschauer aufstellt. Denn eine Szene kurz vor Filmschluss zeigt uns Konstantin von hinten auf dem Bett sitzend, eine Menge Tabletten aus den Packungen drückt und mit Wasser herunterschluckt (Abb. 4).



**Abbildung 4: Konstantin drückt Tabletten aus der Packung.**  
Durch die Rückenansicht lassen sich seine Aktionen aber nur vermuten.  
(NACHMITTAG, 01.30.40)

So kommt auch in NACHMITTAG der dramaturgische Wendepunkt am Ende des Films und damit zu spät für weitere mögliche Handlungsverläufe. Zuvor versucht Konstantin sich zwar schon mal mit dem Messer zu verletzen (was allerdings im Off geschieht und nur anhand der Reaktion seiner Mutter zu erahnen ist); dies hat aber keinen Einfluss auf die dramaturgische Entwicklung. Das Leben scheint wie zuvor und alltäglich weiter zu verlaufen.

In ORLY ist das Einsetzen von potenziellen Wendepunkten noch augenfälliger. Es gibt acht Figuren, die sich jeweils in Zweiergruppen im Flughafengebäude befinden, ausgenommen das frischgetrennte Paar, von dem sich nur die Frau auf den Weg in die Abflughallen von Orly macht. Jedes dieser Paare spricht über Dinge, die die Handlung extrem beeinflussen könnten, es aber nicht tun. Am stärksten tritt dabei wohl die Szene hervor, in der der Sohn seiner Mutter gesteht, dass er schwul ist. Anschließend sieht man die beiden gemeinsam ins Flugzeug steigen. Die Unterhaltungen werden also nur bis zu einem bestimmten Punkt

verfolgt. Es ist jenes Gefühl, kurzzeitig Zeuge von Gesprächen zwischen fremden Menschen zu sein, das einen umgibt, wenn man im Wartesaal des Flughafens sitzt. So meint man einen Eindruck verschiedenster Schicksale zu erhaschen, bevor sich die Wege wieder trennen und der Anfang sowie das Ende der Geschichten offen bleiben.

Die Spannung in den drei Filmen von Angela Schanelec entsteht nicht durch ausgesprochene Ziele und Konflikte der Figuren und dem Anliegen diese zu lösen, sondern vielmehr durch das *Nicht-Zeigen* und somit das *Nicht-Wissen* des Zuschauers. Die Erzählperspektive könnte man als „externe Fokalisierung“ nach Gérard Genette beschreiben. Denn ihm zufolge findet sich diese in Erzählungen, „in denen der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde“.<sup>151</sup> Guido Kirsten stellt ergänzend fest, dass sich die Erzählperspektive zwischen dem innerdiegetischen Beobachter und dem auktorialen Erzähler bewege und damit zu einem „limitierten Objektivismus“ der Filme führe.<sup>152</sup> Zwar gibt es bei der Berliner Regisseurin keine Helden im klassischen Sinne, dennoch trifft das Argument zu, dass alle Figuren handeln, ohne dass der Zuschauer erfährt, was sie beschäftigt und wie sie sich fühlen. Zudem kann festgestellt werden, dass jegliche potenzielle Höhe- und Wendepunkte im Vergleich mit allen anderen Momenten gleichwertig behandelt werden. Damit ist die hierarchische 3-Akt-Struktur aufgelöst und *enthierarchisiert*, die Dramaturgie der Kontingenz eröffnet eine tiefere Ebene (von potenziellen erzählerischen Möglichkeiten, die auf die dramaturgischen Mittel selbst aufmerksam machen): sie kann einzig durch die imaginäre und diskursive Aktivität des Zuschauers erkannt und erforscht werden.

---

<sup>151</sup> Genette 1994, 135.

<sup>152</sup> Vgl. Kirsten 2009b, 219.



### 3.2.2 Leerstellen in der Narration

„Der Film wird im Prozess des Sehens  
verfertigt“.<sup>153</sup>

Als nächster Punkt wird die narrative *Leerstelle* vorgestellt, ein Mittel, das die ästhetische *Verflachung* der Filme in großem Maße mitbestimmt. Thomas Schick schreibt in einem Aufsatz, Angela Schanelec ziehe der klassischen Narration eine „episodische, elliptische Erzählweise“ vor.<sup>154</sup> Diese elliptische Montage ist in allen drei Filmen sowie im Gesamtwerk der Regisseurin zu erkennen und wurde auch hier bereits des Öfteren angesprochen. Dort wo die potenziellen Wendepunkte sitzen, befinden sich auch die narrativen Leerstellen, denn an diesen Stellen wird der Handlungsfluss gebrochen. Wenn also der pubertierende Sohn in *ORLY* seiner Mutter erzählt, mit seinem besten Freund geschlafen zu haben, wird daraufhin weggeschnitten und somit eine Lücke in der Erzählung und dem Zuschauerwissen hinterlassen. Wie die Mutter diese Information aufnehmen wird und ob sich Sohn und Mutter durch das Geständnis wieder annähern, da kurz zuvor auch sie ihrem Sprössling gestand, den Vater betrogen zu haben, bleibt offen. Dabei ist das Wort „Geständnis“ eigentlich schon zu hoch gewählt, denn die Unterhaltung wird in einem dermaßen normalen Tonfall gehalten, dass sie auch dadurch keinen wirklichen Höhepunkt darstellt. Andere Auslassungen finden sich in *ORLY* in zahlreicher Weise: Zum Beispiel die gesamte Geschichte zu dem in Trennung befindlichen Paar. In der Anfangsszene führen sie ein Telefonat, bei dem Sabine Theo sagt, er solle sie nicht mehr anrufen. Man sieht nur ihn, wie er mit hängendem Kopf in den Hörer spricht, im Hintergrund hantiert die Putzfrau. In nachfolgenden Szenen ist nur Sabine zu sehen: im Taxi, wie sie ins Flughafengebäude geht, und zum Ende, wie sie den Brief von Theo liest. Ihr Name wird im gesamten Film nur einmal erwähnt. Das junge Paar hingegen, das auf seinen nächsten Flug wartet, scheint gar nicht erst Namen zu besitzen: Sie sind für den Zuschauer identitätsfrei. Als der junge Mann in einer Szene noch etwas in einem Laden am Flughafen einkauft, trifft er mit Sabine zusammen. Es gibt einen kurzen, irritierten Blick zwischen den beiden, der Junge läuft ihr ein Stück nach, geht dann aber zu seiner Freundin zurück und verliert kein Wort über die Begegnung. So erfährt der Zuschauer kaum etwas über mögliche Hintergründe der Figuren. Biografische Bruchstücke werden angedeutet und gleich darauf wieder annulliert. Aus

---

<sup>153</sup> Graf, Hochhäusler (u.a.) 2006, 12.

<sup>154</sup> Vgl. Schick 2011, 81.

derartigen kleinen Hinweisen und Momenten besteht der Film und fügt sich so zu einem *fragmentarischen Netzwerk* an Augenblicken des Alltags zusammen. Was zuvor geschah und was danach geschehen wird ist ohne Bedeutung für die filmische Inszenierung. Das wird insbesondere durch die Szenen deutlich, die als eine Art *Zwischenspiel* den Alltag einer Flugbegleiterin zeigen: Man sieht sie am Schalter Kunden bedienen, durch das Gebäude gehen und in der Kabine ihren Lunch einnehmen. Diese Augenblicke fallen nicht weiter ins Gewicht. Genauso wenig wie die Tasche, die sie im Abfall findet. Man redet am Schalter zwar kurz darüber, doch was für eine Tasche es ist, von wem und warum sie im Müll liegt, ist der Imagination des Zuschauers überlassen. Die Auslassungen spielen sich also sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene ab.

Nicht anders ist es in MARSEILLE. Hier gibt es ein *Prinzip der Leerstelle*, das leitmotivisch auftaucht. Schanelec blendet bewusst Aktionen aus, die sich offensichtlich im Off vollziehen. Als Sophie in einem Fotoladen darauf wartet, dass sie an der Reihe ist, hört man den Verkäufer mit anderen Kunden sprechen, diese werden aber nie gezeigt. Die Kamera verharrt auf der wartenden Sophie, die bewegungslos im Raum steht. Als sie dann an der Reihe ist, was der Zuschauer nur vermuten kann, wird zur nächsten Szene geschnitten. Auch in NACHMITTAG spart Schanelec nicht mit den dramaturgischen Leerstellen: Man erfährt nie, was das eigentliche Problem zwischen Mutter Irene und Sohn Konstantin ist, man weiß nicht wie ihr Leben früher war, wer der Vater ist, warum Konstantin offensichtlich depressiv ist. Eindrücklich ist die Szene, in der die Familienmitglieder den Esstisch abräumen. Die Kamera zeigt ausschließlich einen Ausschnitt des Tisches, von dem Schüsseln, Essensreste und andere Gegenstände abgeräumt und versorgt werden (Abb. 5).



**Abbildung 5: Die Kamera fokussiert auf den Tisch, der aus dem Bildrand heraus von den Figuren abgeräumt wird .  
(NACHMITTAG, 00.20.45)**

Ein *filmisches Stilleben*, dessen Ausschnitthaftigkeit lediglich durch das Hereinragen von Armen, Händen und gelegentlichen Personen im Hintergrund aufgebrochen wird. Auch in Dialogszenen verweilt der Kamerablick meist ‚überlang‘ auf einer Figur, obwohl schon längst ihr Gegenüber zu sprechen begonnen hat. Das Bild zum Ton wird uns bewusst verwehrt und das Gesagte somit betont. Der Zuschauer muss bewusst hinhören. Da es in NACHMITTAG kaum topographische Veränderungen gibt und die Figuren eng an den Ort der Villa gebunden sind, verlagert sich das Geschehen bzw. ‚Nicht-Geschehen‘ oftmals in den Dialog selbst. So erzählt beispielsweise Agnes zu Beginn des Films ihrem Freund Konstantin, was sie in der letzten Nacht getan hat, in der sie nicht schlafen konnte, anstatt dass ihre Schlaflosigkeit gezeigt würde. Alex, der Onkel, erzählt von seinem früheren Geschäft, Irene von der Reise nach Paris, aber keine dieser Erzählungen wird ins Bildliche übersetzt. Laut Sabine Nessel steht bei Schanelec weniger das Ereignis als das Sprechen von Ereignissen im Vordergrund der Narration: „Anstatt zu sehen, was passiert, hören und sehen wir Gespräche, denen Ereignisse vorangegangen sind oder die von Ereignissen künden. Für den Zuschauer erweisen sich die Leerstellen [...] als Projektionsfläche für eigene Erinnerungsbilder und mediale Bilder“.<sup>155</sup> Die Aktivierung des Zuschauers ist also ein elementarer Bestandteil der untersuchten Filme und wird in jeglicher analytischer Hinsicht weiterhin eine Rolle spielen.

### 3.2.3 *Verflachung* der Montage

Als Verdeutlichung der Auflösung von klassisch-narrativen Mitteln möchte ich an dieser Stelle kurz einige Elemente der Montage besprechen, die offensichtlich einen Gegenentwurf zum konventionellen Paradigma darstellen. In den Beschreibungen der vorangegangenen Kapiteln wurde betont, dass Angela Schanelec oft sehr lange Einstellungen nutzt. Diese dauern von etwa 30 Sekunden bis zu mehreren Minuten. Im klassischen Film ist schon eine einminütige Einstellung eine Seltenheit. Die durchschnittliche Schnittfrequenz beträgt 6 bis 10 Schnitte pro Minute.<sup>156</sup> Bei Schanelec würde in dieser Zeit maximal ein Schnitt zustande kommen. Zudem scheinen in den Filmen der Regisseurin alle Einstellungen, ähnlich wie die

---

<sup>155</sup> Nessel 2002, 83.

<sup>156</sup> Vgl. Brinckmann 1994, 288.

dramaturgischen Elemente, von gleichem Wert zu sein, also keiner hierarchischen Anordnung zu unterliegen. Für die klassische Version wäre da vor allem der *Establishing-Shot* zu nennen, der bei der Einführung in eine Szene als erster Orientierungspunkt für den Zuschauer Priorität hat. Auch die übliche *Schuss-Gegenschuss-Montage* in Dialogszenen oder Formen der Vergangenheits- und Gegenwartsvermittlung wie *Flashbacks* und *Flashforwards* tauchen in *MARSEILLE*, *NACHMITTAG* und *ORLY* nicht auf. Schnitte sind auf ein Minimum reduziert, es wird hingegen viel mit Kameranews und ab und an mit Fahrten gearbeitet. Auch die Einstellungsgrößen bewegen sich ausschließlich von der *Totalen* bis zur *Naheinstellung* und erfahren damit ebenso eine Limitierung in ihren Verwendungsmöglichkeiten.

Durch die starke Einschränkung der filmtechnischen Mittel erhält der Schnitt bei Schanelec allerdings eine besondere Stellung: Er bezeichnet oftmals einen zeitlichen Sprung oder Ortswechsel. Situationen werden durch die Verzögerung des Szenenwechsels also sehr lange von der Kamera begleitet, sind meist in *Echtzeit* gedreht und damit als *Plansequenzen* zu bezeichnen. Reinhold Vorschneider, der langjährige Kameramann der Berliner Regisseurin stellt in einem Interview den Vergleich zu Godard her. Er vertritt, es gäbe ebenso wie bei dem bekannten französischen Regisseur auch bei Schanelec „keine Hierarchie unter den Einstellungen, sondern Einstellungen, die obwohl es natürlich ein Vorher und ein Nachher gibt, eine relative Autonomie zueinander haben“.<sup>157</sup> Den Szenen wird damit eine Selbstständigkeit zugeschrieben, die den Eindruck des Moments und des ‚Hier und Jetzts‘ verstärken. Die angeführten Punkte einer *verflachten Montage* bedeuten aber nicht nur eine Rücknahme von filmischen Mitteln, sondern stellen gleichzeitig eine *Aktualisierung* traditioneller Montageformen dar. Ein Beispiel dafür ist die Einführung der Figuren. Im klassischen Film kann man oft ein strategisches Muster erkennen, in dem Figuren, die für den späteren Verlauf noch wichtig werden, in einer vorherigen Szene im Hintergrund unauffällig eingeführt werden. Diese Vorbereitung des Zuschauers darauf, dass eine weitere Person für die Geschichte von Bedeutung sein könnte, ist auch in den Filmen *ORLY* und *MARSEILLE* zu finden. In Ersterem ist das junge Paar schon zu Anfang hinter dem telefonierenden Vincent zu erkennen, wie es sein Gepäck durch den Flughafen trägt (Abb. 6). Erst sehr viel später werden sie aber als weitere Figuren des Ensembles relevant. In *MARSEILLE* sehen wir Pierre in mehreren Szenen schon im Hinter- oder Vordergrund bevor Sophie das erste Mal auf ihn trifft (Abb. 7).

---

<sup>157</sup> Schanelec 2005, 27.



**Abbildung 6: Vincent steht im Mittelgrund, blickt auf sein Handy. Im Hintergrund wird das junge Paar (Mädchen mit blauer Jacke, links daneben ihr Freund) unauffällig zum ersten Mal in die Handlung eingeführt. (ORLY, 00.09.03)**



**Abbildung 7: Pierre wird im Vordergrund unscharf gezeigt, dahinter geht Sophie in den Gemüseladen. (MARSEILLE, 00.06.00).**

Hingegen gibt es andere Personen, die im Hintergrund hantieren, wie die Putzfrauen, die in beiden Filmen kurz eine Rolle spielen, später aber nicht mehr gezeigt oder erwähnt werden. So sind die klassisch-narrativen Formen auf differenzierte Weise und damit als *aktualisiertes filmisches Muster* genutzt. Diese Abwandlung von Konventionen des klassischen Kinos und auch von denen des *Art Cinema* führt zu einer erneuten Stilisierung. So ist die narrative Struktur der Filme Schanelecs, wie im Autorenfilm üblich, zwar offen; besonders hinsichtlich der Bildkadrung befolgt sie allerdings strenge ästhetische Muster, die konsequent eingehalten werden. Der Kader und die Ausschnitthaftigkeit der Einstellungen werden im nächsten Kapitel noch von Bedeutung sein.

### 3.3 Das zweidimensionale Bild

#### 3.3.1 Inszenierung des *Einzelbildes*

„Angela Schanelec gestaltet die Räume wie ein Bühnenbild, sie lässt die Bilder so lange wirken wie eine Fotografie und schickt so das Auge in diesen minimalistischen Arrangements auf die Reise“,<sup>158</sup> schreibt Peter Körte in seinem Artikel. Einen fotografischen Charakter haben die *Einzelbilder* in Schanelecs Filmen tatsächlich. Damit ist nicht nur die oft erwähnte „Indexikalität“ des fotografischen bzw. filmischen Bildes gemeint, sondern die Bildkomposition als eine *bewegte Fotografie*. Die Einstellungen in den Filmen der Regisseurin sind so lang gehalten und von einer solchen Ruhe, dass man den Eindruck einer fotografischen Ansicht gewinnt. Dazu kommen die natürliche Belichtung, das Spiel an Originalschauplätzen und das Oszillieren von Inszenierung und Zufall, „das auf ein jedem fotografischen Bild innewohnendes Charakteristikum verweist“.<sup>159</sup> Verdeutlicht wird es zusätzlich durch die Tatsache, dass Angela Schanelec zusammen mit ihrem Kameramann alle Einstellungen im Vorhinein bestimmt und die Bildausschnitte festlegt,<sup>160</sup> so dass der Kadrierung ein ‚festgehaltener‘ Eindruck zukommt. Auch inhaltlich thematisiert Schanelec das Medium der Fotografie: In MARSEILLE inszeniert sie ihre Hauptfigur als Fotografin, die immer mit der Suche nach Motiven beschäftigt ist und einige der fertigen Bilder auch in ihrer Tauschwohnung an die Wand hängt, wie dem Zuschauer in einer Szene gezeigt wird (Abb. 8).

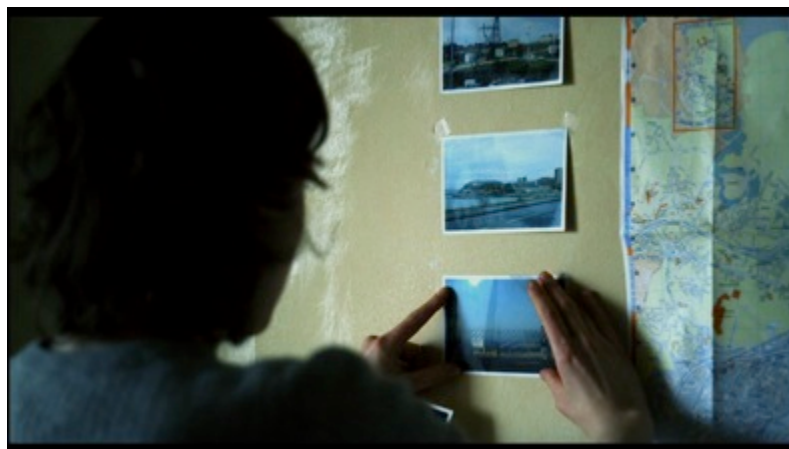


Abbildung 8: Sophie hängt in ihrer Ferienwohnung Fotos auf.  
(MARSEILLE, 00.19.05)

---

<sup>158</sup> Körte 2004.

<sup>159</sup> Krämer 2010, 46.

<sup>160</sup> Vgl. Schanelec 2005, 23.

In ORLY werden uns ebenso an der Wand hängende Fotografien präsentiert, die unter anderem Sabine zeigen (Abb. 9). Wir befinden uns in der Wohnung von Theo, wie durch den nächsten Schnitt deutlich wird. Doch über die Bedeutung der Bilder erfahren wir weiter nichts. In einer späteren Szene schaut sich das junge Paar am Flughafen Fotos auf der Digitalkamera an (Abb. 10). So wird auch hier wieder Bezug zum bewegungslosen Bild genommen und die Imagination des Zuschauers ist erneut gefragt: Wann und wo wurden die Bilder gemacht und in welchem Zusammenhang? Die meist kargen Hintergründe der Fotos sollen offensichtlich nichts darüber verraten.



Abbildung 9: Fotos, die in der Wohnung von Theo hängen. (ORLY, 00.01.15)



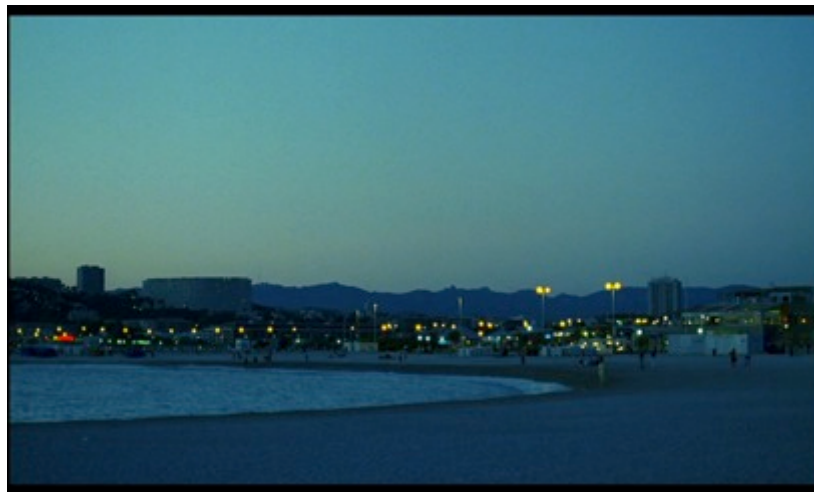
Abbildung 10: Das junge Paar schaut sich Bilder auf ihrer Digitalkamera an. (ORLY, 01.05.58)



Der Fotografie verwandt scheinen außerdem die Schlusszenen der Filme: Ein ausführlicher Blick auf den Strand in MARSEILLE, eine lange Ansicht des Sees in NACHMITTAG und die gründliche Beobachtung der Außenfront des Flughafengebäudes in ORLY geben Anlass, genauer hinzuschauen, um die Details zu erkennen, die sich in den *szenischen Stilleben* verbergen (Abb. 11-13). Diese gibt es tatsächlich, denn in jedem der stillen Einzelbilder bewegt sich etwas: ein Mensch, ein Auto oder auch nur ein Ast, der in den Bildausschnitt hineinragt. So tritt das Spannungsfeld von Inszenierung und Zufall bei Schanelec auch auf Ebene des Einzelbilds als eine Konfrontation von Statik und Bewegung in Erscheinung.

Ce cinéma, évidemment influencé aussi par l'école allemande de la photographie objective contemporaine héritière des Becher, veut, et parfois réussit à, donner le sentiment que les hommes et les femmes à l'écran sont vus à travers un miroir sans tain, ou à d'autres moments cloués sur le paysage naturel ou urbain allemand pour être placé sous la loupe de l'observateur.<sup>161</sup>

Die fest bestimmte Kadrierung der filmischen Einstellung macht allerdings nicht nur die Affinität zum fotografischen Bild deutlich, wie Pierre Gras im angeführten Zitat erkennt, sondern zeigt ebenso die Grenzen des Mediums auf, indem sie die Ausschnitthaftigkeit und Selektivität der einzelnen Einstellungen hervorhebt. So führt die präzise Kadrierung der Bilder von dem realitätsnahen Blick zur Selbstreflexivität des Mediums und damit zum *Meta-Wirklichkeitseffekt*, der uns bewusst macht, dass das Bild auch zeigt, *dass es zeigt*.



**Abbildung 11: Die Strandansicht am Ende von MARSEILLE: Sophie (gelbes Kleid) läuft kaum zu erkennen am Wasser entlang. (MARSEILLE, 01.28.32)**

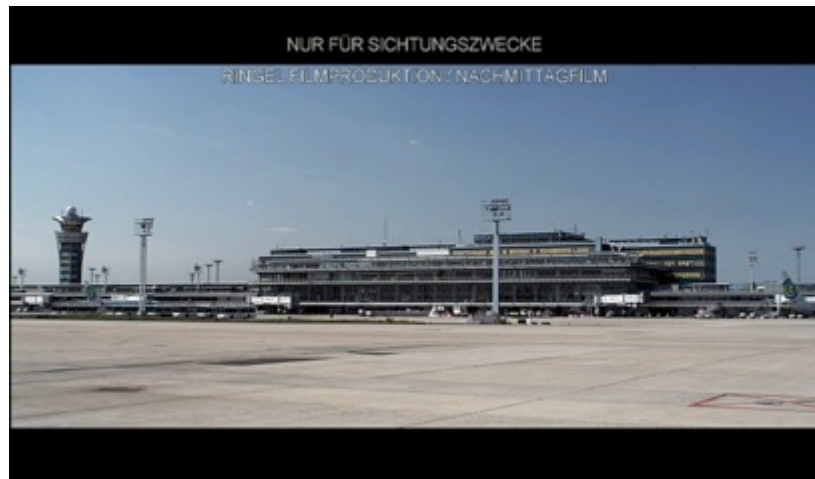
---

<sup>161</sup> Gras 2011, 73-74.





**Abbildung 12: Der Blick auf den See am Ende von NACHMITTAG.  
(NACHMITTAG, 01.32.26)**



**Abbildung 13: Die Ansicht des Flughafens am Ende von ORLY.  
(ORLY, 01.16.25)**

Zur Inszenierung des Einzelbildes gehört des Weiteren die Raamtiefe. Welche Bildebenen werden also genutzt, um der Einstellung Tiefe oder Fläche zu geben? Und wie sind Figuren, Gegenstände und Bewegungen ins Bild gesetzt? „Während das klassische Hollywood-Paradigma besagt, dass Figuren möglichst zentral kadriert und im Zweidrittelprofil zu sehen sein sollen [...], werden die Figuren in neueren realistischen Filmen öfter an den Rand eines Kaders gestellt, verdecken sich gegenseitig oder sind nur von hinten zu sehen“.<sup>162</sup> Diese Art des *Staging*, das Kirsten hier beschreibt, trifft im besonderen Maß auch auf die Filme von Angela Schanelec zu. In NACHMITTAG, MARSEILLE und ORLY werden womöglich öfter

<sup>162</sup> Kirsten 2009, 219-220.

Profilansichten und Hinterköpfe gezeigt, als dass Figuren frontal ins Bild gesetzt sind. Sophie und Pierre verfolgt man bei ihrem nächtlichen Spaziergang von hinten (Abb. 14), genauso wie man bei dem Kurzausflug von Agnes und Konstantin in die Stadt in erster Linie deren Rückenansichten präsentiert bekommt (Abb.15).



**Abbildung 14: Pierre und Sophie werden bei ihrem Spaziergang ausschließlich von hinten gezeigt. (MARSEILLE, 00.34.32)**



**Abbildung 15: Konstantin und Agnes laufen gemeinsam in die Stadt. Die Kamera zeigt uns ihre Rückenansicht. (NACHMITTAG, 00.49.06)**

Am Flughafen von Orly gehen beständig Passagiere durch den Bildausschnitt und zeigen sich dabei von allen möglichen Seiten. Außerdem werden die Figuren innerhalb des Kaders zusätzlich gerahmt, wie Thomas Schick feststellt: „Die Kadrierung durch den gewählten Bildausschnitt wird durch eine weitere Rahmung im Bild begleitet, etwa durch Fenster oder

Türen, die im Vorder- oder Hintergrund erkennbar sind“.<sup>163</sup> Die bildinterne Betonung von Figuren im Bildausschnitt ist ein konventionelles Mittel, um Raamtiefe zu schaffen, das in allen drei Werken der Regisseurin anzutreffen ist und mit dem Konzept der Tiefeninszenierung nach Bazin (siehe Kapitel 3.3.4) einhergeht. Doch nicht nur Figuren sind an Bildränder im Vorder-, Mittel- und Hintergrund gesetzt, sondern auch Objekte und Gegenstände teilen den Bildausschnitt in verschiedene Ebenen. Birgit Glombitza beschreibt diese Unterteilung der Bildebenen in MARSEILLE sehr treffend als einen Hindernisparcours, den die Figur zu durchlaufen hat:

Ein Blick ins Freie ist da nie ohne Beschränkung zu haben. Das Armaturenbrett eines Busses, die Auslage eines Gemüsestandes, wenigstens ein Fensterrahmen beengen die Sicht nach draußen. Bewegte Vorder- und statische Hintergründe markieren dazu einen Hindernisparcours und zwingen die so eingeklemmte Protagonistin, nach Schlupflöchern zu suchen, um zur nächsten Einstellung zu gelangen.<sup>164</sup>

In NACHMITTAG und ORLY verhält sich die Bildkomposition in ähnlicher Weise. Die Ausschnitthaftigkeit der Bilder ist hier allerdings stärker betont: Oft werden Köpfe oder Beine vom Bildrand ‚abgeschnitten‘, die Figuren bewegen sich nach Belieben aus dem Kader hinaus oder ins Bild hinein. (Dieses Spiel mit den bildlichen Grenzen ist anhand der Abbildungen 16, 17 und 18 zu erkennen.)



**Abbildung 16: Das Bild wird in die Tiefe inszeniert: Sophie befindet sich zwischen dem Armaturenbrett des Busses und dem bergigen Hintergrund. (MARSEILLE, 00.09.39)**

---

<sup>163</sup> Schick 2011, 95-96.

<sup>164</sup> Glombitza 2004.



Abbildung 17: Konzentration auf den Figurenkörper: die Kamera zeigt nur einen Ausschnitt von Irenes Körper. (NACHMITTAG, 00.21.20)



Abbildung 18: Der jugendliche Sohn muss durch die Kontrolle: die Kamera konzentriert sich auf die Bewegungen der Hände. (ORLY, 00.34.59)

Neben der Fotografie ist bei Angela Schanelec die Bühne ein wichtiger räumlicher Bezugspunkt. In allen Filmen wird die mit dem Theater in Verbindung stehende räumliche Komponente früher oder später als inhaltliches oder ästhetisches Element einbezogen. Die Filme sind somit auch *Ort der Performance*, der das Spiel der Akteure reflexiv in den Fokus nimmt.

### 3.3.2 Ort der Performance – Die Bühne

In allen drei Filmen spielt das Theater als inhaltlicher und gestalterischer Bezugspunkt eine Rolle. In MARSEILLE und NACHMITTAG ist jeweils eine Figur der Geschichte Schauspielerin. In beiden Filmen gibt es eine Szene, die die Frauen bei den Theaterproben zeigt. Die Probe kann hier als Hinweis für die Absicht der Offenlegung einer Konstruktion gelesen werden: Wir sehen nicht das fertige Stück, sondern verfolgen die hintergründigen Strukturen, die für das normale Theaterpublikum üblicherweise *unsichtbar* wären. In MARSEILLE betrachtet die Kamera noch aus dem Zuschauerraum das Geschehen auf der Bühne, in der Eingangsszene von NACHMITTAG schauen wir dann aus entgegengesetzter Richtung von der Bühne ins Publikum (Abb. 19).



Abbildung 19: Eingangsszene NACHMITTAG, wir blicken von der Bühne in den Zuschauerraum. (NACHMITTAG, 00.03.47)

Die Umkehrung der gewohnten Blickrichtung eines Theaterbesuchers deutet darauf hin, dass auch der Zuschauer bei Schanelec zur filmischen Performance gehört und damit zur Aktivität aufgefordert wird. Die der fotografischen Komposition ähnelnden Einstellungen erscheinen ebenso als Bühnenbilder. Beständig sind die Räume als mehrgründige Orte strukturiert, in denen die Figuren wie auf einer Bühne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund agieren. In ORLY stellt der Flughafen zudem in einem metaphorischen Sinn eine riesige Bühne der Gesellschaft dar, auf der sich die unterschiedlichsten Menschen bewegen. Durch die Vermischung der Figuren mit realen Passagieren werden diese ebenso zu Mitspielern der Handlung. Auch die Reduktion auf einen Ort, wie es neben ORLY auch in NACHMITTAG der

Fall ist, unterstreicht den Bezug zum Theater und zu einem weiteren Regisseur der *Nouvelle Vague*, Jacques Rivette, der es ebenso verstand, über das Theater und den geschlossenen Raum in seinen Filmen zu reflektieren.<sup>165</sup> In MARSEILLE könnte man ferner in den abrupten, räumlichen Sprüngen die Affinität zu einem schnellen Kulissenwechsel einer theatralischen Vorstellung sehen. – Nach Christian Metz macht gerade die Vereinigung von Theater (als reale Zeit) und Fotografie (als indexikalisches Bild) zusammen mit den körperlichen Bewegungen, den realistischen Effekt des Films aus.<sup>166</sup>

### 3.3.3 Die Abwesenheit des ‚typischen‘ Ortes

Der von dem Ethnologen Marc Augé geprägte Begriff des „Nicht-Ortes“ bezeichnet eben jenen Handlungsort, den wir in ORLY und MARSEILLE antreffen: Eine Welt der stetigen Bewegung durch Verkehrsmittel, ein Ort, der weder Stadt noch Land, weder vertraut noch fremd ist.<sup>167</sup> Eben diese „Zwischenräume“, wie Thomas Schick sie nennt, stellen die Schauplätze der Filme von Angela Schanelec dar. In ORLY ist es der Flughafen, der den Figuren zwischen zwei Ländern und Welten Aufenthalt gewährt, in MARSEILLE ist es neben dem Auto vor allem der Bus, der Sophie immer wieder durch die Straßen der Stadt bringt. Und auch der Film, der hauptsächlich an einem privaten und ländlichen Ort spielt, enthält eine Szene, in der die Familie mit dem Auto von ihrer Villa in die Stadt fährt. So werden öffentliche Räume stets den privaten vorgezogen und eine *Welt des identitätslosen Nicht-Ortes* geschaffen. Wenn es keine Verkehrsmittel sind, dann sind es andere Schauplätze des öffentlichen Lebens, an denen die Figuren agieren. So läuft insbesondere Sophie durch triste Gegenden der französischen Stadt: Graue Straßen und Häuser und viel Verkehr sind zu sehen, keine Spur von einem Urlaubsparadies. Doch genau das ist es, was sowohl die Fotografin im Film als auch die Berliner Regisseurin interessiert: das alltägliche Leben in Marseille. So antwortet Sophie am Ende des Films auf die Frage des Polizisten, was sie denn fotografiere, mit „Les rues“. Besonders der Sprung zurück nach Berlin zeigt uns, wie ähnlich die europäischen Städte doch in ihrem alltäglichen Licht erscheinen: Kurz zuvor noch in Marseille in einem Tanzlokal, geht Sophie in der darauffolgenden Szene wieder in Berlin

---

<sup>165</sup> Vgl. Kühn 2007.

<sup>166</sup> Vgl. Metz 1968, 28-32.

<sup>167</sup> Vgl. Schick 2011, 86.



über die Straßenkreuzung, was der Zuschauer einzig dadurch bemerkt, dass sie plötzlich auf deutsch angesprochen wird. Die Welt, die Angela Schanelec zeigt, reduziert sich auf das kleinbürgerliche Leben einzelner Menschen, weit weg von repräsentativen Wahrzeichen und dem Tourismus, der (auch im Film) so oft das Bild der Städte bestimmt. Gerade die Abwesenheit des ‚typischen‘ Ortes erzeugt diesen „topographischen Realismus“ von dem Schick für Schanelecs Filme spricht.<sup>168</sup> Doch nicht nur die Schauplätze an sich sind anders gewählt als in herkömmlichen Filmen, auch deren Inszenierung ist auf ein Minimum reduziert und verflacht. Besonders auffällig ist dies am Anfang von MARSEILLE, als Sophie mit der Französin die Wohnungsschlüssel tauscht. Sie stehen in dem Appartement, das die Berlinerin von nun an nutzen darf, und unterhalten sich schüchtern, tauschen erste Sprachkenntnisse aus. Die Räume aber wirken unbewohnt und unpersönlich, es sind keinerlei Hinweise zu finden, die den Charakter der französischen Studentin näher bestimmen würden (Abb. 20).



**Abbildung 20: Sophie tauscht mit der Französin die Wohnungsschlüssel; der Raum erscheint kalt und unpersönlich. (MARSEILLE, 00.02.40)**

In NACHMITTAG ist die Villa zwar wohnlich eingerichtet, aber ein persönlicher Bezug zu den Figuren besteht ebenso wenig. Die Orte in den Filmen von Angela Schanelec sind unbekannt. Sie scheinen außerdem autonom und nicht von den Charakteren abhängig, die sie bewohnen. Darin liegt ein weiterer großer Unterschied zum klassischen Kino, in dem die Figuren Vorrang vor Schauplatz und Objekt haben und diese zur genaueren Bestimmung der

---

<sup>168</sup> Vgl. Schick 2011, 85.

figuralen Eigenschaften dienen.<sup>169</sup> Bei Schanelec hingegen gilt es, die Schauplätze als *neutrale und autonome Orte* zu definieren. In einem Interview sagt sie:

Ich finde, ein Raum ist erstmal einfach ein Raum, und ich denke, der Begriff Neutralität ist wichtig, damit man die Figuren auch von ihrem sozialen Umfeld befreit. [...] Das heisst, dass der Raum auch einen gewissen autonomen Impuls hat, unabhängig von der Handlung oder einer sozialen Definition.<sup>170</sup>

Der Raum als Schauplatz und unverzichtbarer Bestandteil des Films kann bei Angela Schanelec als Nicht-Ort definiert werden, der „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit“<sup>171</sup> schafft, wie Marc Augé es ausdrückt.

### 3.3.4 Die Kamera als *integratives Mittel*

Integrativ ist die Kamera in Hinsicht auf eine Einbindung des Zuschauers in das filmische Geschehen. Allerdings nicht im konventionellen Sinn, um als all-überblickender Betrachter die Handlung möglichst gut nachvollziehen zu können, sondern eher als eine distanziert-beobachtende Instanz. Die Kamera versetzt das Publikum in eine beobachtende Perspektive, bietet ihm einen ‚unsichtbaren‘ Platz im Bild, gewährt ihm als Gast Zutritt, zeigt ihm aber nicht mehr, als auch zu sehen ist. Eine große Rolle spielt dabei die spezifische Verwendung der Kamera. Wenn Christine N. Brinckmann von einer „anthropomorphen Kamera“ spricht, ist damit nichts anderes gemeint, als anhand der Kameraarbeit dem Zuschauer das Gefühl zu geben, am Geschehen teilzuhaben, die Kameraperson (im Dokumentarfilm) oder die Figur (im Spielfilm) für das Publikum spürbar zu machen, dem Apparat der Bildaufzeichnung also einen ‚menschlichen‘ Charakter zu verleihen.<sup>172</sup> Das geschieht insbesondere durch bestimmte Bewegungen und die Nutzung von Schärfentiefe innerhalb des Bildes. Brinckmann betont, die meisten Filmemacher würden in der Bildgestaltung ihrer Filme vorrangig den Hintergrund unscharf lassen, um die Ereignisse im Vordergrund hervorzuheben. Doch gerade die Abweichung von dieser Konvention und damit das

---

<sup>169</sup> Vgl. Brinckmann 1994, 288.

<sup>170</sup> Schanelec 2005, 15.

<sup>171</sup> Augé, zitiert nach Schick 2011, 86.

<sup>172</sup> Vgl. Brinckmann 1997, 277.



Unschärfstellen von Vorder- und Mittelgründen, würde als Signal dafür dienen das Bild anthropomorph aufzufassen.<sup>173</sup> Dieser Aufmerksamkeitsverlagerung im Bild bedient sich auch Angela Schanelec des Öfteren. In vielen Dialogszenen befindet sich ein Gesprächspartner im Vordergrund des Bildes, seitlich oder von hinten angeschnitten im unscharfen, sein Gegenüber im Mittelpunkt dafür im scharfen Bildbereich. Der Hintergrund wird wiederum leicht verschwommen dargestellt. Prägnante Szenen für diese *Schärfeverschiebung* lassen sich in allen drei Werken finden. In ORLY beispielsweise sind insbesondere Passagiere meist unscharf im Vorder- und Hintergrund der Bilder situiert, während sich zwei Figuren im Mittelgrund unterhalten (Abb. 21).



**Abbildung 21: Vincent und Juliette im Wartesaal: Sie sind im Mittelgrund situiert; um sie herum befinden sich Passagiere, die unscharf gezeichnet sind. (ORLY, 00.14.25)**

Aber auch andere Kompositionen sind zu finden: So sitzt die Flugbegleiterin beispielsweise nicht im Vordergrund an ihrem Schalter, sondern wird erst hinter ihrem Kollegen scharf markiert. Die eindrücklichste Szene ist wohl diejenige, in der der junge Mann Sabine durch die menschenüberströmte Halle folgt. Vom Hintergrund ausgehend zeigt eine lange Einstellung, wie sich die beiden Figuren durch die Menschenmasse über den Mittelgrund hinweg bis zum Vordergrund des Bildes fortbewegen. Die Schärfe verschiebt sich somit parallel zu der Figurenbewegung im Raum (Abb. 22-24).

<sup>173</sup> Vgl. *ibid.*, 279-280.



**Abbildung 22: Im Hintergrund laufen Sabine (schwarzer Mantel) und der junge Mann (weinroter Pullover) durch die Menge auf die Kamera zu. (ORLY, 00.57.00)**



**Abbildung 23: Die Figuren befinden sich nun im Mittelgrund des Bildes. (ORLY, 00.57.19)**



**Abbildung 24: Zum Ende der Szene laufen die beiden Figuren in den Vordergrund hinein. (ORLY, 00.57.45)**

Die Theorie zur *Tiefeninszenierung* von André Bazin scheint hier passend, denn er betont in seinen Überlegungen, dass gerade der Verzicht auf die Montage und das Nutzen von langen Einstellungen mit Tiefenschärfe den Bildern die ästhetische Qualität einer realitätsnahen Bewegung zurückgebe, die durch die Montage zerstört werde.<sup>174</sup> „Bazin ist der Auffassung, dass die Vermittlung der Bedeutung eines Ereignisses durch die Montage unscharf ist, dass dieses nur noch in seiner Kontur erkennbar bleibt und damit die Bestimmung des Films, nämlich Realität abzubilden, hintertrieben wird“.<sup>175</sup> Auf diese Weise beschreibt Rayd Khouloki die Betrachtungen des Filmtheoretikers und fügt anschließend einen weiteren wichtigen Aspekt hinzu: „Wenn die Tiefenschärfe die Montage ersetzt, so Bazin, wird dem Zuschauer mehr Autonomie bei seiner Aufmerksamkeitslenkung überlassen“.<sup>176</sup> Und ähnlich scheint es auch in den Filmen von Angela Schanelec zu sein. Ihre sehr statischen Kameraperspektiven zeigen uns vielschichtige Bilder, die als *Aktionsflächen* für die Figuren dienen und ihnen bis tief ins Bild hinein Raum gewähren. Exemplarisch dafür ist die oben beschriebene Szene, aber auch andere treffen auf das Modell der Tiefeninszenierung zu, wie z.B. die lange Sequenz in NACHMITTAG, als Agnes und Konstantin gemeinsam in seinem Zimmer sind, er am Laptop sitzt und sie sich gelangweilt mit verschiedenen Utensilien beschäftigt. Obwohl der Bildausschnitt hier nicht so weit gewählt ist wie in ORLY und die Bilder beengter wirken, finden sich doch einige Situationen, in denen insbesondere mit der Tiefenschärfe gearbeitet wird. Nachdem Agnes mit einem alten Hut herumgespielt hat, beschließt sie, auf den anliegenden Balkon zu gehen, um etwas zum Trocknen aufzuhängen. Diese Aktion spielt sich allerdings im Hintergrund ab. Im Vordergrund des Bildes befindet sich noch immer Konstantin, der sich auf den Computerbildschirm konzentriert (dabei sieht man nur sein Gesicht). Im Mittelgrund befindet sich ein Fenster mit Fensterbrett, auf dem Sachen liegen. Dahinter ist Agnes zu sehen, die auf dem Balkon hantiert. Und dahinter wiederum ist erneut ein Fensterrahmen zu erkennen, der sie von der im Wind wankenden Baumkrone trennt, die den hinteren Abschluss des Bildes darstellt (Abb. 25). Hier wird also kein einziger Schnitt benötigt, um den Fortgang des Geschehens zu dokumentieren. Es ist natürlich nicht alles in der Kader der Einstellung erfasst, was auch tatsächlich passiert, dennoch kann man die Handlungen der Figuren nachvollziehen. Die Aktionen im *Off-Raum*, wie das Tippen auf der Tastatur von Konstantin oder der Weg zum Balkon von Agnes sind dabei der Imagination des Zuschauers überlassen.

---

<sup>174</sup> Vgl. Khouloki 2009, 22.

<sup>175</sup> Ibid., 23.

<sup>176</sup> Bazin in Khouloki, *ibid.*, 23.



**Abbildung 25: Konstantin sitzt im Vordergrund am Computer, im Hintergrund ist Agnes auf dem Balkon zu sehen. Die Perspektive schafft Raumtiefe. (NACHMITTAG, 00.33.26)**

Die Ausschnitthaftigkeit bzw. die *Leerstelle im Bild* ist wie zuvor besprochen ein wesentliches filmisches Element bei Schanelec, das den Zuschauer von einer passiven in eine aktive Position versetzt, in der er durch individuelle Gedanken die Lücken schließen kann.

Bezüglich des Kameraverhaltens in den Filmen von Angela Schanelec ist aber insbesondere der Vergleich zum *Direct Cinema* interessant. Die amerikanische Dokumentarfilmströmung der 1960er Jahre sah nämlich den wichtigsten Aspekt der Filmaufnahmen im *beobachteten Ereignis* selbst. Es wurden lange Einstellungen als Beweis für die Vollständigkeit und Authentizität des Gezeigten verwendet. Dabei war es üblich, zusätzlich Personen durch das Bild laufen zu lassen, um den Eindruck des ‚Wirklichen‘ noch zu verstärken. Die Verwendung von Schwenk und Zoom hatte Vorrang vor dem Schnitt, und insbesondere der Eigencharakter von Orten und Räumen wurde als weiterer wichtiger Punkt für eine authentische Wirkung empfunden.<sup>177</sup> All diesen Anforderungen an ein realitätsnahes Kamerabild scheint auch Schanelec zu folgen. Im *Direct Cinema* war es zudem geläufig, Verzerrungen, Undeutlichkeiten oder Unterbelichtungen für die unmittelbare Wirkung mit einzubauen, worauf in *ORLY und Co.* allerdings verzichtet wurde. Die dokumentarische Herangehensweise Schanelecs birgt neben der erwähnten Subjektivierung der Kamera auch den gegenteiligen Effekt: eine „technomorphe“ Manier der Filmkamera.<sup>178</sup> Technomorph beschreibt Brinkmann eine Kamera, deren Bilder deutlich auf den Apparat verweisen und

<sup>177</sup> Vgl. Brinckmann 1997, 284.

<sup>178</sup> Vgl. *ibid.*, 284.

die nicht der menschlichen Wahrnehmung entsprechen. Ein Beispiel dafür wäre die Überwachungskamera.<sup>179</sup> Auch diese Form von Bildaufnahmen sind in Schanelecs Filmen zu finden. In *ORLY* gibt es einige Sequenzen, in denen die Kamera das Prinzip eines Überwachungsvideos zu adaptieren scheint. So schlendert etwa der Sohn zeitweise ohne seine Mutter durch die Läden des *Aéroport* und wird beim Umschauen in diversen Drogerien oder beim Anprobieren von Sonnenbrillen mit einem sicheren und ruhigen Schwenk vom Kameramann verfolgt (Abb. 26).



**Abbildung 26: Die technomorphe Kamera: Der Sohn wird beim Brillen-Probieren beobachtet. (ORLY, 00.32.19)**

Wie beim *Direct Cinema* ist hier die Kamera nicht wirklich versteckt, befindet sie sich aber genauso wenig in einer Interaktion mit den Figuren. Dieser Zwischenraum, in den der Zuschauer manövriert wird, ist stets präsent und macht das Gefühl eines ‚unsichtbaren‘ Beobachters aus. Den Eindruck eines ‚Zwischenwesens‘ erhält man auch in *NACHMITTAG*, wo man die Langeweile und das Nichts-Tun der Charaktere aus einem beobachtenden Winkel verfolgt. Als Beispiele seien vor allem die Szenen genannt, in denen Agnes mit der Katze spielt, Konstantin Mimmi nach dem Baden abtrocknet, Onkel Alex mit der Kleinen Karten spielt oder die Protagonisten gedankenverloren auf dem Bett respektive Sofa liegen (Abb. 27 u. 28). Durch das beharrliche Verfolgen der tatenlosen Figuren tritt der beobachtende Charakter der Kamera besonders in den Vordergrund und wirkt in integrativer Weise auf den Zuschauer, der sich plötzlich ebenso träge und müde vorkommt.

---

<sup>179</sup> Vgl. *ibid.*, 277-278.





**Abbildung 27: Agnes spielt mit der Katze: Langeweile herrscht in der Villa.**  
(NACHMITTAG, 00.24.19)



**Abbildung 28: Irene liegt auf einem Sessel, die Stimmung ist bedrückend.**  
(NACHMITTAG, 01.20.50)

Die Mischung von anthropomorpher und technomorpher Kamera zeigt sich in zuletzt genanntem Film besonders in den Dialogen. Gleich zu Beginn unterhält sich Konstantin mit seinem Onkel Alex über seine Versuche als Schriftsteller. Die Kamera verweilt dabei so lang auf der einen Person, dass man den Drang verspürt, den Kopf zur anderen Figur zu wenden. Das geschieht aber erst verzögert durch den Kameraschwenk. An dieser Stelle wirkt die technomorphe Kamera wie ein automatisierter Überwachungsapparat, der erst zeitverzögert erkennt, dass eine andere Person zu sprechen begonnen hat. Dennoch gibt die Tatsache, dass das ‚Umschalten‘ zur anderen Figur durch einen Schwenk und nicht anhand eines Schnitts vollzogen wird, der Szene seinen anthropomorphen Charakter zurück und

zeigt, dass jemand anwesend sein muss, um die Kamera durch die Situation zu führen. Dieses verspätete Umschwenken macht darüber hinaus erneut die Grenzen des Bildes deutlich, denn es zeigt uns, dass etwas ausgespart wird (der Ton zum Bild oder das Bild zum Ton) und verweist auf diese Weise abermals auf eine Kamera, die selbstreflexiv und stilisiert von Angela Schanelec und Reinhold Vorschneider eingesetzt ist. „Die meisten Einstellungen [...] betonen den Ausschnitt, die Bilder sind offen nach allen Seiten“.<sup>180</sup> Offen sind sie auf auditiver Ebene, visuell jedoch stets begrenzt. Wenn man MARSEILLE anschaut, ist auch dort dieses Bewusstsein für die Einschränkung des Bildes zu erkennen. Es gibt eine Szene, in der Sophie etwas unentschlossen vor einer Autowerkstatt hin- und hergeht, bevor sie dort auf Pierre treffen und nach einem Mietwagen fragen wird. In dieser Szene bleibt die Kamera, die zuvor Sophies Bewegungen folgte, auf die Garage fokussiert, und man sieht nun wie die Hauptfigur sich ins Bild hinein und wieder hinaus bewegt (Abb. 29 u. 30). Diese Einstellung kann zugleich als techno- wie als anthropomorph ausgelegt werden, denn einerseits gibt sie der Szene etwas starres, andererseits wirkt sie durch die ständige Bewegung im Bild als verträumter Blick eines Passanten, der hinter Sophie stehend das Gebäude der Autowerkstatt beobachtet und ist damit wiederum integrativ zu lesen. Zudem weist diese Szene darauf hin, dass die Figuren bei Schanelec als *autonome Filmkörper* zu lesen sind, die unabhängig vom Bild ihren Bewegungen nachgehen, dass der Zuschauer aber nicht immer alle ihre Vorgänge mitbekommt.



Abbildung 29: Die Kamera ist auf die Autowerkstatt fixiert, Sophie läuft, nachdem sie Pierre beobachtet hat, links aus dem Bild heraus.  
(MARSEILLE, 00.13.13)

<sup>180</sup> Rother zitiert in Schick 2011, 97.



Abbildung 30: Kurz darauf läuft sie wieder von links ins Bild hinein und rechts aus dem Bild heraus. (MARSEILLE, 00.13.30)

### 3.4 Die dreidimensionale, diegetische Welt

Was die Schauplätze, die Kameraarbeit, die Montage und die Narration im Film zusammen erschaffen, konstituiert sich in einem komplexen filmischen Raum, indem sich Figuren, Stimmungen und Atmosphären entfalten und die diegetische Welt entstehen kann.

#### 3.4.1 Raumkonstruktion: *Der soziale Raum*

Ohne den Raum ist ja nichts denkbar. Ohne Raum passiert nichts. Der Raum ermöglicht oder provoziert Situationen. Und das hilft mir dabei, den Glauben daran zu haben, dass das, was ich da erzähle, eine Realität hat. [...] Ich versuche das, was ich inszeniere, möglichst zu minimieren. Und das, was drum herum ist, so zu belassen, wie es ist.<sup>181</sup>

Der Raum als Situationen-provozierender Aufenthaltsort der Figuren wird in der Diegese durch die Aktionen und Nicht-Aktionen der Charaktere zu einem „heterogenen, dynamischen Raum“, in dem die „übliche‘ Ordnung“ von klassisch-narrativen Handlungsmustern in Bewegung gesetzt wird. Die Diegese ist als Raum-Zeit-Struktur zu denken, die durch die Zusammenführung von Orten, Figuren und Handlungen eine

---

<sup>181</sup> Schanelec 2010a.



„psychologisch-soziale, ‚alternative‘ Welt“ darstellt.<sup>182</sup> Margrit Tröhler vergleicht die Kreation der fiktionalen Welt im Kontext ihrer Untersuchungen zum „ethnografisch-expressiven Realismus“ mit der eines Puzzles:

Die fiktionale Welt als Ganzes gestaltet sich wie ein Puzzle, das ein kaleidoskopisch sich veränderndes, unvollständiges und potenziell erweiterbares Bild des Ensembles entwirft; ein Puzzle, dessen Reliefbildung nicht im Sujet (in der Handlung, in der Zeit) entsteht, sondern durch die Verbindung und Übergänge zwischen den Ebenen und Welten“.<sup>183</sup>

Die puzzleartige und lückenhafte Struktur der Filme von Angela Schanelec wurde schon erläutert und auch in der Gestaltung der diegetischen Welt tritt diese erneut in Erscheinung. Denn der filmische Raum bildet ein *Netzwerk an Aktivitäten und Gesten des Alltags*, an Begegnungen und Konfrontationen und konstituiert sich so zu einem *sozialen Raum*. Kirsten argumentiert, „dass realistische Filme auf einen Effekt hinarbeiten, der darin besteht, dass ihre *Diegese den historischen RezipientInnen als der wirklichen sozialen Welt [...] strukturell homolog erscheint*“.<sup>184</sup> Und so kommt es, dass in Schanelecs Filmen nur Töne und Bilder verwendet werden, die auch von den Figuren selbst wahrgenommen werden können. Damit werden die Regeln eines sozialen Miteinanders in die Filme übersetzt und ein Authentizitätseffekt des Gezeigten erreicht.<sup>185</sup> Sophie, Agnes, Konstantin, Irene, Sabine, Theo, Juliette und Vincent: Sie alle bewegen sich in uns bekannten, alltäglichen Welten, tun alltägliche Dinge, sprechen über Themen, die auch uns beschäftigen. So stehen Bilder des Straßenverkehrs, des Einkaufens, des Wartens und Innehaltens, des Zähneputzens oder des Busfahrens nebeneinander und konstruieren einen sozialen Raum, der mit unserem Leben vergleichbar scheint. Konversationen werden über belanglose Themen gehalten, alltägliche Situationen als filmische Hauptmotive inszeniert. All diese Details und die Situierung des Geschehens in der zeitgenössischen sozialen Welt, im Hier und Jetzt von Berlin und weiteren modernen Städten lösen einen *Authentizitätseffekt* beim Zuschauer aus. Es geht außerdem weniger um eine Chronologie der Szenen als vielmehr darum, Atmosphären zwischen den Figuren im filmisch-sozialen Raum herzustellen.<sup>186</sup> Die Spannungen und Stimmungen zwischen den Protagonisten in MARSEILLE, NACHMITTAG und ORLY ergeben sich durch die Kombination der filmischen Mittel, die zum Großteil schon erläutert wurden:

---

<sup>182</sup> Vgl. Tröhler 2007, 259.

<sup>183</sup> Ibid., 259-260.

<sup>184</sup> Vgl. Kirsten 2009a, 211.

<sup>185</sup> Vgl. ibid., 221.

<sup>186</sup> Vgl. Tröhler 2007, 227.

- der Schauplatz als Ort der alltäglichen Begegnungen, der Situationen provoziert wie z.B. in ORLY, wo Menschen am Flughafen zwangsweise zusammentreffen;
- die Kamera, die sich stets bemüht, den Zuschauer miteinzubeziehen, ihn aber ebenso auf Distanz hält und damit Neugierde weckt;
- die Themen, die von grundlegenden humanen Problemen, Ängsten und Hoffnungen handeln und in der aktuellen deutschen Gesellschaft situiert sind;
- sowie die Figuren, die als rätselhafte und schweigsame Alltagsmenschen inszeniert sind.

Die Bilder des Alltags basieren auf grundlegenden „Alltagsszenarien“, die in verschiedenen Kulturen gelten und zu einer „Ikonografie des Alltags“ führen, wie Tröhler konstatiert. Das heißt, dass sowohl transkulturelle als auch kulturspezifische Erfahrungen in die Filme Eingang erhalten und der Zuschauer daher bei der Rezeption auf sein *kulturelles Weltwissen* zurückgreifen kann.<sup>187</sup>

### 3.4.3 Alltagsfiguren

Nach Jens Eder gibt es mindestens eine Handvoll verschiedener Figurenkonzeptionen, die sich in der Filmgeschichte entwickelt haben. Grundsätzlich unterteilt er die Figur im Film in vier Grundmodelle: Die Figur als „fiktives Wesen“, „Artefakt“, „Symbol“ oder „Symptom“.<sup>188</sup> Demnach ist ein fiktives Wesen ein vom Zuschauer entwickeltes, mentales Figurenmodell, das aus Informationen des Gedächtnissen sowie wahrgenommenen Informationen aus der Diegese entsteht und so zu einer mentalen, anschaulichen Vorstellung wird: also eine Figur mit psychischen, sozialen und körperlichen Eigenschaften. Dieses Modell ist allerdings in stetigem Wandel, je nachdem welche Informationen im Laufe des Films preisgegeben werden. Die „Figur als Artefakt“ stellt die Lesart dar, die die Figur mit den ästhetischen Prozessen des Films verknüpft, sich also auf die narrativen Darstellungen und Gestaltungen

---

<sup>187</sup> Tröhler 2007, 230.; Dies gilt auch für die Figurenkonzeption in den drei Filmen von Schanelec.

<sup>188</sup> Vgl. Eder 2008, 131 ff.

einer Figur bezieht, wie Montage, Kamerabewegung, Farbgebung etc. Mit der „Figur als Symbol“ meint Eder die Verknüpfung der Gestalt mit indirekten Bedeutungen, die über die filmische Welt hinausweisen. Die Figur wird mit einem allgemeingültigen Wert aufgeladen, der Assoziationen in uns weckt und sie somit als Symbol für bestimmte Themen, Probleme, Identitäten usw. kennzeichnet. Zuletzt erwähnt Eder die Figur als Symptom. Diese Kategorie beinhaltet all die Gedankengänge und Hypothesen, die über die kommunikativen Kontexte der Figuren aufgestellt werden, z.B. Fragen des Zuschauers zu der Art der Gestaltungsweise auf Seiten der Produktion. Die „Figur als Symptom“ ist durch die kontextbezogenen Überlegungen eng verknüpft mit den Aspekten Artefakt und Symbol. Letztgenannte, und insbesondere die Artefakt-Kategorie, bilden den Ausgangspunkt meiner Analyse. Eder schreibt, *Artefaktfiguren* seien entweder realistisch, komplex und dynamisch oder verfremdet, einfach und statisch dargestellte Charaktere, wobei die filmischen Muster meist schon durch die Filmgeschichte und ihre ästhetischen Hervorbringungen konventionalisiert seien, aber dennoch als offene Strukturen fungieren. Für Eder stellt der „Mainstream Realismus“ die dominante Art der Figurenkonzeption dar, in der die Figur als ein individueller, autonom-wirkender, mehrdimensionaler, transparenter, psychologisch-motivierter Charakter existiert, der sich im Filmverlauf weiterentwickelt und mit dem sich der Zuschauer identifizieren soll.<sup>189</sup> Davon unterscheidet Eder den „Independent Realismus“, der sich vorrangig im *Art Cinema* zeigt und zum Großteil auf die Filme Schanelecs übertragen werden kann. Die wichtigsten Eigenschaften einer Figur des Independent Realismus sind folgende: Sie ist

1. unabhängig von der Handlung und Dramaturgie;
2. nicht so einfach und klar verständlich wie die des Mainstream Realismus;
3. in ihrer Emotionalität sehr reduziert bzw. gebrochen;
4. passiv;
5. moralisch nicht einzuordnen; und
6. von einem inkonsistenten Verhalten geprägt.

Zudem sind die Ziele und Gefühle der Figur *entdramatisiert*, sie werden also im Laufe des Films nicht zugespitzt, wie ich bereits ausgeführt habe.<sup>190</sup> Die Ereignisse der *Dramaturgie der Kontingenz*, wie Eder sie nennt, ergeben sich also vor allem durch eine Vielzahl von winzigen Zufällen. Nach Chatman könne diese Form auch als „Dedramatisierung“,

---

<sup>189</sup> Vgl. Eder 2008, 399-402.

<sup>190</sup> Vgl. *ibid.*, 405.

„Denarrativisierung“ und „Marginalisierung“ beschrieben werden.<sup>191</sup> Die Figuren, die sich in der ent- oder dedramatisierten Diegese des Films aufhalten, sind ambivalente, opake, gebrochene und statische Charaktere, die im Gegensatz zu den Mainstream-Figuren für das Publikum nur sehr schwer lesbar sind. Das ist nicht zuletzt deswegen so, weil sich Gefühlsbewegungen, Ziele und Motive der Personen (wie auch die Handlung) im Untergrund bzw. im ‚Inneren‘ der Filmkörper abspielen und nicht offensichtlich dargestellt werden. Die Figuren haben Probleme, die ihnen selbst nicht bewusst sind, sie erscheinen als komplexe Wesen, handeln aber nicht wirklich, sondern „treiben eher dahin“.<sup>192</sup> Sie sind über ihre eigenen Motive unsicher und scheinen nur zeitweise und partiell mit Problemen konfrontiert zu werden. In ihrer Beziehung zum filmischen Raum machen sie den Eindruck, als würden sie in der Umgebung untergehen – Abb. 31 zeigt ein Beispiel aus *ORLY: Der junge Mann*, der zentral im Bild sitzt, ist erst sehr spät zu erkennen, er scheint in der Menge unterzugehen. Das äußerlich Sichtbare sagt dabei mehr über die Personen aus als sie selbst, erläutert Eder, allerdings immer auf indirekte Weise.<sup>193</sup> Der Versuch, dem menschlichen Verhalten im Alltag näher zu kommen, ist das primäre Ziel des *Art Cinema*. Durch die expressiv-filmischen Mittel, wie die statische Körperhaltung, die kaschierten Blicke und planlosen Gänge der Protagonisten sind strategische Standards der Figurenkonzeption entstanden, wie der Autor feststellt.<sup>194</sup> Der Zuschauer befände sich dabei immer in einem steten Wechsel von Nähe und Distanz.

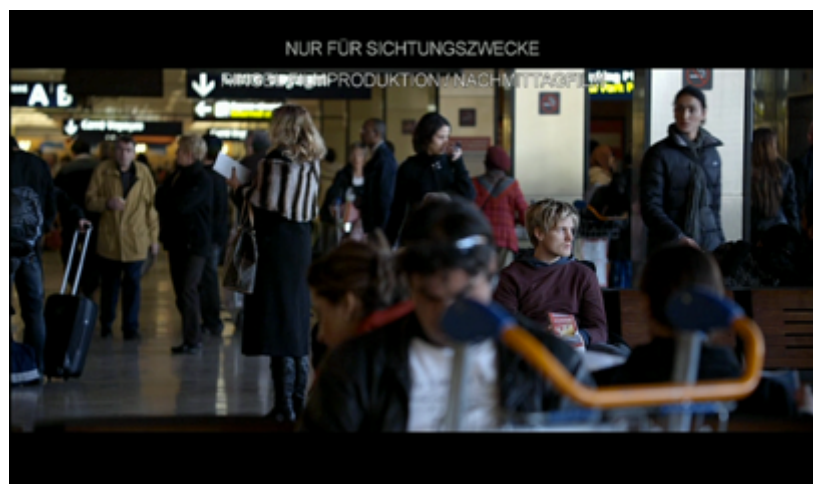


Abbildung 31: Der junge Mann sitzt in Mitten der Flughafengäste, erst nach einer Weile bemerkt man ihn als Figur der Handlung. (ORLY, 00.10.03)

<sup>191</sup> Chatman zitiert in Eder, *ibid.*, 407.

<sup>192</sup> Vgl. *ibid.*, 407.

<sup>193</sup> Vgl. *ibid.*, 407.

<sup>194</sup> Vgl. *ibid.*, 408.

Wenn man sich Angela Schanelecs Filme anschaut, kann man viele Aspekte der Figurenkonzeption des Independent Realismus wiederentdecken. Exemplarisch möchte ich NACHMITTAG anführen, da der Film durch sein überschaubares Figurenensemble sowie die Reduktion auf einen Schauplatz besonders auf die Charakterzeichnung konzentriert ist. Zudem ist interessant, wie die Regisseurin die Figuren mit ihren ursprünglich komischen Wesenszügen bei Tschechow, zu tragischen und undurchsichtigen Persönlichkeiten eines *Art Cinema* umfunktioniert. Grundsätzlich kann nach Guido Kirsten folgendes über die Charaktere bei Angela Schanelec behauptet werden: „Die Figuren und die Handlung werden zwar fiktional (als imaginär und fungiert) verstanden, darüber hinaus aber mit dem Anschein der Lebensnähe ausgestattet.“<sup>195</sup> Der Kontakt zum Alltäglichen ist auch das, was in NACHMITTAG dominiert: Die Figuren sind individualisiert und realistisch dargestellt. Das geschieht insbesondere durch ihr Verhalten, ihre Gestik und Mimik, ihre Bewegungen und die Kleidung, die sie tragen. Außerdem sind die Räume der Villa, in denen sie sich zum Großteil der Filmzeit aufhalten, authentisch eingerichtet und versprühen die Atmosphäre einer heimischen und gemütlichen Wohnung. Die Themen, über die die Figuren sprechen, sind ebenso alltäglich: Vor allem die Erkundigungen nach einem gemeinsamen Essen, einem verschwundenen Gegenstand oder einer Fahrt in die Stadt sind hier für die realistische Wirkung der Dialoge zu nennen. Auch das Motiv der Langeweile ist ein wichtiges, authentisierendes Element der Figuren in NACHMITTAG. Aus den anti-dramatischen Einzelhandlungen der Figuren und der Konzentration auf die alltäglichen Details ergibt sich also ein *Authentizitätseffekt*. Ein wesentlicher Bestandteil dieses Effekts stellt das ‚Nichts-Tun‘ der Figuren dar, das in der Filmgeschichte unter anderem als „*temps mort*“ beschrieben wurde. In den 1950er und 60er Jahren ist dieser Begriff als ein neues filmisches Merkmal insbesondere des italienischen Neorealismus diskutiert worden. Stefan Staub definiert den Begriff nach dem Theoretiker Jean Mitry: „In Momenten der toten Zeit ereignen sich auf visueller Ebene oder verbal Dinge, die zwar nicht direkt für die Handlung bedeutsam sind, jedoch auf komplexe innere Prozesse der Figur verweisen.“<sup>196</sup> Das reduzierte Schauspiel der Figuren und ihre Situierung in den alltäglichen und ‚ausdruckslosen‘ Orten macht bei Schanelec die *temps mort* zum Thema ihrer Filme und zeigt uns, dass nicht nur die Narration im ‚Unscheinbaren‘ funktioniert, sondern auch die Charaktere nach ‚Innen‘ agieren und damit zum einen die Stimmung einer Einsamkeit verbreiten und zum anderen auf ihre Konstruiertheit aufmerksam machen.

---

<sup>195</sup> Kirsten 2011, 11.

<sup>196</sup> Staub 2004, 12.

Grundsätzlich sind alle Figuren des filmischen Ensembles ähnlich gestrickt, doch im Einzelnen zeichnen sie sich als individuelle Persönlichkeiten aus, die ihre Mehrdimensionalität allerdings immer für sich behalten. So wird uns Irene, die Theaterschauspielerin als Mutter von Konstantin und Schwester von Alex vorgestellt, die immer auf der Suche nach neuen Männern ist, da sie offensichtlich verlassen wurde. Über ihre wirklichen Gefühle hält sie aber Stillschweigen und tritt ihren Nächsten gegenüber sehr kalt und distanziert auf. Die Gespräche, die sie führt, verfolgen keine klaren Motive, ihr Handeln scheint in alltäglichen Handgriffen stecken zu bleiben. Ihre Stimmungen schwanken zwischen grimmig, aggressiv und einfühlsam, annähernd. Im Großen und Ganzen schiebt sie Probleme eher von sich weg, als dass sie sie anspricht. Wie die anderen Figuren trägt auch sie Kleider des Alltags: eine Jeans, ein T-Shirt, manchmal Badesachen, um im angrenzenden See schwimmen zu gehen. Ihr pensionierter Bruder Alex verschärft die angespannte Stimmung mit seinem Missmut und Desinteresse zusätzlich. Oftmals scheint er traurig zu sein und mit dem Leben abgeschlossen zu haben. Die allgemeine Sorge um ihn und seine Gesundheit verstärkt den Eindruck eines älteren und schwächelnden Mannes, der sich insbesondere für das Kartenspielen mit dem kleinen Nachbarmädchen Mimmi interessiert. Motivlos und eindimensional ist dieser Charakter angelegt. Konstantin hingegen wirkt komplexer: Der Zuschauer bekommt (wenn auch sehr indirekt) vermittelt, dass der stille angehende Schriftsteller unter Depressionen leidet. Er ist resigniert und schweigsam, blockt alle Gesprächsversuche seiner Mutter ab. Jedes Wort, das ihm über die Lippen kommt, scheint von großer Last, und spätestens wenn seine Mutter ihm das Messer aus der Hand reißt, ist klar, dass Konstantin mit großen psychischen Problemen zu kämpfen hat. Andererseits gibt es aber auch Momente, in denen er sehr gefühlvoll ist: gegenüber Agnes und auch seiner Mutter. Agnes stammt aus der Nachbarfamilie und ist als Freundin von Konstantin über den Sommer in die alte Heimat zurückgekehrt. Sie steht durch ihren Lebensmut und ihre Kontaktfreudigkeit allen anderen Figuren entgegen. Sie spricht am meisten und kann ihren Gefühlen am ehesten Ausdruck verleihen. Dennoch zeigt sie dabei des Öfteren Unsicherheiten und ist primär ebenso von einer bedrückten Stimmung und Langeweile befallen. Durch das Äußern ihrer Gefühle und das Erzählen von einem anderen Leben, dass sie sich in ihrem Studienort aufgebaut hat, ist auch sie schwach als *mehrdimensionale Figur* zu verstehen, die komplex erscheint, beim Zuschauer aber vielmehr ein Rätsel hinterlässt als Lösungen auf die potentiellen Fragen bietet, die im Filmverlauf aufgeworfen werden. Die neue Affäre der Mutter, ein erfolgreicher Schriftsteller, und das kleine Mädchen Mimmi stellen in dem Figurenensemble zwei Nebenfiguren dar, denen eine wichtige Funktion zukommt. Mimmi, ein Kind, das Tag für Tag mit in der beklemmenden

familiären Stimmung lebt und deren Mutter fast nie da ist, verleiht dem Zuschauer das unangenehme Gefühl, dem Mädchen seien grundlegende Bedürfnisse nach einem interessanten und aktiven (eben kindgerechten) Leben verwehrt. Der Buchautor Max, der erst relativ spät in die Handlung mit einbezogen wird, spiegelt diese andere, interessante Welt wieder. Das äußert sich vor allem auf Dialogebene, wenn er mit Agnes eine kurze Unterhaltung über das Leben und die damit verbundenen Ängste und Hoffnungen führt. Er und Mimmi sind es, die den Zuschauer letztlich auf ein anderes Lebensgefühl und eine spannendere Welt aufmerksam machen und gerade dadurch die vorherrschende Tristesse erneut betonen, „den Zustand einer Familie, die sich irgendwie zusammengehörig fühlen möchte, es aber nicht schafft“,<sup>197</sup> wie es Daniel Sander in seinem Artikel formuliert.

Bei all dieser Realitätsnähe finden sich aber vor allem auch Motive der Verfremdung und Stilisierung wieder, die Schanelec in der Figurenkonzeption nutzt, um auf das *Unwirkliche im scheinbar Wirklichen* hinzuweisen. Jens Eder führt dafür den Begriff des „sozialen Gestus“ ein, der angelehnt an die Brecht'sche Verfremdungstheorie auf sozial normierte Verhaltensweisen des menschlichen Alltags aufmerksam macht. Das Ziel sei dabei die „gesellschaftliche Erkenntnis“ und das Entdecken eines Fremden im Bekannten.<sup>198</sup> Vor allem durch bestimmte charakterliche oder darstellerische Überzeichnungen wird die Empathie des Zuschauers zur Figur gebrochen sowie die Erwartungen des Publikums enttäuscht und durch Staunen und Neugier ersetzt. Die Figuren werden damit zu inkohärenten, widersprüchlichen Wesen, zu „kulturanthropologischen Schauobjekten“, wie Eder schreibt.<sup>199</sup> In NACHMITTAG sowie in ORLY und MARSEILLE äußert sich die ästhetische Verfremdung insbesondere durch den Schauspielstil der Darsteller. Es geht zwar nicht soweit, dass die Figuren bestimmte Sozialtypen exemplifizieren, dennoch werden sie durch ihre zurückgenommenen Äußerungen über ihre Motive und ihr teilweise überzogenes Schauspiel zu stilisierten Gestalten des zeitgenössischen Deutschlands. Der Zuschauer erhält so auch einen analytischen Blick: Im Oszillieren von Nähe und Distanz bemüht er sich, unter der Bewusstwerdung eines filmischen Konstrukts den Wahrheitsgehalt des Gezeigten herauszufiltern.

Wie wird diese Schwebelage hergestellt? Einerseits sind die Figurenkonzepte selbst daran beteiligt. Indem Schanelec entscheidet, was die *Artefakte* preisgeben und was nicht, erschafft sie Figuren, die komplex erscheinen, ihre Komplexität aber nicht offenbaren.

---

<sup>197</sup> Sander 2008.

<sup>198</sup> Vgl. Eder 2008, 212-213.

<sup>199</sup> Vgl. *ibid.*, 212-213.

Andererseits sind aber auch die Raumin szenierung und die Entscheidung über die Einstellungsgrößen ausschlaggebend. Oft folgt auf eine nahe Kameraperspektive mit einem Schnitt eine extreme Entfernung zur Figur. Etwa, als Agnes nach dem langen Gespräch mit Konstantin aus dem Zimmer rennt, an Max und Irene vorbei, die sie anhalten und fragen, was los sei. Wir blicken vom Wohnzimmer aus auf den Balkon, auf dem sich die Figuren aufhalten. Klar zu erkennen sind nur Agnes und Max in einer Totalen, Irene sitzt ihnen gegenüber in einem Stuhl hinter dem Türrahmen und ist nur durch ihren Ellbogen zu erkennen, der auf der Armlehne aufliegt (Abb. 32).

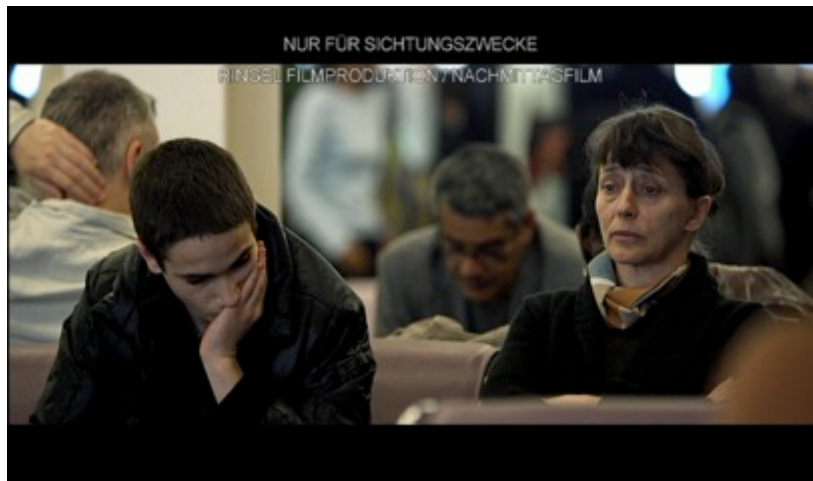


**Abbildung 32: Max, Agnes und Irene sind auf dem Balkon. Irene sitzt hinter dem Türrahmen und ist nur durch ihren Ellbogen unten rechts im Bild zu erkennen. (NACHMITTAG, 00.42.50)**

Hier wird die Distanznahme zu den Figuren nach der emotionalen Szene zwischen Agnes und Konstantin, die sich am Ende weinend im Arm halten, durch raum- und kamerainszenatorische Mittel deutlich gemacht, indem ein tatsächlicher Abstand zwischen Figuren und Zuschauer geschaffen wird. Die Sprache, die vor allem bei Irene und Agnes theaterhafte und unnatürliche Züge aufweist, trägt ihr Übriges zu dieser Distanzierung bei. In MARSEILLE und ORLY verhält sich das ganz ähnlich: Sobald dem Publikum ein möglicher psychologischer Zugang zu den Protagonisten gewährt wird und auch die Kamera sich langsam an die Charaktere ‚heranpirscht‘, wird dieses Anbahnen im nächsten Moment wieder rückgängig gemacht und dem Zuschauer der Eintritt in innere Welten der Figuren verwehrt. Ein prägnanter Szenenwechsel ist der, nachdem sich der pubertierende Sohn in ORLY (in einer halbnahen Einstellung) als schwul offenbart hat. Ohne dass die Mutter offensichtlich darauf reagiert, wird in die nächste Szene geschnitten, in der die beiden von hinten, zwischen vielen Passagieren vor dem Boarding auf den Einlass wartend gezeigt



werden. Einziger Anhaltspunkt für die Empfindungen der Figuren ist der Arm, den der Junge um die Schultern seiner Mutter legt (Abb. 33 u. 34).



**Abbildung 33: Sohn und Mutter sitzen schweigend nebeneinander, nachdem der Sohn sein Geständnis gemacht hat. (ORLY, 00.46.39)**



**Abbildung 34: Die Szene danach zeigt die beiden nur noch von hinten: Der Sohn hält seine Mutter mit einem Arm. (ORLY, 00.47.10)**

Auch in MARSEILLE gibt es einen eindrücklichen Wechsel zwischen zwei Szenen, die eine Distanzierung zur Figur verdeutlichen. Dies geschieht genau nach dem Gespräch zwischen Sophie und Pierre in der Bar, in dem sie sich scheinbar emotional näher kommen. Als der Freund von Pierre in die Situation hineinplatzt und diese auf sehr uncharmante Weise zerstört, entscheidet sich Sophie zu gehen. Im nächsten Moment läuft sie mit dem Rücken zur Kamera eine Straße entlang, Pierre folgt ihr und begleitet sie, doch beide haben sich nun vom Zuschauer abgewendet und entfernen sich auch räumlich von ihm. Hier ist der Bruch

zwar handlungsmotiviert, da Sophie einen Grund hat, aus der Situation zu flüchten, dennoch wird die erneute Distanzierung zur Figur vor allem durch die Kamera verdeutlicht. Allgemein lässt sich zur Figurenkonzeption in den Filmen von Angela Schanelec also sagen, dass die Regisseurin weder das Konzept des *Independent Realismus*, noch das der *Verfremdung* in vollem Umfang verfolgt, sondern eher Methoden und Mittel aus beiden entnimmt und variiert. Das erweiterte Figurenkonzept von Schanelec könnte als realistisch, flach-mehrdimensional, statisch und verfremdet beschrieben werden und stellt damit eine Variation aus grundlegenden Konzeptionen dar, die Eder zur *Figur als Artefakt* anführt. Damit schafft Schanelec ein *unaufhörliches Dazwischen*, in dem sich ihre Filmkörper bewegen. Wichtig dabei ist insbesondere die ständige Veränderung der *enunziativen* Adressierung der Zuschauer zwischen Nähe und Distanz, die das allgemeine Oszillieren ihrer Filme zwischen Authentizität und Stilisierung erneut unterstreicht.

#### 3.4.6 Der Körper als Projektionsfläche

Wie in Kapitel 2.3 beschrieben, sind der Körper und die Körperlichkeit weitere Prinzipien der offenen Konstruktion von filmischen Bildern bzw. der Stilisierung des Alltäglichen. Eng mit dem Körper verknüpft ist die Bewegung. Physische Abläufe beim Gehen, Treppen steigen, Trinken, Essen und das naturalistische Minenspiel von Personen sind für Angela Schanelec faszinierende Momente des menschlichen Daseins, wie sie in einem Interview erläutert:

„[...] ich würde gerne herausfinden, ob und wie sich jemand entwickelt, [...]. Ich kann nicht Szenen schreiben, nur damit sich die Figur irgendwie entwickelt. Ich frage mich eher, wie redet, wie bewegt sie sich, oder wie ist jemand? [...]. Ich versuche solche äusserlichen Dinge zu finden, um dabei selber etwas zu sehen.“<sup>200</sup>

In *ORLY*, *NACHMITTAG* sowie in *MARSEILLE* spielen diese Momente der langen Beobachtung von physischen Bewegungen und Regungen eine große Rolle. Nicht nur die filmische *tote Zeit* wird mit ihnen gefüllt, gerade das geduldige Zeigen von Figurengesichtern und Körpern eröffnet durch die Langatmigkeit der Einstellungen und Szenen neue

---

<sup>200</sup> Schanelec 2005, 29.

Wahrnehmungsmöglichkeiten auf Seiten der Zuschauer. Denn diese erhalten durch die konzentrierte Beobachtung der Figuren potenziellen Raum für eigene Imaginationen und können so die eigentliche Leere der *temps morts* durch individuelle Gedanken und Gefühle füllen. Zum einen erinnern die Bilder an das Konzept der *Errettung der Physischen Realität* von Siegfried Kracauer, wie Dominik Graf aufgrund der besonders ruhigen, bildhaften und ‚äußerlichen‘ Erzählweise der Filme erkennt.<sup>201</sup> Zum anderen gehen die Bilder aber über diese physische Realität hinaus und bieten dem Zuschauer die eben genannte Freiheit persönlicher Gedanken. Dies geschieht vor allem aus der Intention heraus, dass Angela Schanelec dem Zuschauer keine Aussagen auferlegen will, sondern es vorzieht, eine mehr oder weniger neutrale Position einzunehmen und dafür alle möglicherweise ausdrucksstarken Bewegungen auf ein Minimum reduziert. Ihr geht es mehr darum, dass der Zuschauer empfindet, was im Bild passiert, als dass es die Schauspieler tun, wie sie in einem Interview erklärt: „Man muss erreichen, daß der Zuschauer damit [mit dem Bild] konfrontiert wird“.<sup>202</sup> Weder direkt noch indirekt legt Schanelec Bedeutungen ins Bild, sie will hingegen den Zuschauer dazu anregen, im Vergleich mit dem eigenen Leben persönliche Bedeutungen zu schaffen: eine *mental-emotionale Konfrontation*.

Vor allem in NACHMITTAG werden Teile des Körpers der Darsteller immer wieder ausschnitthaft gezeigt, und die Kamera fokussiert auf ihre natürlichen Bewegungen. So z.B. wenn Agnes unter dem Wasserhahn ihren Bikini wäscht und auswringt, Alex beim Essen die Zwiebeln zerkaut oder Mimmi sich Kirschen aus der Schüssel nimmt und in den Mund schiebt (z.B. Abb. 35).

In ORLY sind es vor allem die Kaubewegungen der Flugbegleiterin, die auf die Beobachtung der Körperlichkeit aufmerksam machen: Sie steht gedankenverloren in der Kabine und kaut ihr Brot. Sogar das Schlucken ist durch die Nahaufnahme überdeutlich zu erkennen (Abb. 36). In MARSEILLE gibt es einen Moment, in dem Sophie in der halbdunklen Wohnung steht und bewegungslos vor sich hinschaut. Allein die Bewegungen ihrer Augen geraten dabei in den Fokus des Zuschauers, der das Gefühl hat, ihre Gedanken förmlich zu sehen, sie aber nicht identifizieren zu können (Abb. 37). Alles was bleibt ist die Imagination des Zuschauers und die Gefühle und Gedanken, die er in diesen Momenten in die Figuren hineinprojiziert. Durch die genaue und lange Beobachtung der Figurenkörper scheint die tote Zeit zu neu-denkbaren persönlichen Bedeutungen zu führen. Der Körper wird also zur *Projektionsfläche*

---

<sup>201</sup> Vgl. Graf 2006, 3.

<sup>202</sup> Schanelec 2001.

von Gedanken und Gefühlen. Der Rezipient verlegt seine individuellen Erinnerungen und Empfindungen in den Figurenkörper und wird dadurch mit seinen persönlichen Gefühlen in verfremdeter Form konfrontiert.

Eine zusätzliche Betonung von Körperbewegungen bringt auch der starre Kamerafokus mit sich, der in Schanelecs Arbeiten durchgängig zu finden ist. Durch den Kontrast der bewegungslosen Kamera und der körperlichen Bewegungen im Bild werden die Regungen in der Kadrierung und im filmischen Raum verstärkt sichtbar gemacht.



Abbildung 35: Agnes spült ihren Bikini unter dem Wasserhahn aus: Konzentration auf Körperbewegungen im Bild. (NACHMITTAG, 00.35.47)



Abbildung 36: Die Stewardess steht in der Kabine und kaut ihr Mittagessen, Konzentration auf die Körperlichkeit der Figur. (ORLY, 00.49.04)



**Abbildung 37: Sophie steht regungslos in der Wohnung in Frankreich: Der Zuschauer projiziert eigene Gedanken und Gefühle auf ihren Körper. (MARSEILLE, 00.16.28)**

### 3.5 Die auditive Ebene

Nach den zahlreichen bildlichen Beschreibungen folgt nun die Darlegung der akustisch-filmischen Mittel, die in den Werken Angela Schanelecs ebenfalls einen *Authentizitäts-* sowie *Verfremdungseffekt* bezwecken und damit ein weiteres Oszillieren und Konfrontieren verschiedenster filmischer Ebenen erreichen.

#### 3.5.1 Der O-Ton und die sprachliche Konfrontation

Die Sachen stehen unter keinem dramaturgischen Zwang. [...] Es gibt nie Sachen, die gesagt werden müssen, damit man etwas versteht, weil ein Satz jede Schönheit verliert, wenn er nur noch eine Funktion hat.<sup>203</sup>

So erläutert Angela Schanelec den Umgang mit dem Ton in ihren Filmen. Entsprechend folgt sie auf akustischer Ebene ebenso wenig üblichen dramaturgischen Mustern, wie sie es auf

---

<sup>203</sup> Schanelec 2005, 36-37.

den genannten bildlichen Ebenen tut. Die Filmemacherin arbeitet ausschließlich mit dem Originalton der Aufnahmen. Geduldig gibt sie sich nicht nur den Bewegungen der Protagonisten, sondern auch den Tönen des Alltags hin und so sind insbesondere Verkehrsgeräusche, Laute der Natur oder jegliche bekannte Töne zu hören, die man während des Tages durch banale Tätigkeiten produziert. Diese ‚Störgeräusche‘ mischen sich mit dem Wesentlichen, den Dialogen der Figuren und bilden damit die *enthierarchisierte Fläche eines akustischen Nebeneinanders*. Die Geräusche in ORLY, NACHMITTAG und MARSEILLE unterstützen also jenen Authentizitätseffekt, der durch die Details des Alltäglichen und die Bewegungen der Filmkörper hervorgerufen wird. Besonders in Szenen, die in den Straßen spielen, wirken die lauten Verkehrsgeräusche authentisch und versetzen den Zuschauer in den *filmisch-enunziativen Zwischenraum von fiktiver und realistischer Welt*. So geht es uns vor allem in MARSEILLE und ORLY. Der Krach der Autos, Busse und Lastwagen ist bei Sophies Spaziergängen durch die Stadt sehr präsent und übertönt oft das Knipsen ihrer Kamera, ihre Schritte und Bewegungen. Am Flughafen Orly sind es insbesondere die Geräusche der um die Protagonisten herumwuselnden Passagiere, die für den Zuschauer in erster Linie zu vernehmen sind. Und am See in NACHMITTAG sind vor allem ruhige und feine Töne wahrzunehmen, wie der Wind, das plätschernde Wasser oder das Knarren des Holzbodens in der Villa. Bemerkenswert ist weiterhin die auditive Dialogebene in allen drei Filmen, denn hier wird der Ton oft durch das verzögerte Zeigen bzw. das Weglassen des dazugehörigen Bildes akzentuiert und hierarchisch aufgewertet.

Es sind also nicht nur die narrativen und bildimmanenten Muster der Filme, die enthierarchisiert sind, auch die bildliche und akustische Ebene an sich sind als gleichwertiger Bestandteile der Filme von Angela Schanelec zu lesen. Dadurch drückt sich auch das Interesse der Regisseurin an der Sprache selbst aus. Denn obwohl die Dialoge ihrer Figuren sehr reduziert sind (was wiederum auf diese aufmerksam macht), schafft sie in ihren Filmen eine eigene Sprachmelodie. Die Aussagen der Charaktere schweben stets zwischen einem alltagsnahen, realistischen und einem inszenierten, theatralischen Klang. Dabei spiegeln die einen mehr das eine und die anderen mehr das andere auditive Muster wieder. So ist es in MARSEILLE sehr auffällig, dass Sophie im Gegensatz zu ihrer Freundin Hanna in einem sehr authentischen Tonfall spricht, während Hanna aufgesetzt und unnatürlich klingt (was sich auf ihren Beruf als Schauspielerin zurückführen lässt). Aber auch in der Fabrik, in der Ivan die Arbeiterinnen fotografiert, ist diese *sprachliche Konfrontation* augenscheinlich: Ivan spricht und reagiert überaus authentisch auf die Fragen

und Verhaltensweisen der Arbeiterinnen, die sich in einer extrem entgegengesetzten, theaterhaften Weise äußern.

Hinzu kommt eine weitere Ebene der verbalen Ausdrucksweise, die insbesondere in MARSEILLE und ORLY zu Tage tritt: die französische und die deutsche Sprache stehen kontrastiv nebeneinander und bilden mit ihrer grundsätzlichen Verschiedenartigkeit in Klang und Ausdruck ebenso eine Gegenüberstellung auditiver Elemente. Doch gerade die sprachliche Unsicherheit der noch etwas holprig französisch sprechenden Sophie macht aus dieser Differenz wiederum einen Eindruck des Authentischen und betont die aktuelle Gesellschaft mit ihrem translingualen Charakter. Sowohl auf französisch als auch auf deutsch sprechen die Figuren aber über belanglose Dinge, betonen auch hier das Detail des Alltags und lassen uns eigene Momente in der Fiktion wiedererkennen. Wenn sich die verbalen Äußerungen allerdings vom realistischen Klang entfernen und durch unnatürliche Betonungen die eigentliche Inszeniertheit der Sätze hörbar und spürbar machen, wird die filmische Konstruktion dem Zuschauer offenbart. Dies geschieht auch durch die Tatsache, dass es in den Filmen von Schanelec nie Gefühlsausbrüche gibt. Ähnlich den *Modellen* von Bresson sprechen die Charaktere immer sehr verhalten und reduziert miteinander, ohne dabei ihren Emotionen Ausdruck zu verleihen (einzige Ausnahme ist der Moment, nachdem Irene ihrem Sohn das Messer entrissen hat und ihn voller Verzweiflung anschreit).

Noch extremer erfolgt dieser Verfremdungseffekt aber in der Verwendung von Musik. In MARSEILLE gibt es keine musikalische Begleitung. Es wird, wie in all ihren vorherigen Filmen auch, strikt nur innerdiegetische Musik verwendet (wie z.B. die orientalische Musik im Tanzlokal). In den späteren Filmen NACHMITTAG und ORLY führt die Regisseurin dann Kompositionen auf außerdiegetischer Ebene ein, die zur Verfremdung der authentischen, alltagsnahen Welt genutzt werden. In dem Familiendrama setzen von der Handlung unabhängig an zwei Stellen des Films plötzlich Klänge von Bach ein, die einige Szenen lang das Geschehen begleiten. In ORLY wird fast zeitgleich mit dem irritierten Blick zwischen Sabine und dem jungen Mann das Lied „Remember me“ von Cat Power eingespielt und erhebt die filmischen Ereignisse auf eine ungewohnt künstliche Ebene. Durch den unvermittelten Einsatz von Filmmusik bezweckt Schanelec also einen weiteren Moment von filmischer Stilisierung und verweist erneut medienreflexiv auf den Film als artifizielles Konstrukt.

Ein besonderer Augenblick des Oszillierens zwischen dokumentarischem Charakter und künstlicher Verfremdung findet sich gegen Ende in ORLY: Sabine liest an einem Tisch den

Brief von Theo, den er ihr in die Tasche gesteckt hat. Aus dem Off spricht eine Stimme die Zeilen des Briefs, aus denen sich eine kleine Geschichte ergibt. Die Bilder zeigen abwechselnd die auf das Papier konzentrierte Sabine, Gänge des Flughafens oder die Sicht nach draußen auf den Flugplatz. In einem Moment wird die Off-Stimme von einer Frauenstimme gestört, welche die Reisegäste durch die Lautsprecheranlage darum bittet, den Flughafen zu verlassen, da das Gebäude evakuiert werden müsse. Während wir sehen, wie sich die Räume leeren, fährt der Mann aus dem Off mit seiner poetischen Geschichte fort und bildet den verbalen Schlusspunkt des Films. Das gegenseitige Durchbrechen von realistischer (die Evakuierung) und künstlicher (die Brieflesung) Ebene führt das *Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion* auf den Höhepunkt und lässt den *Meta-Wirklichkeitseffekt* erneut in auffälliger Weise zu Tage treten.



## 4. Auswertung: Angela Schanelecs filmische Konzeption

### 4.1 Relationen zwischen fiktiver Darstellung und realer Welt

Die Analyse hat deutlich hervorgehoben, dass die *narrative Verflachung* auf allen filmischen Ebenen der drei ausgewählten Werke von Angela Schanelec stattfindet: im Bereich des thematischen Hintergrunds, der Handlung, der Montage, des Schauplatzes ebenso wie durch die Kameraarbeit, die Raumin szenierung, die Figuren und Körper sowie auf der akustischen Ebene. So kann festgestellt werden, dass alle genannten Felder in ihren herkömmlichen filmischen Merkmalen abgeschwächt und reduziert sind:

- Die Inhalte sind nicht konkret und durchschaubar;
- die Handlung wird nur *fragmentarisch* vollzogen;
- die Montage ist durch die *elliptische Struktur diskontinuierlich*;
- Schauplätze sind als alltägliche und moderne *Nicht-Orte* gestaltet;
- die Kamera verhält sich *dokumentarisch-beobachtend* und zugleich sehr *statisch*;
- die Räume stellen insbesondere durch die *temps mort* soziale Geflechte des Alltags dar;
- Figuren sind in ihrer Aktivität und Sprache reduziert, dafür liegt die Konzentration auf einfachen *Körperbewegungen*;
- der Ton als *Klangteppich von Alltagsgeräuschen* rundet die *allgemeine Verflachung* der Filme ab.

Eine enthierarchisierte Form des Films entsteht und löst gängige Muster der Bildgestaltung und Narration auf. Die ästhetische Reduktion und die scheinbar unbedeutenden Details, die den *Authentizitätseffekt* beim Zuschauer hervorrufen, sind als dominanter Parameter bei Angela Schanelec zu sehen. Die offensichtliche Zurücknahme filmischer Mittel wird ergänzt durch Elemente der Verfremdung und Stilisierung, die die Filme in einem Modus der Selbstreflexivität erscheinen lassen. So machen die *starre Kameraperspektive, die Loslösung der Figur im Raum, die Betonung des Schnitts, die feste Kadrierung, der fotografische und bühnenverwandte Charakter des Einzelbildes, die Mise-en-scène der Körper, die Schärfenverlagerung im Bild, die Verzögerung des Schwenks, der stilisierte Schauspielstil und vieles mehr als offene Bildkonstruktionen* auf genau diese *Konstruiertheit des filmischen Bildes* aufmerksam und vollziehen damit eine Reflexion im Kleinen über das Medium im Großen.

Alles agiert nach ‚Innen‘ und damit werden Strukturen sichtbar, die im konventionellen Film unsichtbar bleiben. In diesem Moment der Filme liegt die *potenzielle Tiefe*, die ich in meiner These als Resultat der ästhetischen und narrativen Verflachung postuliert habe. Krämer fasst die filmischen Strategien folgendermaßen zusammen:

Schanelec legt ihre eigene Konstruktion nicht nur offen, sondern spiegelt und bricht ästhetische und narrative Konstruktion, Realismus-Strategien und Aspekte der filmischen Künstlichkeit ineinander und macht dem Zuschauer so die Medialität und die Mittel ihrer Inszenierung bewusst.<sup>204</sup>

Hermann Kappelhoff sieht in dem stilisierten Schauspielstil die wesentliche Erneuerung des westdeutschen Films und bringt diese Feststellung mit dem Konzept des „Sozialen Gestus“<sup>205</sup> nach Brecht in Zusammenhang.<sup>206</sup> Er schreibt, der soziale Gestus im Film sei als eine neue „Form der Referenzialität“, der „Relation zwischen der gesellschaftlichen und ästhetischen Realität der Zuschauer“ anzusehen. Damit würde der Figurenkörper zur „Ausdrucksfläche eines unsichtbaren inneren Geschehens“.<sup>207</sup> „Der Schauspielakt ist das Medium, das die eine Zeit mit der anderen Zeit als Erfahrungswirklichkeit der Zuschauer im Zwischenraum von Darstellungsvorgang und Alltagsrealität in Beziehung setzt“,<sup>208</sup> schreibt der Autor weiter und erwähnt damit einen nächsten wichtigen Punkt, den ich in meiner Analyse als *Konfrontation* der verschiedenen Mittel bezeichnet habe. Dem Zuschauer werden also indirekt neue Möglichkeiten für Bedeutungskonstruktionen angeboten, die insbesondere durch die Aufnahme von klassischen Mitteln, deren Ummodellierung und Aktualisierung vollzogen werden. Die Aktualisierung ist einerseits in der narrativen Verflachung und andererseits in den verfremdenden Mitteln, so beispielsweise auch im Schauspielstil, zu sehen. Auf diese Weise zeigen sich sowohl Kontinuitäten des Filmischen Realismus als auch Brüche und Innovationen, die im Zusammenspiel und in der Konfrontation eine neue Form bilden und beim Zuschauer das Gefühl von einem ständigen ‚Dazwischen‘, einem „Zwischenraum von Darstellungsvorgang und Alltagsrealität“<sup>209</sup> auslösen. Das episodische Erzählen, der stilisierte Schauspielstil und die deskriptive Kameraarbeit bei Angela Schanelec bringen die filmische Wahrnehmung des Zuschauers also auf neue, unbekannte Bahnen. So betont Schick: „Gewohnte filmische Rezeptionserfahrungen werden nicht bedient, wodurch der Eindruck von Langsamkeit,

---

<sup>204</sup> Krämer 2011, 46.

<sup>205</sup> Vgl. Kapitel 3.4.3 Alltagsfiguren.

<sup>206</sup> Kappelhoff 2008, 108.

<sup>207</sup> Ibid., 117-118.

<sup>208</sup> Ibid., 122.

<sup>209</sup> Ibid., 122.

Stillstand und Langeweile entstehen kann.“<sup>210</sup> Der Zuschauer muss sich also für seinen ästhetischen ‚Profit‘ auf die Umstellung der Sehgewohnheiten einlassen, damit er die neuartige ‚Tiefe‘ der Filme erkennen und verstehen kann. Eine eindeutige Charakter wird dem Film dabei allerdings nicht zuteilbar, denn der Betrachter, der die filmische Welt stetig mit seiner eigenen sozialen abgleicht, wird durch die filmisch-konfrontativen Elemente (Authentizität und Verfremdung etc.) stetig im oszillierenden Modus zwischen Fiktion und Nichtfiktion bleiben. Das enunziative Oszillieren wird somit auf der Rezeptionsebene fortgeführt und resultiert in einer *Verunsicherung* des Zuschauers. Somit wird erneut deutlich, dass die textuell-filmische Ebene eng mit der perzeptiven des Zuschauers verknüpft ist und im stetigen Austausch steht. Anzunehmen ist daher, dass sich jeder Rezipient im Wahrnehmungsprozess der Filme von Angela Schanelec einen individuellen, mit persönlichen Erinnerungen verknüpften filmischen Modus zuschreibt. Die einen die Filme also stärker dokumentarisch, die anderen eher fiktional lesen.

#### 4.2 Begegnungen von Theorie und Film:

##### Der Film als theoretisch-kulturelle Praxis?

Um den Blick auf Schanelecs filmische Strategien noch zu erweitern, möchte ich an dieser Stelle einige Gedanken zum Verhältnis von filmisch-diskursiver Konstruktion (Reflexivität) und filmisch-indexikalischem Bild anstellen. Dafür dienen mir die Überlegungen von Volker Pantenburg in seiner Monografie *Film als Theorie*, die die Beziehungen zwischen dem Medium Film und dem theoretischen Diskurs problematisiert. In Kapitel 1.2.3 wurde schon ansatzweise dargelegt, dass sich Harun Farocki und Jean-Luc Godard (mit denen sich der Autor primär beschäftigt) in ihrem Filmverständnis stets zwischen Zweifel und Glauben an die abbildbare Realität bewegen.<sup>211</sup> In ihren Filmen wird die Grenze von Dokumentation und Fiktion zum Thema: „Das gezeigte Bild impliziert zugleich die Analyse des Bildes.“<sup>212</sup> Die „Repräsentation‘ im Sinne eines distanzierten, eindeutigen Verhältnisses zwischen

---

<sup>210</sup> Schick 2011, 91.

<sup>211</sup> Vgl. Pantenburg 2006, 38.

<sup>212</sup> Ibid., 17.

Beschreibung und Beschriebenen wird zur zweifelhaften Praxis“,<sup>213</sup> schreibt Pantenburg weiter und postuliert den Theoriebegriff im filmischen Kontext folgendermaßen:

Theorie im Medium Film ist auf Übersetzung angewiesen. Was sich im Film selbst als Gemisch von Formen, Tönen und Bildern darstellt, kann als Appell gelesen werden, dieses Gemisch zu entmischen und anschließend in Text und Bild neu miteinander in Beziehung zu setzen.<sup>214</sup>

Es ist also davon auszugehen, dass der Begriff *Theorie* vom Kino her und aus den filmischen Bildern heraus zu denken ist – als *eine Untersuchung von Sichtbarkeit* – wie Pantenburg schreibt.<sup>215</sup> Mit Alexander Kluge, der ebenfalls zugleich als Filmemacher und Filmtheoretiker arbeitet, stellt Pantenburg einen weiteren Autor vor, der im Medium Film immer sowohl fiktionale als auch reale Anteile enthalten sieht: „Auch bei Kluge ist mit der Parallelisierung von Gedanken- und Bildstrom eine nachdrückliche Bewertung des Films als Forschungsinstrument verbunden; Filme sind nicht – jedenfalls nicht ausschließlich – auf Unterhaltung aus, sondern ‚auf Erkenntnis gerichtet‘.“<sup>216</sup> Der Film hält damit eine Mittelstellung zwischen Anschauung und Begriff. Unter Begriff versteht Pantenburg das Kreieren von Bedeutungsmöglichkeiten anhand der Montage, wie es bei Farockis und Godards Werken ausgeprägt zu erkennen ist.

Hinsichtlich von Schanelecs Filmen ist hier eine Abgrenzung notwendig, denn bei ihr ist weniger die Montage ausschlaggebendes Instrument zur Bildung einer *Theorie im Bild* als die Zurücknahme der eigentlichen Konstruktionsprinzipien und Merkmale selbst, die durch die Öffnung des Bildes dem Zuschauer einen Freiraum in seinen theoretischen Überlegungen zugestehen. So vertritt auch Kluge, das theoretische Potenzial drücke sich nicht im filmischen Material aus, sondern müsse vom Zuschauer zusammengefügt und übersetzt werden. Dadurch werde eine gesellschaftliche Kraft und soziale Veränderung möglich.<sup>217</sup> Diese Aussage korrespondiert mit dem von Hermann Kappelhoff vorgeschlagenen Verständnis der „kulturellen Praxis“. Der Autor begreift in seinen Betrachtungen zum Realismus die Filmgeschichte als eine Möglichkeit der Erfahrung von sozialer Realität:

Anschaulich, greifbar kann dieses Leben nur in den konkreten ästhetischen Operationen, Interventionen und poetischen Konzeptionen sein; sinnlich evident ist es als eine immer neu entworfene und gedachte, immer neu zu entwerfende und zu

---

<sup>213</sup> Ibid., 20.

<sup>214</sup> Ibid., 20-21.

<sup>215</sup> Vgl. ibid., 22.

<sup>216</sup> Ibid., 41.

<sup>217</sup> Vgl. Kluge zitiert in Pantenburg: ibid., 42.

denkende Möglichkeit, die Realität der Gesellschaft wahrnehmbar werden zu lassen.<sup>218</sup>

So ist es also nicht nur der Zuschauer, der eine *Übersetzungsleistung* bei der Filmrezeption erbringt, sondern der kinematografische Bildraum schließt das Wahrnehmungsempfinden der Zuschauer selbst als immanente Struktur mit ein.<sup>219</sup> Mit Bezug auf Siegfried Kracauer konstatiert Kappelhoff weiter, dass sich der Zuschauer in eine soziale Wirklichkeit eingeschlossen sehe, „die als Handlungsspielraum gesellschaftlicher Auseinandersetzung verloren gegangen“ sei.<sup>220</sup>

Grundsätzlich kann behauptet werden, dass der Realismus im Film nur durch das Spannungsverhältnis von Konkretion und Abstraktion möglich wird:

Die Perspektive des Kinos ist demnach als eine des zweifachen Blicks zu verstehen, der sich zwar auf die konkrete Wirklichkeit richtet – das wäre die *mise en scène*, die Ebene der Verdopplung –, der in diesem konkreten Gehalt aber zugleich das identifiziert, das von sich aus in Richtung Abstraktion weist und dann vor allem durch die Montage ‚abzubilden‘ wäre.<sup>221</sup>

Es muss also nicht nur nach dem Realitätsgehalt, sondern auch nach den Realitätseffekten gefragt werden. In der Analyse habe ich versucht, diese Ebene der Dopplung sichtbar zu machen, das Oszillieren zwischen dem dokumentarischen und fiktiven Charakter zu verdeutlichen und die Auswirkungen dieses Zusammenspiels zu entlarven. Was bei Angela Schanelec auffällt, ist dass durch die offene Bildkonstruktion weniger Fragen an die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge gestellt werden als die ästhetischen und narrativen Strategien selbst betont werden und damit ein Diskurs über filmisches Denken angeregt wird. Dabei geht sie allerdings nicht so weit wie ihr Lehrer Farocki, der im wahrsten Sinne ‚den Schneidetisch vor die Kamera hält‘. Die Filme von Schanelec bleiben vielmehr dem Medium als Instrument des Zeigens und Beobachtens einer diegetischen Welt verhaftet. Pantenburg stellt fest, dass trotz vorhandener filmischer Stilisierung die Untrennbarkeit von Bild und Realität immer bleibt: „Wer im Kontext des Kinos von Bild spricht, spricht immer auch von der dargestellten Realität, wer von der Realität redet, meint zugleich unausgesprochen ihre Vermittlung.“<sup>222</sup> Damit ist eine Strategie des filmischen Denkens angesprochen, die sich im Konzept der Berliner Regisseurin beständig und in jedem narrativen Element widerspiegelt. Es ist also weiterführend und für dieses Kapitel

---

<sup>218</sup> Kappelhoff 2008, 15.

<sup>219</sup> Vgl. *ibid.*, 31.

<sup>220</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>221</sup> Pantenburg 2006, 45.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 27.

abschließend der Gedanke möglich, dass der Rezipient durch das individuelle und imaginäre Füllen der vorhandenen Leerstellen nicht nur zum Mitautor des Films wird und als ein wichtiger Teil der filmischen Konstruktion vom Regisseur schon im Voraus mitgedacht und konzipiert ist, sondern dass in einem weiteren Schritt durch die ‚Befreiung des Zuschauers‘ der Autor sogar selbst zum Betrachter seines Werks wird.<sup>223</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich folgende Aussage von Angela Schanelec erneut anführen:  
„Ich versuche solche äusserlichen Dinge zu finden, um dabei selber etwas zu sehen.“<sup>224</sup>

## 5. SCHLUSS

Auf allen Ebenen der filmischen Konstruktion findet ein ständiges *Oszillieren zwischen Authentizität und Stilisierung, Nähe und Distanz, Dokumentation und Fiktion sowie Rückgriff auf und Aktualisierung von filmischen Konventionen im Spannungsfeld von Verflachung und Tiefe* statt. Dabei ist die ästhetische Tiefe nicht psychologisch oder räumlich, sondern von selbstreflexiver Natur und bietet ein Netzwerk an neuartigen, potenziellen Deutungsmöglichkeiten im Rezeptionsprozess der Filme von Angela Schanelec. Die Regisseurin behandelt Themen, die nicht an Gültigkeit verlieren. Sie erzählt etwas aus ihrer Sicht auf die Realität und wird dabei zum Zuschauer ihrer eigenen Bilder. Ihre Filme sind nicht als publikumsfeindlich oder sich konventionellen Mustern widersetzend anzusehen, sondern als Filme, die das Publikum ernst nehmen und es herausfordern, um einen anderen Blick auf die Dinge zu werfen.<sup>225</sup> Ein „Kino der Aufmerksamkeit“ hat es Rüdiger Suchsland genannt.<sup>226</sup> Ein Kino, das sich bemüht, Realität darzustellen und den Zuschauer mit dieser Wahrhaftigkeit konfrontiert, um sich gleich darauf wieder davon zu distanzieren, da ein Bewusstsein darüber besteht, dass *Film bloß Film ist und nicht Realität*, wie Schanelec in einem Interview die Worte Godards zitiert.<sup>227</sup> Konstitutiv für die Rezeption von Angela Schanelecs Filmschaffen ist also die Beachtung einer neuen filmischen Wahrnehmung, die sich während der letzten Jahrzehnte entwickelt hat. Dabei ist festzuhalten, dass sich sowohl der dokumentarische mit dem fiktionalen Charakter als auch die filmische mit der

---

<sup>223</sup> Vgl. Pantenburg 2006, 49.

<sup>224</sup> Schanelec 2005, 29.

<sup>225</sup> Vgl. Sander 2008.

<sup>226</sup> Vgl. Suchsland 2011.

<sup>227</sup> Vgl. *ibid.*

perzeptiven Ebene des Zuschauers mehr und mehr vermischen und ein Netzwerk an neuartigen konzeptuellen Möglichkeiten für den Film bilden.

In meiner Arbeit habe ich mir die Aufgabe gestellt, das filmische Konzept auf der ästhetischen und narrativen Ebene innerhalb der drei Filme MARSEILLE, NACHMITTAG und ORLY beispielhaft an Schlüsselszenen darzulegen. Teilweise war es schwierig, betreffende Szenen zu schildern, ohne mehr zu beschreiben als tatsächlich zu sehen ist. Deshalb sollte man sich die Filme anschauen, um meiner Argumentationslinie lückenlos folgen zu können. Viele der analytischen Erkenntnisse können außerdem auf andere Regisseure der *Neuen Berliner Schule* bezogen werden. Vor allem der Aspekt der *Selbstreflexivität des Mediums* ist ebenso in Christian Petzolds sowie Thomas Arslans Filmen als strukturelles Element zu finden und macht neben der *Ästhetik der Verflachung* die zweite große Gemeinsamkeit der Bewegung aus. Jüngeren Regisseuren, die derweilen mit zu der Berliner ‚Filmbewegung‘ gezählt werden, konnte leider keine Beachtung zukommen, aber auch in ihren Werken sind gewiss Parallelen zu entdecken. Vor allem Christoph Hochhäusler, der mit dem Signet *Neue Berliner Schule* wohl am offensivsten an die Öffentlichkeit tritt, ist mit seiner Zeitschrift *Revolver* als eine der Schlüsselfiguren der filmischen Strömung zu sehen.<sup>228</sup> Und auch Dominik Graf, der sich zunächst protestierend gegen die ästhetische Reduktion auflehnte, arbeitet neuerdings mit Christoph Hochhäusler und Christian Petzold zusammen: Gemeinsam haben sie eine Trilogie gedreht, ohne zuvor vom jeweils anderen zu wissen, was sein narratives Konzept ist. Eine kollektive filmische Arbeit: Ob diese Idee zur neuen Filmform wird?<sup>229</sup> Alle filmischen Produktionen dieser Regisseure sind jedenfalls nicht als Widerstand gegen, sondern als Weiterentwicklung von klassischen Mustern zu sehen. Angela Schanelec sagt selbst, sie arbeite nicht gegen ein anderes Kino.<sup>230</sup> So möchte ich Karl Prümm zustimmen, der vertritt, die filmischen Aktualisierungen seien nicht als Verweigerung von konventionellen Parametern zu lesen, sondern als deren Weiterentwicklung.<sup>231</sup> Dies lässt sich auch durch die historische Anlehnung der *Neuen Berliner Schule* an ästhetische Vorbilder der *Nouvelle Vague* bestätigen, unter anderem hinsichtlich der angesprochenen Parallelen zwischen Schanelec und Godard oder Antonioni, deren systematische Untersuchung noch aussteht.

Die im Rahmen dieser Arbeit behandelte These, die ein *Spannungsfeld zwischen filmischer Verflachung und potenzieller Tiefe* in Schanelecs Filmen postuliert, kann bestätigt werden:

---

<sup>228</sup> Vgl. Suchsland, 2011.

<sup>229</sup> Vgl. Petzold 2011.

<sup>230</sup> Vgl. Schanelec 2005, 28.

<sup>231</sup> Vgl. Prümm 2011, 57.

Ihre dokumentarischen Alltagsbeobachtungen in stilisierten Bildern beinhalten immer auch ein Nachdenken über den Film als fiktionale Konstruktion und deren Verhältnis zum Zuschauer.



## BIBLIOGRAPHIE

Althen, Michael 2010: Im Kino: „Orly“: Paare, Passanten. In: Frankfurter Allgemeine: [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-orly-paare-passanten-11069666.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-orly-paare-passanten-11069666.html), 06.11.2010, (Zugriff: 20.02.2011).

Arnheim, Rudolf 1974: Film als Kunst, München: Hanser.

Bach, Michaela 1997: Perspektive als Kameraeinstellung: Vom filmischen Bild zum narrativen Raum. In: Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film, Essen: Hem-Verlag, S. 29-35.

Barthes, Roland 2005: Der Wirklichkeitseffekt. In: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache [franz.: 1984], Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Baumgärtel, Tilman 1996: Die Rolle der DFFB-Studenten bei der Revolte von 1967/68: [www.thing.de/tilman/filmakademie.html](http://www.thing.de/tilman/filmakademie.html), 02.10.1996, (Zugriff: 30.03.2011).

Baute, Michael; Knörer, Ekkehard; Pantenburg, Volker; Pethke, Stefan und Simon Rothöhler: „Berliner Schule“ – Eine Collage: [www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm](http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm), o.D., (Zugriff: 14.05.2011).

Bazin, André 2004: Ontologie des photographischen Bildes (1945). In: Bazin, André (Hg.): Was ist Film? [franz.: 1975], Berlin: Alexander Verlag, S. 33-42.

Bazin, André 2004: Die Entwicklung der Filmsprache. In: Bazin, André (Hg.): Was ist Film? [franz.: 1975], Berlin: Alexander Verlag, S. 90-109.

Bazin, André 1997: The Technique of Citizen Kane. In: Bert Cadullo (Hg.): Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties, New York/ London: Routledge, S. 231-239.

Bordwell, David 1985: Art-Cinema Narration. In: Bordwell, David: Fiktion Film, Wisconsin: University of Wisconsin Press, S. 29-40 und 205-233.

Bordwell, David 1997: Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino. In: Rost, Andreas (Hg.): Zeit, Schnitt, Raum, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 17-42.

Bordwell, David 2004: Principles of Narration. In: Simson, Philip: Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Vol. 2, London: Routledge, S. 245-267.

Bourdieu, Pierre 1991: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum. In: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume: Die Zukunft des Städtischen, Frankfurter Beiträge Bd. 2, Frankfurt am Main: Campus-Verlag, S. 25-34.

Brandstetter, Gabriele 2003: Staging Gender: Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft. In: Frei Gerlach, Franziska et al. (Hg.), München: Waxmann, S. 25-46.

Branigan, Edward 1992: Impossible Story Space. In: Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London: Routledge, S. 50-62.

Bresson, Robert 1983: Interview *L'argent*: [www.youtube.com/watch?v=8efVOYnkehI](http://www.youtube.com/watch?v=8efVOYnkehI), o.D., (Zugriff: 22.04.2011).

Brinckmann, Christine N. 1997: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich: Chronos.

Chabrol, Maguerite 2005: Variations sur le huis clos: les espaces théâtraux complexes au cinéma de *Drôle de drame* à *Gosford Park*. In: Goliot-Lété, Anne (Hg.): Le film architecte, Les cahiers du Circav 17, Paris: L'Harmattan, S. 29-45.

Chatman, Seymour 1990: Narrative and Two Other Text-Types. In: Chatman, Seymour: Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film, Ithaca: Cornell University Press, S.6-21.

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Geschichte: [www.dffb.de/flash/#/de/akademie/geschichte](http://www.dffb.de/flash/#/de/akademie/geschichte), o.D., (Zugriff: 17.01.2011).

Eder, Jens 2008: Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg: Schüren.

Gansera, Rainer 2002: Toter Mann, was nun?: Ein Favorit beim Fernsehpreis – Christian Petzold zwischen Andersen und Vertigo. In: Süddeutsche Zeitung, München, 2./3.10.2002.

Gansera, Rainer 2007: „Man will sich nicht verlieben“: Der Regisseur Christian Petzold über seinen neuen Film „Yella“, den Erfolg der „Berliner Schule“ und die Frage, ob das Mainstream-Kino von Bernd Eichinger noch als Feindbild taugt. In: Der Spiegel, 10.09.2007.

Genette, Gérard 1994: Die Erzählung. In: Vogt, Jochen Übersetzung von : Discours du récit, München, Fink, S. 15- 20 + 132-138.

Glombitza, Brigit 2004: Dem Leben abgesehen: Die wunderbaren Bilder der Berliner Regisseurin Angela Schanelec und ihr neuer Film ‚Marseille‘: [www.zeit.de/2004/40/Angela\\_Schanelec](http://www.zeit.de/2004/40/Angela_Schanelec), 23.09.2004, (Zugriff: 04.04.2011).

Graf, Dominik; Hochhäusler, Christoph; Petzold, Christian 2006: Ein Gespräch via e-mail über die ‚Neue Berliner Schule‘, Berlin: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin.

Gras, Pierre 2010: Fleurs d'Allemagne. In: Cahiers du Cinema N° 662, Dezember 2010, S. 7-8.

Gras, Pierre 2011: Good bye Fassbinder!: Le cinéma allemand depuis la réunification, Arles: Actes Sud.

Heller, Heinz B.; Krewani, Angela; Prümm, Karl 2010: AugenBlick: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 47: Bewegungen im neuesten deutschen Film, Marburg: Schüren.

Herwig, Jana 2003: Illusion, Simulation, Virtualität: Zur Modalität der medialen Wirklichkeiten von Kino, Fernsehen, World Wide Web. In: Nolte, Andreas (Hg.): Mediale Wirklichkeiten, Marburg: Schüren, S. 68-75.

Hickethier, Knut 1993: Der >mechanische< Bildraum, In: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/ Weimar: Metzler, S. 71-83.

Hochhäusler, Christoph o.D.: Statement auf Homepage: [www.revolver-film.de](http://www.revolver-film.de) (Zugriff: 12.01.2011).

Höhne, Arne: Presseheft Orly, [www.orly-der-film.de](http://www.orly-der-film.de), o.D., (Zugriff: 23.05.2011).

Jauer, Marcus 2009: Dahin, wo alles aufbricht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 07.05.2009.

Kappelhoff, Hermann 2008: Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen, Berlin: Vorwerk 8.

Keitz von, Ursula 2004: Zwischen Welten: Zur Funktion postfilmischer >Medien< im Kino der 90er Jahre. In: Segeberg, Harro (Hg.): Die Medien und ihre Technik: Theorien, Modelle, Geschichte, Marburg: Schüren, S. 336-354.

Khoulokoi, Rayd 2009: Der filmische Raum: Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin: Bertz + Fischer GbR.

Kirsten, Guido 2009a: Filmischer Realismus als narrative Form. In: Wendler, André und Daniela Wentz (Hg.): *Die Medien und das Neue*, Marburg: Schüren, S. 209-223.

Kirsten, Guido 2009b: Die Liebe zum Detail: Bazin und der ‚Wirklichkeitseffekt‘ im Film. In: Warum Bazin, Montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Marburg: Schüren, 141-162.

Kirsten, Guido 2010a: «Tout film est un document social»: Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosoziologie. In: *Montage AV* 19/2/2010, Marburg: Schüren, S. 7-20.

Kirsten, Guido 2010b: Die Leerstelle als filmischer Wirklichkeitseffekt, Vortrag bei der Tagung: Auslassen, andeuten, auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers, Berlin, 11.12.2010.

Kirsten, Guido 2011: Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag: Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers *KLASSENFAHRT*. In: Ebbrecht, Tobias und Thomas Schick (Hg.): *Kino in Bewegung: Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, S. 105-120.

Koch, Gertrud 1992: Rudolf Arnheim der Materialist der ästhetischen Illusion – Gestalttheorie und kritische Praxis. In: Jung, Uli; Schatzberg, Walter (Hg.): *Filmkultur der Weimarer Zeit*. München: Saur, S. 15-25.

Körte, Peter 2004: Vielleicht das Meer: Brückenschlag nach Frankreich: Angela Schanelecs Film ‚Marseille‘. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 24.09.2004.

Krämer, Marie 2010: Harun Farocki: Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule. In: AugenBlick: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg: Schüren, S. 36-51.

Kühn, Heike 2007: ‚Was machst du?‘: Angela Schanelecs ‚Nachmittag‘ hat Skepsis, aber keinen Humor. In: Frankfurter Rundschau, Frankfurt am Main, 11.10.2007.

Lotman, Jurij M. 1977: Die Illusion der Realität. In: Lotman, Jurij M.: *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt am Main: Synikat, S. 21-39.

Losso, Katharina 2009: Die Neue Berliner Schule – Das Leben verdichten: [www.filmzeit.de/?act=thelist-detail&sub=theme&tlid=26&info=p116&](http://www.filmzeit.de/?act=thelist-detail&sub=theme&tlid=26&info=p116&), 07.04.2009, (Zugriff: 10.06.2011).

Maltby, Richard; Craven, Ian 1995: Mise-en-scène. In: Maltby, Richard; Craven, Ian: Hollywood Cinema: An Introduction, Oxford: Blackwell, S. 199-202.

Metz, Christian 1972: Semiologie des Films, München: Wilhelm Fink Verlag.

Nessel, Sabine 2002: Von Ereignissen sprechen: Zu Filmen von Angela Schanelec und Thomas Arslan. In: Berking, Helmut u.a. (Hg.): Ästhetik & Kommunikation: Politik im deutschen Kino, 33. Jahrgang, Heft 117, Berlin: Ästhetik & Kommunikation e.v.

Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried; Ruffert, Christine; Schmid, Karl-Heinz; Tews, Alfred 2008: Wort und Fleisch: Kino zwischen Text und Körper, Berlin: Bertz + Fischer.

Nikodemus, Katja 2004: Film der neunziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang (Hg. et al.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart: Metzler, S. 319-356.

Nord, Christina 2007: Notizen zur Berliner Schule: [www.newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zur-berliner-schule/](http://www.newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zur-berliner-schule/), 07.07.2007, (Zugriff: 21.05.2011).

Pantenburg, Volker 2006: Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld: Transcript Verlag.

Petzold, Christian 2011: Interview, radioeins: [www.download.radioeins.de/podcast/zwoelf\\_uhr\\_mittags/fm\\_20110827\\_142000.mp3](http://www.download.radioeins.de/podcast/zwoelf_uhr_mittags/fm_20110827_142000.mp3), 27.08.2011, (Zugriff: 29.08.2011).

Peitz, Christiane 1996: Fangt schon mal an!: Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, die älteste Filmhochschule Deutschlands, feiert ihren dreißigsten Geburtstag. In: Die Zeit, [www.zeit.de/1996/40/Fangt\\_schon\\_mal\\_an\\_](http://www.zeit.de/1996/40/Fangt_schon_mal_an_), 40/1996, (Zugriff: 15.04.2011).

Peitz, Christiane 2007: „Wir haben Sterne ohne Himmel“: Regisseur Christian Petzold über Nina Hoss, Alfred Hitchcock und amphibische Filme. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 12.09.2007.

Prümm, Karl 2010: Der Geisterfotograf: Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold. In: AugenBlick: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg: Schüren, S. 52-77.

Sander, Daniel 2008: Literaturverfilmung ‚Nachmittag‘: Totale Kommerz-Verweigerung: [www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,557725,00.html](http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,557725,00.html), 05.06.2008, (Zugriff: 14.04.2011).

Schanelec, Angela 2001: Interview: Angela Schanelec: [www.revolver-film.de](http://www.revolver-film.de), 08.03.2001, (Zugriff: 05.03.2011).

Schanelec, Angela 2004: Presseheft MARSEILLE: [www.peripherfilm.de/marseille/Presseheft%20Marseille%2019.04.04.pdf](http://www.peripherfilm.de/marseille/Presseheft%20Marseille%2019.04.04.pdf), (Zugriff: 03.04.2011).

Schanelec, Angela 2005: Interview Angela Schanelec, Reinhold Vorschneider. In: Revolver: Zeitschrift für Film, Heft 13, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 7-42.

Schanelec, Angela 2004: Presseheft NACHMITTAG:  
<http://www.peripherfilm.de/kinopresseservice/nachmittag/heft.pdf>, (Zugriff: 15.05.2011).

Schanelec, Angela 2009: Deutschland 09: Interview mit Angela Schanelec:  
[www.moviepilot.de/news/deutschland-09-interview-mit-angela-schanelec-102379](http://www.moviepilot.de/news/deutschland-09-interview-mit-angela-schanelec-102379),  
24.03.2009, (Zugriff: 12.05.2011).

Schanelec, Angela 2010a: „Ich hab’ noch nie etwas gebaut“: Angela Schanelec über ihren neuen Film *Orly* und den Einfluss von Räumen auf ihr Kino: [www.critic.de/interview/ich-hab-noch-nie-etwas-gebaut-3002/](http://www.critic.de/interview/ich-hab-noch-nie-etwas-gebaut-3002/), 13.02.2010, (Zugriff: 19.06.2011).

Schanelec, Angela 2010b: Presseheft ORLY:  
[http://www.orly-der-film.de/downloads/Orly\\_Presseheft\\_rgb.pdf](http://www.orly-der-film.de/downloads/Orly_Presseheft_rgb.pdf), (Zugriff: 15.05.2011).

Schenk, Imbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne (Hg.) 2010: Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption, Marburg: Schüren.

Schick, Thomas 2011: Stillstand in Bewegung: Raum, Zeit und die Freiheit des Zuschauers in Thomas Arslans *Der schöne Tag* und Angela Schanelecs *Mein langsames Leben*. In: Schick, Thomas und Tobias Ebbrecht (Hg.): Kino in Bewegung: Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 79-103.

Schweinitz, Jörg 2007: Multiple Logik filmischer Perspektivierung: Fokalisierung, narrative Insatanz und wahnsinnige Liebe. In: *Montage/av* 16/1, S. 83-100.

Seidel, Gabriela 2007: Nachmittag: Afternoon: [www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/forum/pdf2007/3132\\_nachmittag.pdf](http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2007/3132_nachmittag.pdf), o.D., (Zugriff: 13.03.2011).

Stam, Robert 2000: The Phenomenology of Realism. In: Film Theory: An Introduction, Malden/Oxford: Blackwell, S. 72-82.

Suchsland, Rüdiger 2011: Langsames Leben, schöne Tage: Annäherungen an die ‚Berliner Schule‘: [www.film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel](http://www.film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel), 27.07.2011, (Zugriff: 01.08.2011).

Tröhler, Margrit 2002: Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden: Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *Montage/av* 11/2, 2002, S. 9-41.

Tröhler, Margrit 2004: Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In *Montage/av* 13/2/2004, Marburg: Schüren, S. 149-169.

Tröhler, Margrit 2006: Eine Kamera mit Händen und Füßen: Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit. In: Frizzoni, Brigitte; Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen, Zürich: Chronos, S. 155-174.

Tröhler, Margrit 2008: Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. In: Ahrburg von, Hans-Georg (Hg. et al.): Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich: Diaphanes, S. 151-166.

Tröhler, Margrit 2007: Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film, Marburg: Schüren.

Vahabzadeh, S.; Göttler, F. 2007: Das Glück, das einer Taube hinterherschwenkt: Christian Petzold über den Geruch von Spanplatten, Film in der Akademie und in der Schule, das Drehbuch als Tauschwert. In: Süddeutsche Zeitung, München, 13.09.2007.

Vinogradova, Maria 2010: The Berliner Schule as a Recent New Wave in German Cinema, St. Petersburg: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies: [www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-11.pdf](http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-11.pdf), S. 157-168, (Zugriff: 12.06.2011).

Wannaz, Michèle 2010: Dramaturgie im Autorenfilm: Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos, Marburg: Schüren.

Westphal, Sascha 2004: Chronisten der eigenen Abwesenheit. In: Frankfurter Rundschau, Frankfurt am Main, 23.09.2004.

Witte, Karsten (Hg.) 1974: Siegfried Kracauer Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wuss, Peter 1992: Der Rote Faden der Filmgeschichte und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Storyschemata – drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/av* 1/1/1992, Marburg: Schüren, S. 25-35.

Wuss Peter 2000: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *Montage/av* 9/2/2000, Marburg: Schüren, S. 101-126.

Allgemeine Informationen zu den Regisseuren:  
[www.filmportal.de](http://www.filmportal.de) (Zugriff: 12.03.2011).

## **FILMOGRAPHIE**

### **Primäres Filmkorpus: Filme von Angela Schanelec**

DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER, Deutschland 1995.

MARSEILLE, Deutschland 2004.

MEIN LANGSAMES LEBEN, Deutschland 2001.

NACHMITTAG, Deutschland 2007.

ORLY, Deutschland, Frankreich 2010.

PLÄTZE IN STÄDTEN, Deutschland 1999.

### **Weitere Titel:**

AUS DER FERNE, Thomas Arslan, Deutschland 2005.

BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES, Harun Farocki, Deutschland 1988.

DAS SUPERWEIB, Sönke Wortmann, Deutschland 1996.

DEALER, Thomas Arslan, Deutschland 1999.

DER AUSDRUCK DER HÄNDE, Harun Farocki, Deutschland 1997.

DER BEWEGTE MANN, Sönke Wortmann, Deutschland 1994.

DER LANGE JAMMER, Max Willutzki, Deutschland 1973.

DIE BEISCHLAFDIEBIN, Christian Petzold, Deutschland 1998.

DER SCHÖNE TAG, Thomas Arslan, Deutschland 2001.

DIE INNERE SICHERHEIT, Christian Petzold, Deutschland 2000.

DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, Harun Farocki, Deutschland 2001.

FERIEN, Thomas Arslan, Deutschland 2007.

GESCHWISTER - KARDESLER, Thomas Arslan, Deutschland 1997.

GESPENSTER, Christian Petzold, Deutschland 2005.

IM SCHATTEN, Thomas Arslan, Deutschland 2010.

IM SOMMER – DIE SICHTBARE WELT, Thomas Arslan, Deutschland 1992.

JERICHOW, Christian Petzold, Deutschland 2000.

LA NOTTE, Michelangelo Antonioni, Italien und Frankreich 1960.

LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT, Christian Ziewer, Deutschland 1972.

MACH DIE MUSIK LEISER, Thomas Arslan, Deutschland 1994.

PILOTINNEN, Christian Petzold, Deutschland 1995.

SCHNITTSTELLE, Harun Farocki, Deutschland 1995.

TOTER MANN, Christian Petzold, Deutschland 2002.

WOLFSBURG, Christian Petzold, Deutschland 2003.

YELLA, Christian Petzold, Deutschland 2007.





## **Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass  
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die  
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu: [http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-  
Plagiate-Merkblatt.pdf](http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-Plagiate-Merkblatt.pdf)).

.....  
Ort und Datum

.....  
Unterschrift

**Ein ganz herzlicher Dank für die große Unterstützung und Beratung während der gesamten Bearbeitungszeit meiner Masterarbeit gilt:**

Meinen Freunden Meret, Selina, Maren, Nicky, Suma.

Meiner Mutter Christel.

Und meiner Professorin Prof. Dr. Margrit Tröhler.