

Corina Erk: „Denk’ ich an Deutschland ...“ – Der Raum im deutschen Gegenwartskino. Im Blickpunkt: Die Filme Christian Petzolds

1. (Raum-)Politik im deutschen Film der Gegenwart

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen,
Und meine heißen Thränen fließen.¹

Derart emotional fällt die Bewertung Deutschlands im Gegenwartskino desselben zwar nicht aus – ganz im Gegenteil, der Ton ist eher realistisch-nüchtern –; jedoch handelt es sich gleichwohl um ein Thema von erheblicher Bedeutung im deutschen Film der letzten Jahre, dieses Deutschland. Was macht es aus? Welche Menschen leben dort in welchen sozialen Verhältnissen? Welche Beziehungen bestehen zwischen ihnen? Und welche Beziehungen haben sie im und zum sie umgebenden Raum? Überhaupt: Wodurch sind sie definiert, die Räume Deutschlands? Wie sind sie beschaffen? Wie wirken sie auf die Figuren ihrer Filme und wie wirken die Figuren in ihnen? Derlei Fragen werden im deutschen Gegenwartsfilm auf der Leinwand verhandelt – einem Raum für sich.

Dabei widmet sich das deutsche Kino seit der Jahrtausendwende auffallend häufig politisierten Räumen. Damit sind im Folgenden nicht Drehorte, Institutionen des deutschen Films (Produktionsfirmen, Sender / Redaktionen, Festivals, Filmhochschulen, Förderinstanzen) oder wichtige Publikationsorgane (*Revolver*, *Cargo*) gemeint, auch nicht notwendigerweise reale Schauplätze, mithin die Spielräume, oder auch die in Bewegung übersetzten Räume des Films mit den Kamerabewegungen Schwenk, Zoom, Fahrt; gemeint sind vor allem die sich in und mit den Filmen auffächernden gedanklich-interpretatorischen Räume. Räume der Macht tun sich auf, häufig zugleich Stadträume, die an den Konnex von politisch-wirtschaftlichem System und urbanem Raum aus Fritz Langs Meisterwerk *Metropolis* (1927)

¹ Heine, Heinrich: Nachtgedanken. In: Ders.: Neue Gedichte. 2. Aufl Hamburg. 1844. S. 224–226, hier S. 224.

erinnern, wenngleich weniger was die Gestaltung anbelangt, als vielmehr was die Interpretation der gezeigten Filmräume betrifft.

Das gegenwärtige deutsche Filmschaffen umfasst ein thematisch und ästhetisch gleichermaßen heterogenes wie sich im Aufbruch befindliches Feld. Ausgangspunkt dafür war die Abkehr von den Komödien des „German Cinema of Consensus“² um die Jahrtausendwende. Ein paradigmatischer Vertreter des deutschen Kinos ist Christian Petzold, auf dessen Filme im Folgenden mit Blick auf die (politisch motivierte) Raumgestaltung in diesen stellvertretend für das deutsche Kino seit 2000 näher eingegangen sei, um sodann den Blick auf weitere AkteurInnen des deutschen Gegenwartsfilms zu lenken und deren Kinoräume schlaglichtartig aufzuzeigen.

2. Christian Petzolds Deutschlandräume

2.1 Die Berliner Schule als fiktive Raumkonstruktion

Im Kontext des Petzold'schen Filmwerks ist nicht nur der konstruierte innerfilmische Raum von Interesse, sondern zunächst einmal der außerfilmische, der eine Zuschreibung Petzolds zur Regisseur-Riege der Berliner Schule vorsieht, die wie folgt zu problematisieren ist: Der 1960 geborene Petzold absolvierte, nachdem er an der Freien Universität Berlin Germanistik und Theaterwissenschaft studiert hatte, das Regiestudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) und war als Regieassistent von Hartmut Bitomsky und Harun Farocki tätig. Zusammen mit Letzterem erarbeitete Petzold die meisten seiner Drehbücher. Petzold gilt, neben Thomas Arslan und Angela Schanelec, als ‚Mitbegründer‘ der sich Mitte der 1990er-Jahre formierenden und der Anfang 2000 als Einheit wahrgenommenen

² Rentschler, Eric: From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In: Hjort, Mette / MacKenzie, Scott (Hg.): Cinema and Nation. London 2000. S. 260–277, hier S. 264.

Nouvelle Vague Allemande, der Berliner Schule³, sowie als deren erfolgreichster Akteur.⁴ Denn in seinen Filmen vereint er eine spezifische Ästhetik mit aus verschiedenen Genres bekannten narrativen Mustern. Als „Konstrukteur des deutschen Films“⁵ steht Petzold in der Autorenfilmer-Tradition, der die Berliner Schule – diese ist mit Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) und der Besprechung weiterer Filme durch die Kritik ins öffentliche Bewusstsein gerückt – wesentliche neue Impulse verliehen hat. Dabei ist das Petzold'sche Filmwerk – der Regisseur verfolgt konsequent immer wieder ähnliche Themen mit seiner eigenen Ästhetik – von der Handschrift eines Filmemachers geprägt, der eben jenes Filmemachen durchaus und vor allem als Teamarbeit versteht,⁶ sich zugleich aber immer wieder mit theoretischen Aussagen am (deutschen) Filmdiskurs beteiligt.

Petzolds Kino ist Gründungsmoment, Höhepunkt und Überwindung der Berliner Schule zugleich: Das Filmverständnis des Regisseurs wendet sich gegen das von Eric Rentschler als „German Cinema of Consensus“ bezeichnete Unterhaltungskino der 1980er bzw.

³ Der Begriff Berliner Schule wurde erstmals in einem Text des Filmkritikers Rainer Gansera über Petzolds *Toter Mann* (2002) und Thomas Arslans *Der schöne Tag* (2001) verwendet. (Vgl. Gansera, Rainer: Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film *Der schöne Tag*. In: SZ (03.11.2001). S. 14.) Eine knappe, aber luzide Begriffsbestimmung der Berliner Schule liefert der Filmkritiker Rüdiger Suchsland: „Die ‚Berliner Schule‘ ist ein filmischer, stilistischer, generationeller Zusammenhang im deutschen Kino, der sich über gemeinsame Vorbilder und ästhetische Vorlieben definiert, und über ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit, das man einmal probeweise als lakonischen Realismus bezeichnen könnte, und der sich von anderen Realismen unterscheidet.“ (Vgl. Suchsland, Rüdiger: Seismografen in Zeiten der Krise. Chroniken der Gefühle in einer Sprache der Beiläufigkeit – kleine Gebrauchsanweisung für die ‚Berliner Schule‘. <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk4070502.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.)

⁴ Dies belegen unter anderem die relativ hohen Zuschauerzahlen seiner Filme im Vergleich zu den Filmen der anderen RegisseurInnen der Berliner Schule sowohl der ersten als auch der zweiten Generation.

⁵ Schulz-Ojala, Jan: Geheimnis und Verlust. Nachkriegsdrama *Phoenix* mit Nina Hoss. www.tagesspiegel.de/kultur/nach-kriegsdrama-phoenix-mit-nina-hoss-geheimnis-und-verlust/10744704.html, aufgerufen am 29.05.2017.

⁶ Petzolds Team besteht zumeist aus folgenden Personen: Hans Fromm (Kamera), Bettina Böhler (Schnitt), Kade Gruber (Ausstattung), Stefan Will (Musik), als Darsteller Nina Hoss, Benno Fürmann, Ronald Zehrfeld u. a., Schramm Film (Produktionsfirma).

1990er-Jahre – etwa Doris Dörries *Männer* (1985) –, gegen ein Kino als Industrie mit dem Film als Ware, gegen Emotionalisierung und Psychologisierung, gegen eine regelhafte Dramaturgie, gegen ein Hollywood nachahmendes Kino etwa eines Bernd Eichinger, gegen *romantic comedies*, gegen das Kino als „Erziehungsanstal[t]“⁷ sowie gegen konventionelle Ästhetik, gegen Establishing Shots à la Riefenstahl und den Vergangenheitsbewältigungs-gestus von Historienfilmen wie *Das Leben der anderen* (2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck), *Das Wunder von Bern* (2003, Regie: Sönke Wortmann), *Der Untergang* (2004, Regie: Oliver Hirschbiegel), *Die Fälscher* (2007, Regie: Stefan Ruzowitzky), *Good Bye, Lenin!* (2003, Regie: Wolfgang Becker) oder *Sophie Scholl* (2005, Regie: Marc Rothemund).

Die Handschrift Petzolds und seines *counter-cinema*⁸ zeigt sich vielmehr in folgenden Aspekten, die stilbildend für das Kino der Berliner Schule sind, bei dem es sich um ein vor allem westdeutsches Phänomen handelt, dem insbesondere in der Filmkritik und im Ausland Aufmerksamkeit geschenkt wurde und das sich auf den Neuen Deutschen Film beziehungsweise den Autorenfilm der 1960er- und 1970er-Jahre bezieht.⁹ Dessen Merkmale sind also: Ästhetik der Reduktion (lange Einstellungen, Verzicht auf Establishing Shots, distanzierter Kamerablick auf die Figuren, natürliches Licht, Plansequenzen etc.), bewusster Bildaufbau, ausgeprägte Farbsprache, ausgedehnte, mitunter enigmatische Expositionen, eine gewisse Präferenz für Kammerspiele, weitgehender Verzicht auf extradiegetische Musik, leitmotivischer Einsatz von (On-)Musik, Fokus auf Atmo-Töne, distanzierteres, elliptisches Erzählen, Emotionslosigkeit der Figuren, mit Bedeutung aufgeladene Räume, Leben an Nicht-Orten

⁷ Zit. n. Lueken, Verena u. a.: Kinoregie will Autonomie. Berlinale-Regisseure im Gespräch. www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale-2012/berlinale-regisseure-im-gespraech-kinoregie-will-autonomie-11642146.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, aufgerufen am 29.05.2017.

⁸ Abel, Marco: Intensifying Life. The Cinema of the 'Berlin School'. <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic432924.files/Cinema%20of%20the%20Berlin%20School.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.

⁹ Von einem die Filme der verschiedenen RegisseurInnen homogenisierenden Verständnis des Begriffs Berliner Schule wird an dieser Stelle gleichwohl nicht ausgegangen.

(Hotels, Büroräume, entvölkerter Osten) und in Transit-Räumen (Autobahnen, Flüsse), das Motiv des Autofahrens, karge Figurendialoge, entschleunigte Handlung, intradiegetische Kameraaufnahmen (zumeist Überwachungskameras), offenes Filmende und so weiter.

Zu den in Petzolds Filmen – diese sind von einem stilisierten Realismus der Gegenwart, der abbildet, statt zu moralisieren, geprägt – aufgegriffenen Themen zählen vor allem Identitätsfragen, der Umgang mit Vergangenheit, der Komplex aus Schmerz, Verrat, Schuld, Verdrängung und Sühne, das Auftreten brüchiger Existenzen, Liebe und Familie, die Tragödien und Abgründe des Alltags sowie subtile politische Fragestellungen, insbesondere die Mechanismen des Kapitalismus und dessen Auswirkungen auf Arbeitsverhältnisse und zwischenmenschliche Beziehungen. Die Mikrostruktur etwa der Familie oder der Paarbeziehung verweist hierbei immer wieder auf gesellschaftliche Makrostrukturen. Zudem dominieren seriell wiederkehrende, geisterhafte, geheimnisvolle, einsame, verletzte, scheinbar orientierungslose Frauenfiguren und deren Leben in einer zunehmend unheimlich werdenden Heimat Petzolds Filmwerk, das komplexe Fragestellungen aufwirft, statt im Sinne von Sozialutopien eindimensionale Antworten vorwegzugeben.

Petzolds filmische Studien über innere Leere und Einsamkeit sind im Sinne der Berliner Schule zwar auf das Essentielle reduziert, erfahren mit ihrer Ausrichtung auf historische Themen (*Barbara*, 2012; *Phoenix*, 2014) aber eine zunehmende Öffnung hin zu einem vermeintlich narrativ dominierten, wirtschaftlich erfolgreicherem Mainstreamkino, ohne sich jedoch von den Wurzeln des Petzold'schen Schaffens vollständig zu lösen, das eine aktive, reflektierende Rezeption des Gezeigten vom Zuschauer einfordert. So ist es Petzolds ethnografischer Filmblick, aufgrund dessen der Regisseur im Sinne eines Kinochronisten die Gegenwart der Bundesrepublik abbildet, wobei die Filme bei ihrer Darstellung von Deutschlandbildern die Identifikation mit einem positiven Nationenbild verweigern.

Der Begriff Berliner Schule, der der Wiederbelebung der Autorentheorie im deutschen Kino dient, ist raumtheoretisch von Interesse, weil er suggeriert, es handele sich um eine feste Gruppe von RegisseurInnen, die in Berlin verortet seien. Petzold selbst argumentiert, dass kein festes

Verständnis bestünde, ob man eine ‚Schule‘ sei.¹⁰ Denn „[w]ie jede Begriffsbildung ist auch diese tückisch. Sie stiftet vermeintlich Homogenität, obwohl es in Wirklichkeit um unterschiedliche ästhetische Konzepte, Verortungen und Herkünfte geht“¹¹.

Zu Beginn ihrer Existenz waren die RegisseurInnen der Berliner Schule, Petzold, Arslan und Schanelec, tatsächlich um Berlin verortet. Die RegisseurInnen, geboren in den 1960er-Jahren, studierten Ende der 1980er-/Mitte der 1990er-Jahre an der dffb, waren beeinflusst von Harun Farocki und Hartmut Bitomsky und lebten in Berlin; sie tauschten sich regelmäßig über filmtheoretische und -praktische Fragen aus. Die räumliche Situierung führte jedoch nicht unmittelbar zu einem gemeinsamen Gruppenverständnis, wurde der Terminus doch von außen, also von der Filmkritik an die RegisseurInnen herangetragen; es handelte sich ergo nicht um eine Selbstbezeichnung. Zugleich verfolgen Petzold, Arslan und Schanelec individuelle Ansätze in ihrer Filmpraxis. Geprägt wurde ihr Filmschaffen überdies, so Regisseur Ulrich Köhler, „nicht so stark von dem deutschen Kino der Achtziger- und Neunzigerjahre [...], sondern international“¹².

Die mit dem Begriff Berliner Schule einhergehende Raumzuschreibung erweist sich also in mehrfacher Hinsicht als problematisch: Insbesondere die der Gruppe zugeteilten RegisseurInnen der 2. Generation – Maren Ade, Valeska Griesebach, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Henner Winckler – waren nicht in Berlin ansässig oder lernten ihr Handwerk nicht an der dffb. Hinzu kommt der Umstand, dass weder die Filme Petzolds, Arslans oder Schanelecs noch die ihrer Nachfolger sich zwingend mit Berlin auseinandersetzen, geschweige denn dort gedreht worden wären. Die Verwendung des Terminus Berliner Schule führt folglich dazu, dass die

¹⁰ Vgl. Beier, Lars-Olav: „Deutsche definieren sich über Autos, Reihenhäuser und Bausparverträge“. Petzold über die Berliner Schule. www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-ueber-moma-retrospektive-zur-berliner-schule-a-934501.html, aufgerufen am 29.05.2017.

¹¹ Nord, Cristina: Notizen zur Berliner Schule. <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zur-berliner-schule/>, aufgerufen am 29.05.2017.

¹² Zit. n. Rebhandl, Bert / Köhler, Ulrich: Ich bin ein Gegner von Dogmen. In: taz (10.02.2006). S. 16.

Filme der vermeintlich zugehörigen RegisseurInnen unter diesem Label gesehen werden, ohne sie in ihrer Eigenständigkeit wahrzunehmen. Es existiert weder eine Schule im eigentlich Sinne, in der der spezifische Stil dieser Filme vermittelt werden würde, noch ein Manifest darüber, was Filme der Berliner Schule ausmacht.

Eine klare Grenzziehung ist daher nicht möglich – muss es, nebenbei gesagt, ja auch nicht sein. Vielmehr handelt es sich bei dem Begriff Berliner Schule auch um einen, der als Strategiebegriff der Vermarktung der Filme und ihrer publikumswirksamen Platzierung auf Festivals dient. Die Berliner Schule hat sich von einer innovativen Marke zu einem Genre des bundesdeutschen Kinos gewandelt. Wer sich gut positionieren will, gibt mit einer Berliner-Schule-Arbeit sein Debüt; das sichert ein bestimmtes Grundinteresse, demonstriert man mit solchermaßen gearteten Filmen doch eine gewisse Reife durch Exerzitien in Realismus und Rigorismus. Folglich bezeichnet der geografisch motivierte Begriff keinen Schaffenszusammenhang, sondern eine Reihe vager künstlerischer Maßgaben.

Als Folge der Konstruktion des Gruppenraums Berliner Schule wird die Vielfalt der Filme homogenisiert. Es entsteht ein einengender Diskursraum, innerhalb dessen neue Filme bei ihrem Erscheinen vor allem auf ihre Schulzugehörigkeit überprüft werden; als Resultat eines auf einen gewissen Raum und Stil begrenzten Begriffs werden Entwicklungslinien mitunter negiert. Allerdings handelt es sich beim Terminus Berliner Schule um eine bereits wieder veraltete Zuschreibung, ist diese Stilrichtung doch mittlerweile selbst Stoff fürs Museum, beispielsweise in einer Retrospektive des MoMA im Jahr 2013. Zugleich legen die der ‚Schule‘ zugehörigen Regisseure zunehmend erzählerische Filme vor, wie etwa Petzolds *Barbara*, von dessen Raumbildern im Folgenden ebenso die Rede sein soll wie von der Raumgestaltung in den Petzold’schen Filmen generell, zumal der Regisseur als „Chronist der deutschen Gegenwart“¹³ gilt.

¹³ Husmann, Wenke: „Unsere Identität bestimmt sich über Arbeit“. www.zeit.de/kultur/film/2012-04/iv-christian-petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

2.2 Prototypische Elemente der Petzold'schen Filmräume

Petzolds stilisierter, „reflektierter“¹⁴, „lakonische[r] Realismus“¹⁵ schlägt auch auf die Raumgestaltung in seinen Filmen durch, wobei der Regisseur bereits zu Beginn seines Filmwerks die Eckpfeiler seiner Deutschlandbilder festlegt. Diese gestalten sich wie folgt: Petzolds Raumkonstruktionen präsentieren entvölkerte, mitunter gespenstisch wirkende Orte. Dies gilt auch und im Besonderen für die von ihm immer wieder herausgearbeiteten Räume des Kapitals, etwa in *Yella* (2007). Bisweilen bildet Petzold lebensfeindliche Welten ab, indem er seine Stadträume als Un-Orte skizziert, in denen seine Figuren, klassische Anti-Helden, einsam wirken. Petzolds Figuren sind rastlose und zugleich seltsam gelähmt wirkende Heimatlose, die sich, verloren im Raum, in entvölkerten Städten zu orientieren suchen. BürgerInnen beleben in Letzteren die Straßen allenfalls als PassantInnen und machen die städtischen Räume damit zu Transitorten. Öffentliche Plätze sind in den Filmen Petzolds selten belebt, sondern unwirkliche Durchgangsräume. Unterstützt wird die Raumgestaltung in Petzolds Filmen von der Tonebene, insbesondere vom poetischen Einsatz diegetischer Töne, etwa Blätterrauschen, Auto- oder Wassergeräusche. Diese erzeugen jedoch keine privaten Idyllen, sondern münden in die Konstruktion einer von Geisterfiguren ‚bevölkerten‘ unheimlichen Heimat.

Zwar zeigt Petzold Alltagsräume, seine Filme spielen, bis auf *Barbara* und *Phoenix*, im Hier und Jetzt; als ethnografische Studien handeln sie von Menschen und Geschichten des Alltags. Jedoch sind Petzolds Figuren nicht unumstößlich verankert in Raum und Zeit, sondern wirken vielmehr wie Flaneure durch das Land und den jeweiligen Film.¹⁶ Bisweilen befinden sie sich, wie etwa in *Die innere Sicherheit*, orientierungslos auf der Flucht, real wie mental beziehungsweise emotional. So verweisen die von detaillierten Raumbeobachtungen

¹⁴ Baute, Michael u. a.: ‚Berliner Schule‘ – Eine Collage. www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1, aufgerufen am 29.05.2017.

¹⁵ Suchsland: Seismografen in Zeiten der Krise.

¹⁶ Dies gilt auch für die bisweilen apathischen, am Rand stehenden Beobachterfiguren Angela Schanelecs, etwa in *Mein langsames Leben* (2001).

getragenen Milieus und Soziotope in Petzolds Filmen auf Themen der Makroebene – Paarbeziehungen, die gesellschaftlichen Rollen von Mann und Frau, das Leben nach der Wiedervereinigung, das System des Kapitalismus –, indem die Einstellungen den Blick auf den Raum freigeben, der signifikanter Teil der Erzählung ist, und indem sich die Beschaffenheit des jeweiligen Settings und der Mise en Scène auf die Figurenkonstellationen auswirkt. Aus dem Zusammenspiel von Regie, Kamera und Ausstattung ergeben sich bei Petzold Bildräume, die auf die Dramaturgie und Atmosphäre seiner Filme zurückwirken.

Gerade das Auto ist als mehrfach konnotierter Raum wesentliches Element in Petzolds Filmen, zum Beispiel in *Die innere Sicherheit*: Der Regisseur wertet das Auto als „Druckkammer“,¹⁷ in der kammerspielartige Verdichtungen stattfinden. Es fungiert in seinen Filmen als Ort für die Auf- und Entladung emotionaler Spannungen ebenso wie als Schutzraum vor der Außenwelt. Im ersten Fall ist das Auto ein Krisen- und Konfrontationsraum, in dem Handlungen komprimiert werden, sodass es zum Gefängnis werden kann. Im zweiten Fall erweist sich das Auto als schützende, abschottende Zelle, als Rückzugsraum, der der physischen und emotionalen Isolation der Figuren dient und auf diese Weise ein gewisses Maß an Freiheit gewährt. Während der Autofahrten kulminieren im Innenraum des Autos die konfliktbeladenen Verhältnisse der Figuren in der Petzold'schen Druckkammer, die die Versuchsanordnungen des Regisseurs in besonderer Weise komprimiert.

Zugleich steht das Auto im Petzold'schen Filmwerk in enger Verbindung zu einem weiteren Kernthema des Regisseurs: dem Kapitalismus der Gegenwart. Das Auto dient dabei der Visualisierung der an die Menschen herangetragenen Mobilitätsforderung. Darüber hinaus stellt das Motiv des Autos einen Brückenschlag zu Petzolds filmischen Reflexionen der deutschen Gegenwart dar, indem, beispielsweise in *Wolfsburg* (2003), auf die Autoindustrie als Teil der deutschen Identität referiert wird. Das Auto wirkt hierbei auch im Sinne

¹⁷ Zit. n. Lenssen, Claudia: Diese typische BRD-Generation. www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/02/13/a0182, aufgerufen am 29.05.2017.

einer „Heimat der Unbehausten“¹⁸, was in enger Verbindung zu Petzolds Figurengestaltung steht. Überdies halten sich Petzolds Figuren häufig an klassischen Nicht-Orten auf: Im Kontext des Autofahrens erweisen sich Autobahnen als labyrinthisch gestaltete Transitzonen; Gleiches gilt für die Rolle, die beispielsweise Bahnhöfe bei Petzold spielen.

Ferner sind insbesondere Kapitalräume ein rekursives Element des Petzold'schen Filmwerks, und zwar im Sinne von Räumen der Macht: Sie dominieren Petzolds Raumkonstruktionen und verweisen auf den im Zuge der Globalisierung entfesselten, den Menschen als geisterhafte Hüllen zurücklassenden Kapitalismus. In *Die innere Sicherheit* oder *Gespenster* (2005) sind sie Teil des öffentlichen Raums, unterstützt von Überwachungskameras, die beispielsweise in *Toter Mann* das Verhalten der Lagerarbeiterinnen permanent im Sinne eines auf Wirtschaftlichkeit getrimmten Big Brother kontrollieren. In *Yella* oder *Jerichow* (2008) wiederum dringen die Kapitalströme bis in die Privaträume der Figuren und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen ein.

So sind es fast ausnahmslos Deutschlandbilder der Gegenwart, für die sich Petzold interessiert, jedoch nicht in Form von Darstellungen eines positiv konnotierten, identifikatorischen Nationenbildes, sondern basierend auf Alltagsbeobachtungen innerhalb gesellschaftlicher Mikrostrukturen im Neoliberalismus – Paarbeziehungen, Familienkonstellationen –, die auf die gesamtgesellschaftliche Makroebene verweisen, sowie basierend auf Skizzierungen deutscher Nicht-Orte (Banken, Bürogebäude) und Transit-räume (Bahnhöfe, Straßen, Flüsse). Im Einzelnen stellt sich dies wie folgt dar.

2.3 Exemplarische Filmräume Petzolds

1) Ein Roadmovie und ein ‚Frauenfilm‘ als Agenda-Setter: *Pilotinnen* (1995) und *Die Beischlafdiebin* (1998)

¹⁸ Rodek, Hanns-Georg: Nina Hoss, das Risikokapital und die Liebe. www.welt.de/kultur/article1178856/Nina-Hoss-das-Risikokapital-und-die-Liebe.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Bereits mit *Pilotinnen*, Petzolds Abschlussfilm an der dffb, zeichnen sich Aspekte ab, die für das Werk des Regisseurs charakteristisch sind: Zusammenarbeit mit dem Kameramann Hans Fromm, Produktion bei Schramm Film, ortlose, umherstreifende, geheimnisvolle Frauenfiguren, reduzierte Dialoge, leitmotivischer Einsatz von Musik, entvölkerter Osten als Schauplatz, intradiegetische Überwachungskamerabilder, Betonung von Atmo-Geräuschen, Deutschlandaufnahmen (Autobahnen, Industriegebiete), Autofahrten, Nicht-Orte (Hotel, Büro), Einfluss von Geld auf die Figuren, Genre-Referentialität, hier eines Roadmovie zweier Frauen (vgl. *Thelma & Louise*, 1991, Regie: Ridley Scott).

Im ebenfalls für das Fernsehen produzierten Film *Die Beischlafdiebin* setzt Petzold diesen Weg fort, indem er die Auswirkungen der Lügen seiner Frauenfiguren aufgrund von identitätsstiftenden Selbst- und Fremdbildern in den Fokus rückt sowie deren Versuche eines Heimat-Buildings.

2) Heimsuchungen der Vergangenheit: *Toter Mann* (2002)

Bei *Toter Mann* handelt es sich um Petzolds erste Zusammenarbeit mit Nina Hoss. Leyla – ein Anagramm von Petzolds später entstandener Figur Yella – wird von ihrer Vergangenheit verfolgt: Sie will sich am Mörder ihrer Schwester, dem Vergewaltiger Michael Blum (Sven Pippig), rächen. Aufgrund dieser Obsession manipuliert sie Thomas Richter (André Hennicke), den Verteidiger des Täters. Die sie dominierende Vergangenheit verhindert, dass sie ein neues Leben als Frau an dessen Seite beginnen kann.

Von besonderer Bedeutung für den Film sind: die Autofahrten, in denen sich Leyla und Thomas einander annähern; das Motiv des Wassers, das Erinnern und Vergessen zugleich ermöglicht und Raum für Leylas Begegnungen mit Thomas und Blum bietet; die beiden aufeinander zulaufenden Erzählstränge (Thomas als Anwalt von Michael Blum, Leyla als Frau, die den Mörder ihrer Schwester sucht), der Themenkomplex Schuld / Sühne / Rache, die korrumpierte Liebesbeziehung.

3) Schuld und Sühne in *Wolfsburg* (2003)

Der von Bitomskys *VW-Komplex* (1990) beeinflusste ‚Autofilm‘ *Wolfsburg* widmet sich in besonderer Weise Petzolds Reflexionen über das Auto. Der Film kommt wie ein scheinbar klassischer Krimi daher: Auf einen Autounfall mit Fahrerflucht folgt die Begegnung des Täters Phillip Wagner (Benno Fürmann) mit der Mutter des Opfers (Nina Hoss als Laura Reiser). Daraus entwickelt sich eine Liebesgeschichte mit tragischem Ende.

Der Film spielt in der titelgebenden, am Reißbrett entworfenen Autostadt Wolfsburg, die allerdings, typisch für Petzold, nicht mittels Totalen gezeigt wird. Stattdessen geht es dem Film darum, die von den Nationalsozialisten geplante Stadt des KdF-Wagens als unwirtlichen Ort zu inszenieren, symbolisiert mittels des gläsernen Audi-Händlers oder der Schrottplätze. Straßen zergliedern das Gesamtbild der Industriestadt, die entvölkert zu sein scheint.

Ebenfalls relevant sind: die Bestrebungen nach dem Aufbau von Identitäten und Heimat durch den Autoverkäufer Phillip – dieser ist mit einer Frau verheiratet, die er nicht liebt – und die alleinerziehende, im Plattenbau lebende Mutter Laura; die Konstruktion des Films im Sinne eines analytischen Dramas; das Auto als ‚Todesfahrzeug‘ sowie Raum für Privatheit, Gefühle und Heimat; die intradiegetischen Bilder einer Überwachungskamera im Supermarkt, in dem Laura arbeitet, als Visualisierung einer indirekten Kapitalismuskritik; Petzolds elliptisches Erzählen (Phillips Hochzeitsreise nach Kuba wird ebenso wenig gezeigt wie der Tod des Sohnes im Krankenhaus); die Themen Schuld, Bewältigung, Sühne, Schicksalhaftigkeit des Lebens, Klassenunterschiede und die Relevanz des Autos als Druckkammer; der offene Schluss als Lehre der leisen Töne.

4) Vom Suchen und Finden: *Gespenster* (2005)

Der auf Grimms Märchen *Das Totenhemdchen* basierende Film *Gespenster* ist, neben *Die innere Sicherheit* und *Yella*, Teil von Petzolds Gespenstertrilogie. Es handelt sich um Petzolds zweite Zusammenarbeit mit Julia Hummer nach *Die innere Sicherheit*, wobei Letzterer zunächst den Arbeitstitel *Gespenster* trug.

Die für Petzold typischen geisterhaften Figuren treten hier in komprimierter Weise auf: Das Konzept Familie ist nicht mehr als ein Phantom. Die Begegnungen von Nina (Julia Hummer), Toni (Sabine Timoteo) und Françoise (Marianne Basler) geschehen zufällig. Geisterhafte Fotografien von Françoises verschwundener Tochter dominieren das Schlussbild. Alle Figuren, mitunter Traumatisierte, sind Suchende, die in die jeweils anderen Wunschvorstellungen und Identitäten hineinprojizieren, Rollenspiele inklusive. Die Vergangenheit lastet wie ein Schatten auf den Figuren. Auf ihren Streifzügen durch das seelenlose Berlin rücken Nicht-Orte wie ein Krankenhaus, ein Hotel, ein Casting-Raum, ein Jugendwohnheim oder ein Park in den Blick.

Leitmotivischer Musikeinsatz, die Bedeutung von Autofahrten, intradiegetische Kamerabilder, das Zusammenlaufen im Grunde separierbarer Erzählstränge, Kameraaufnahmen der Figuren in Rückansicht sowie die Themen Schuld, Geld, Arbeit und Liebe ergänzen den für Petzold typischen Stil.

5) Die Liebe in Zeiten des ‚schrecklichen‘ Risikokapitals: *Yella* (2007)

Beeinflusst von Harun Farockis Dokumentarfilm *Nicht ohne Risiko* (2004) wendet sich Petzold mit *Yella*, seinem bisher politischsten Film, dem Horrorgenre zu. Zugleich widmet sich *Yella*, ähnlich dem späteren Film *Barbara*, der Bewegung der Figuren von Ost nach West respektive vice versa. Erneut ist es die Schauspielerin Nina Hoss, die als Yella die Themen (gescheiterte) Liebe, (gescheiterte) Wiedervereinigung und (gescheiterte) Identitätssuche verkörpert. Insbesondere die Auswirkungen des Risikokapitals auf die Arbeitsprozesse, die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie ganz dezidiert auf den menschlichen Körper interessieren den Regisseur in *Yella*. Am Ende des Films, wenn sich der Rahmen der Traumerzählung schließt, scheint die Protagonistin vor ihrem eigenen kapitalistischen Traum derart zu erschrecken, dass sie sich dem Tod überantwortet. Die leitmotivische Verwendung der Farbe Rot und der Atmo-Töne, die dezidierte Raumgestaltung des Bahnhofs, der Büroräume, der Straßen und Städte wie Wittenberg (Ost) und Hannover (West) sowie die Autofahrten als Wesensmerkmale fügen sich in Petzolds Handschrift des Filmemachens.

Als dritter Film der Gespenster-Trilogie behandelt *Yella* mehrere Ebenen des Gespenstischen, die sich auf die Frauenfigur im Zentrum – infolge ihrer Identitätskonstruktion agiert Yella als Geist in ihrem eigenen Traum, in dem sie sich selbst erschafft – ebenso beziehen wie auf das Gespenst der Finanzwelt und die diese durchziehenden unkörperlichen Kapitalströme. Im Zuge der Machtkonstellationen des Films ergreift das Kapital, das vor allem an toten Orten zuhause ist, etwa dem leeren Expo-Gelände als Ort einer „Weltausstellung des Kapitalismus“¹⁹, schließlich Besitz von den Figuren.

Petzold präsentiert in *Yella* eine Dichotomie aus ländlich geprägtem, wirtschaftlich abgehängtem Osten versus fortschrittlichem, dafür aber entseeltem Westen. Beide fungieren als Zeugen geographischer und soziokultureller Ungleichgewichte mit der Zerstörung des bewohnbaren, lebenswerten Raums als Folge. Büroräume stellen sich im Film als Orte des Kapitals dar, die visualisierten Machträume werden dominiert von durchsichtig-undurchsichtigen Glasfronten mit Glas als sterilem, kühlem Material sowie Hochhäusern als Signum hierarchischer Verhältnisse. Öffentliche Räume wie Straßen, Hotels oder Bahnhöfe werden zur Bedrohung für die Figuren und reflektieren die Verlorenheit der ProtagonistInnen.

6) „Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat“: Das Dreiecksdrama *Jerichow* (2008) zwischen Kapitalismuserzählung und scheiterndem Heimat-Building

Wie in *Yella* verfolgt Petzold auch in *Jerichow* die Themen Arbeit, Geld, Schuld und Liebe. Diese kammerspielartig angelegte *Ménage à trois* erweist sich als Adaption von James Cains *Wenn der Postmann zweimal klingelt*, verfilmt beispielsweise von Luchino Visconti als *Ossessione* (1943). Erneut sind es ein seltsam entvölkerter Osten, die scheinbar schicksalhaften Begegnungen der Figuren, das Auto als Druckkammer, das Leitmotiv Wasser (vgl. *Toter Mann*, *Yella*) und die Attraktivität des Geldes im Sinne der Verquickung von Kapital- und Liebesgeschichte, die *Jerichow* als Petzold-Film ausweisen, einem Film über die

¹⁹ Zit. n. Nord, Cristina: „Verdammt zu ewiger Bewegung“. www.taz.de/1/archiv/?dig=2007/02/15/a0326, aufgerufen am 29.05.2017.

„Ökonomisierung der Körper und Gefühle“²⁰ mit der Liebe als Teil einer Tauschökonomie.

Von zusätzlicher Bedeutung erweist sich in *Jerichow* der Versuch eines Heimat-Buildings durch die Figuren: Laura (Nina Hoss) als völlige überschuldete Gattin eines ungeliebten Mannes, Thomas (Benno Fürmann) als gescheiterter, ebenfalls mittelloser Ex-Soldat sowie der aus der Türkei stammende Ali (Hilmi Sözer) als harter, cholischer, misstrauischer, selbstzerstörerischer Geschäftsmann mit Alkoholproblem und Herzkrankheit als die Transitfigur des Films. Sie alle streben auf die ein oder andere Weise nach einer Form von Heimat, sei es in der Paarbeziehung, im Wiederaufbau des Elternhauses oder in der Integration in ein „Land, das mich nicht will, und mit einer Frau, die ich mir gekauft habe“, so Ali. *Jerichow* selbst ist hier nicht die grüne Oase im Sinne der prosperierenden Stadt am Westufer des Jordans, sondern eine leere Provinz, ein trostloser, verlassener Ort des wirtschaftlichen Notstands.

7) Ein antiromantisches Melodram: *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod* (2011)

Dreileben – Etwas Besseres als den Tod ist aus einem multiperspektivisch angelegten Filmprojekt Petzolds mit den Regisseuren Dominik Graf und Christoph Hochhäusler hervorgegangen. Im Anschluss an einen Mailwechsel aus dem Jahr 2006 zwischen den drei Filmemachern über das gegenwärtige deutsche Kino, veröffentlicht in der Zeitschrift *Revolver* (Ausgabe 16), sind drei Filme an einem Ort zu einer Zeit rund um das Ereignis der Flucht eines verurteilten Straftäters als narrative Klammer entstanden. Petzolds Beitrag, eine Art *Anti-Pretty-Woman*-Film, beschäftigt sich mit der perspektivlosen Liebesgeschichte zwischen einem Zivildienstleistenden aus gutem Hause (Jacob Matschenz als Johannes) und einem bosnischen Zimmermädchen (Luna Mijociv als Ana).

²⁰ Siemes, Christof / Nicodemus, Katja: „Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“. Ein Gespräch mit dem Regisseur Christian Petzold über die Abhängigkeit der Autorenfilmer vom Geld, das große Geschäft mit den Gefühlen und seinen neuen Film *Jerichow*. www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

Auch der Auftakt dieser Trilogie, eine Einführung in die Topographie des Ortes Dreileben, erweist sich als genuin Petzold'scher Film, indem er eine Verbindung von Art-House- und Genre-Kino anstrebt, das fiktive Dreileben nahe dem Thüringischen Oberhof als einen apathischen Ort im leeren Osten zeigt, eine Brücke über einen See zum Raum gesellschaftlicher Grenzüberschreitungen macht, intradiegetische Bilder einer Überwachungskamera verwendet, den Wald als gespenstischen Rückzugsort visualisiert oder Klassenunterschiede thematisiert. Als Variation des Gespenstermotivs erweisen sich in *Etwas Besseres als den Tod* insbesondere die Spuren der Figuren aus den beiden anderen Filmen dieses polyphonen Projekts, die sich nicht auflösen.

8) K / Ein Abschied vom Osten: Petzolds DDR-Novelle *Barbara* (2012)

Bei *Barbara* handelt es sich um Petzolds erstes *Period Picture*, mit dem er eine Schwerpunktverlagerung vollzieht, indem er sich Erinnerungsräumen der Vergangenheit zuwendet. Erstmals agieren hier Nina Hoss und Ronald Zehrfeld als *Leading Couple* gemeinsam vor der Kamera. Die in der DDR der 1980er-Jahre angesiedelte Verbindung aus Liebesgeschichte, Systemkritik und Reflexion über die Freiheit des Einzelnen in Ost und West ist Petzolds kommerziell bisher erfolgreichster, weil narrativster und hoffnungsvollster Film.²¹ Anders als *Das Leben der anderen* wartet *Barbara* nicht mit einem grauen DDR-Bild auf, verzichtet auf Sepia-Töne zur Historisierung oder auf Ausstattungsmerkmale wie Hammer und Sichel, sondern fokussiert sich auf die Einschreibungen des Stasi-Regimes in die persönlichen Bindungen.

Die Flucht vom Osten in den Westen ist Barbaras (Hoss) Bestreben, wenig verwunderlich angesichts der Demütigungen durch die Stasi, die sie etwa bei Leibesvisitationen in ihrer zellenähnlichen Wohnung als Einbruch in ihren Privatraum im doppelten Sinne über sich ergehen lassen muss. Die aufgrund eines Ausreiseantrags in die Provinz strafversetzte Ärztin aus Berlin ist jedoch auch vom Westen nicht unumwunden überzeugt, würde dort doch ihre Rolle als selbstständige Frau massiv infrage gestellt, wie sie ihr ‚Retter‘ wissen

²¹ 369.415 Kinobesucher, Stand: Dezember 2012, Quelle: Filmförderungsanstalt.

lässt, denn Barbara müsse dann nicht mehr arbeiten gehen, weil er ja genug verdiene. Möglicherweise bliebe auch ihr dann nur der Blick in den Quelle-Katalog als „Kommerzbibel“²² des Hedonismus und die Betäubung durch den Kauf von Zigaretten und Nylonstrümpfen. So lebt Barbara in einer Zwischenwelt, beständig heimgesucht von der Stasi, sodass der Film Petzolds Gespenster-Motiv variiert, indem er offenlässt, ob Barbara selbst der Geist ist oder ihre scheinbar seelenlosen Peiniger. Erst ihr Kollege und womöglich zukünftiger Partner André (Zehrfeld), der ein ‚anständiges‘ Leben im Alltag zu führen versucht, erreicht, dass sie in der Beziehung zu ihm von einer Untoten der DDR zu einer darin Lebenden wird.

Ost- wie Westkritik verbinden sich folglich in *Barbara*; der Film vermeidet eine eindimensionale Dämonisierung der DDR und visualisiert in Form eines Kinos der Blicke – Beobachtungen sind ein dominierendes Thema – unterschwellig den Terror des Überwachungssystems, sodass Petzold in *Barbara* das Politische im Privaten sichtbar macht.

9) „Ich stelle mich auf die Seite der Gespenster“: Grauen und Geister in *Phoenix* (2014)

Während *Barbara* die Geschichte einer Flucht verhandelt, die ausbleibt, weil sich die Protagonistin verliebt, widmet sich *Phoenix* einer ‚Heldin‘, die eine alte Liebe reaktivieren möchte und daher im Sommer 1945 in ihre ‚Heimat‘ (Berlin) zurückkehrt, die ihr als Jüdin und Opfer des Holocaust allen Grund zum Weggehen geliefert hat. Basierend auf der Kriminalgeschichte *Der Asche entstieg* von Hubert Monteilhet und in Anlehnung an Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) oder *Die Haut, in der ich wohne* (2011, Regie: Pedro Almodóvar), erzählt *Phoenix* die Geschichte von ein und derselben Frau, die den Interessen männlichen Begehrens folgend sich selbst ähnlich gemacht werden soll. Die Themen Illusionismus, Selbstmanipulation, Inszenierung von Identitäten, Selbst-

²² Buß, Christian: Der Chaosmacher von Berlin. Kino-Großmeister Christian Petzold. www.spiegel.de/kultur/kino/kino-grossmeister-christian-petzold-der-chaosmacher-von-berlin-a-818215.html, aufgerufen am 29.05.2017.

und Fremdbilder, Fremdbestimmung und Selbstkonstruktion bestimmen das zweite *Period Picture* Petzolds.

Angesiedelt zwischen Film Noir und expressionistischem Kino der Schatten erzählt *Phoenix* unter Verwendung etlicher Motivstränge (Phoenix, Pygmalion, Doppelgänger) und mit Blick auf die Machtkonstellationen zwischen Mann und Frau, zudem als *Barbara* unter umgekehrten Vorzeichen und als Referenz an Petzolds Gespenstergeschichten, von der KZ-Heimkehrerin Nelly (Hoss) als Schatten aus der Vergangenheit des Holocaust. Die scheinbar gebrochene Frau, als untote Holocaust-Rückkehrerin und Wiedergängerin ihres alten Ichs ein Gespenst ihrer selbst, wandelt sich im Filmverlauf zur starken *femme fatale*, begleitet vom leitmotivischen Song *Speak Low* Kurt Weills im Sinne einer tonalen Filmklammer.

In diesem Kammerspiel, in dem ein Kellerraum zur Bühne wird, gleichsam zum Theaterraum, der sowohl der äußeren als auch der inneren Verwandlung der Protagonistin dient, dominiert eine Ästhetik der Blicke. Zusätzlich drückt das gewählte Superbreitwand-Format Cinemascope (Seitenverhältnis von 1:2,35 statt Nah- und Großaufnahmen) die unheimlichen Gefühle der Figuren aus, macht den inneren Raum zwischen den Figuren visuell kenntlich und zeigt innerhalb einer Einstellung, welche Wirkung der äußere Raum auf diese ausübt. Zugleich handelt es sich bei *Phoenix* um einen Film mit einem Bilderverbot, indem er sich den Aufnahmen der KZ-Öfen von Auschwitz verweigert. Darüber hinaus thematisiert Petzold mit der KZ-Überlebenden Nelly im Kontext des Nachkriegserinnerungsdiskurses die gesellschaftlichen Handlungsreflexe Schweigen und Verdrängen, indem der Film die Stunde null als „Moment des kunstvoll gekitteten Bruchs, der fortgesetzten Verblendung und des rauschhaften Selbstbetrugs“²³ inszeniert:

Johnny: „Die wollen Nelly sehen und keine zerstörte Lagerinsassin. Daran arbeiten wir hier.“

Nelly: „Aber wenn ich aus dem Lager komme, da fragt mich doch jemand, was ich da erlebt habe oder wie's mir erging. Da muss ich doch was erzählen.“

²³ Buß, Christian: Holocaust-Film von Christian Petzold: Auf High Heels aus dem KZ. www.spiegel.de/kultur/kino/phoenix-nina-hoss-in-holocaust-film-von-christian-petzold-a-989377.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Johnny: „Na dann erzählen Sie es doch, wenn Sie danach gefragt werden. Aber ich verspreche Ihnen: Niemand wird danach fragen. Keiner von denen wird danach fragen.“

Doch das Unterdrückte des Nationalsozialismus kehrt in Form Nellys als Gespenst in dieser unheimlichen Nachkriegsheimat, Petzolds Variante des Heimatfilms, wieder.

3. Räume im deutschen Gegenwartsfilm: Ein Panorama

Was in den vorangegangenen Ausführungen für Petzolds Deutschlandkino gezeigt wurde, lässt sich ausdehnen auf weitere Raumkonstruktionen des deutschen Gegenwartsfilms. Dabei wird erkennbar, dass das deutsche Kino seit 2000 mit einer Vielzahl metaphorisch grundierter, mitunter eben stark politisierter Räume arbeitet: Maren Ades *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003), mit dem sie bereits vor *Alle anderen* (2009) und dem vielgelobten Vater-Tochter-Porträt *Toni Erdmann* (2016) reüssierte, setzt sich, wie auch die Nachfolgefilme, mit dem mit Bedeutung aufgeladenen Raum zwischenmenschlicher Beziehungen auseinander.

Skurrile Analysen bisweilen pathologisch aufgeladener Räume bietet auch der Österreicher Ulrich Seidl, insbesondere in seiner Trilogie *Paradies: Liebe, Glaube, Hoffnung* (2012–2013), aber auch in den dokumentarischen Studien *Im Keller* (2014) und *Safari* (2016). Regisseur Dominik Graf liefert mit *München. Geheimnisse einer Stadt* (2000) in gewisser Weise einen Solitär ab, betreibt er in diesem filmischen Essay doch geradezu poetische Raumgestaltung im Sinne einer Verbindung von Topographie und Emotion. Oliver Hirschbiegel hingegen präsentiert in seinem Film *Das Experiment* (2001) psychologisch aufgeladene Räume. Tristesse und Apathie sind wesentliche Charakteristika der Raumgestaltung in den Filmen des Regisseurs Henner Winckler, insbesondere in *Klassenfahrt* (2002). *Finsterworld* (2013, Regie: Frauke Finsterwalder) gibt den Blick frei auf ein seltsam zeit- und ortloses Deutschland, ein Land, in dem Heimat ein trügerisches Idyll darstellt.

Angela Schanelec wiederum, wie Petzold eine Vertreterin der ersten Generation der Berliner Schule, widmet sich mit ihrer spezifischen Erzählweise der Entschleunigung und Plansequenzen sowie ihrem bisweilen enervierenden Realismus der Ausgestaltung (zwischen-)menschlicher Zeiträume: Sie tut dies in Form filmischer

Studien von Gesprächen, Begegnungen und Beziehungen, etwa in *Mein langsames Leben* (2001) oder *Nachmittag* (2007), als Beschreibung menschlicher Seelenlandschaften, aber auch als Raum-Zeit-Analysen, integriert in Stadträume, wie in *Marseille* (2004), oder in Transiträumen, wie im ‚Reisefilm‘ *Orly* (2010).

Thomas Arslan hingegen interessiert sich für sozio-kulturelle Räume im Gegenwartsdeutschland: So skizziert der Regisseur und Drehbuchautor Arslan, ebenfalls der Berliner Schule zuzurechnen, in seinen Generationen-Filmen deutsch-türkische Sozialmilieus, die vom Ringen der Figuren um ihre Identitätssuche sowie ihren Platz in Familie, Paarbeziehungen und Gesellschaft in Form von Alltagsstudien, eingebettet in die Topographie der Stadt, getragen sind, so etwa in seiner Berlin-Trilogie *Geschwister* (1997), *Dealer* (1999) und *Der schöne Tag* (2001). Geographisch-politisch motivierte Identitätsfragen verhandelt auch Fatih Akin, etwa in seinem mehrfach ausgezeichneten Spielfilm *Gegen die Wand* (2004), respektive in *Auf der anderen Seite* (2007) und *The Cut* (2014), den weiteren Filmen seiner Trilogie *Liebe, Tod und Teufel*, in denen der Regisseur den Filmblick auf Lebens- und Generationengeschichten von Menschen deutsch-türkischer Herkunft richtet. Feo Aladag hingegen begibt sich in *Die Fremde* (2010) anhand der Ehrenmordthematik in den kulturellen Raum türkischer Parallelgesellschaften in Deutschland. In *Zwischen Welten* (2014) analysiert die Regisseurin den psychologisch-emotional wie politisch aufgeladenen Raum deutscher Kriegsgeschichte der Gegenwart.

Bürgerliche Lebenswelten in kleinstädtischen Räumen thematisiert Ulrich Köhler, Vertreter der zweiten Generation der Berliner Schule, etwa in seinem minimalistischen Erstling *Bungalow* (2002), der Konstruktion einer systembestimmten, von Handlungsarmut gekennzeichneten Welt mit einem Bungalow als die Beziehung der Figuren verdichtendes Gravitationszentrum, sowie in der Folge in *Montag kommen die Fenster* (2006). In *Schlafkrankheit* (2011) wiederum wendet sich der in Zaire aufgewachsene Köhler Afrika zu und erschafft das Bild eines phantastisch-geheimnisvollen Kontinents, der mit der Fremdheit Deutschlands kontrastiert wird.

Um fremde Räume geht es auch bei Caroline Link, etwa in der Literaturverfilmung *Nirgendwo in Afrika* (2001) sowie in ihrem

Roadmovie *Exit Marrakech* (2013), das sich mit Saids *Orientalism*²⁴ als zwiespältiger, post-postkolonialer Blick des Westens auf den Osten lesen lässt.²⁵ Aber auch metaphorisch gesehen widmet sich die Regisseurin fremdartigen Räumen: In *Jenseits der Stille* (1996) erschließt sie die Welt der Taubstummen dem deutschen Film; in *Im Winter ein Jahr* (2008) ist es der Raum persönlicher Trauer und Traumata, der sie interessiert.

Raumporträts ganz anderer Art inszeniert Christoph Hochhäusler: In *Milchwald* (2003) ist es der weite, atmosphärisch aufgeladene Märchenraum einer Hänsel-und-Gretel-Geschichte über durch die Stiefmutter in Polen ausgesetzte Kinder; in der Coming-of-Age-Story *Falscher Bekenner* (2005) ist es der undurchsichtige Raum zwischen Schein und Sein eines jugendlichen Möchtegern-Kriminellen; in *Unter dir die Stadt* (2010) ist es der opake Kapitalraum entfesselter Geldströme, während Hochhäusler sich in *Die Lügen der Sieger* (2014) der Grauzone von investigativem Journalismus, politischer Lobbyarbeit und undurchdringlicher Bundeswehr zuwendet.

Folgendes ist daher zu konstatieren: Die Reihe politisierter Räume im deutschen Kino der Gegenwart ist mannigfaltig, zeichnet sich durch die Präzision durchdachter Raumkonstruktionen aus, wendet sich damit gegen ein nationales Vergangenheitsbewältigungskino und gegen das Kino als Bildermaschine eines eindimensionalen Nationenbegriffs. Im Umkehrschluss werden auch und vor allem mittels der real gezeigten und metaphorisch erschaffenen Räume, die immer wieder das Leben im Kapitalismus aufzeigen und hinterfragen, im deutschen Film der Zustand und die Probleme der Republik auf der Leinwand visualisiert und, im Wissen um den Untergang großer linker Weltentwürfe und die bisweilen verblüffende Unwirksamkeit von Politik, im filmischen Raum kritisch thematisiert.

Häufig wird das Setting dominiert von der Stadt mit ihren Rändern, so etwa auch in *Tiger Girl* (2017, Regie: Jakob Lass); die Filmbilder verzichten auf eine Postkartenidylle. Stets ist der gezeigte Raum nicht nur schmückendes Beiwerk oder bloßer Hintergrund der

²⁴ Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. London 1978.

²⁵ Vgl. Erk, Corina: Ein Roadmovie in einem fremden Land. Zu Caroline Links Vater-Sohn-Drama *Exit Marrakech*. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Caroline Link*. München 2016 (= FilmKonzepte Bd. 42). S. 67–84.

Handlung, sondern die Schauplätze wirken für sich. Ihre Topographie hat eine Relevanz für den jeweiligen Film, indem die Orte die Figuren in ihrem Sein beeinflussen und Wesentliches zur Figurencharakterisierung beitragen. Die gezeigten lokalen, sozialen, kulturellen und emotionalen Grenzregionen, mitunter Un-Orte, geben den Blick frei auf die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschland, indem sie politische Themen, zum Beispiel die soziale Unsicherheit und die Absturzängste der intellektuellen Mittelklasse, aus der die Filmemacher stammen, anhand von Mikrostrukturen, häufig familiären Konflikten, spiegeln.

Auf diese Weise bieten sie einen Blick, „der das gegenwärtige Deutschland wie aus der Ferne oder der Perspektive eines Fremden zeigt, wie eine Versuchsanordnung, deren Ergebnis noch nicht feststeht“²⁶. Dabei sind es gerade die unter dem Begriff Berliner Schule zusammengefassten Filme, die „zeigen, welche Menschen unsere Zeit und unsere (Nicht-)Orte hervorbringen und wie befremdlich das alltägliche Leben und die Kommunikation in solch einem Setting aus bürokratischen und spießig-wohlständigen Mauern sind. [...] ‚Wo stehst du?‘, fragen diese Filme den Zuschauer“²⁷.

Es handelt sich daher um subtil kritische Filme: „Politisch ist dieses Kino, obwohl es keine Parolen hat, keine Propaganda erzeugt, keine Meinungen verbreitet, weil es Fragen nicht beantwortet, sondern schärft.“²⁸ Die Filme eröffnen keine Gegenentwürfe zum bestehenden ökonomischen oder politischen System, sie moralisieren oder agitieren nicht, sondern sie „fokussieren [...] die Erscheinungsformen der ‚Optimierungs-gesellschaft‘“²⁹ Über das Visualisieren der „Mikrostrukturen einer gewissen Lebenswelt, [...] eines kulturellen und stets auch sozialen und ganz physischen Raums“³⁰ fungieren sie als Beobach-

²⁶ Suchsland, Rüdiger: Langsames Leben, schöne Tage. In: film-dienst 13 (2005). S. 9.

²⁷ Quedzuweit, Julia: How to live? Leben in der Optimierungsgesellschaft. Zu den Filmen der ‚Berliner Schule‘. In: Harald Mühlbeyer / Bernd Zywiets (Hg.): Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film. Marburg 2013. S. 102–115, hier S. 105f.

²⁸ Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine. Ein Gegenwartskino in der Zeit des audiovisuellen Oligopolos oder der Versuch, die ‚Berliner Schule‘ zu verstehen. www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine, aufgerufen am 29.05.2017.

²⁹ Quedzuweit: How to live? S. 105.

³⁰ Ebd.

tungen der Gegenwartsgesellschaft. Was die Filme des deutschen Kinos der Gegenwart folglich eint, ist, so heterogen die entworfenen Räume daherkommen mögen, die Tatsache, dass sie, indem sie Alltagswelten abbilden, eben jener Gegenwartsgesellschaft zumeist Fragen stellen, statt eine direkte politische Position zu beziehen. Im Unterschied zum sozialkritischen Neuen deutschen Film der 1970er-Jahre verweigern sie es, Alternativen zum gegenwärtigen System aufzuzeigen oder finale Antworten zu geben.