

Victoria Steiner

## Review: Die Archäologie des neu(er)en deutschen Kinofilms

*Filmstudio 1962, Ausgabe 35: „Das Kino lebt, auch Papas Kino. Der Freudentanz um den Sarkophag des vermeintlich Abgeschiedenen trug eher die Physiognomie einer müden Orgie, denn die der Rechtschaffenheit, die sich unter Bewußtwerdung aller Möglichkeiten der Freude unterzieht. Der Schlachtruf, um den man sich in Oberhausen zusammengedrängt hatte, das Manifest, das Manifest der jungen Amerikaner, der Cassavetes, Mekas, Bert Stern und anderer, und die Existenz dessen, was man hierzulande als Nouvelle Vague bereits in den Spalten unserer Journale totgeprügelt zu haben glaubte, all dies beweist nicht den Tod, sondern setzt die Zeichen einer Metamorphose so augenscheinlich ins Bewußtsein der Schöpfer und Betrachter, daß der der Objektivität Verpflichtete nicht anders kann, als ein Weiterleben des Films zu konstatieren.“<sup>1</sup>*

### 1962: Oberhausener Manifest

In den Jahren zwischen der Privatisierung der Filmgesellschaften und der Gründung von Filmakademien wird ein folgenreicher Text veröffentlicht. „Anlässlich der westdeutschen Kurzfilmtage 1962“<sup>2</sup> fordern Filmschaffende wie Ronald Martini, Ferdinand Khittl und Alexander Kluge den Neuen Deutschen Film. Andere Manifeste, wie das Starnberger, blieben ohne Erfolg. Dass das Oberhausener Manifest überhaupt Anklang und auch Aufmerksamkeit innerhalb der Filmkultur fand, ist scheinbar mehreren Krisen zu verdanken. Die Kinokrise, die Krise der Filmverleiher, die politische Krise, die Frage nach der (Presse)Freiheit. Man wollte dem alten Film, „Papas Kino“, entsagen und sich einem neuen Kino widmen, das autonom und realistisch sein sollte. Dabei ist das Ziel eines autonomen Kinos

---

<sup>1</sup> Editorial von Wolfgang Vogel in Filmstudio, herausgegeben von Filmstudio an der Johann Wolfgang Goethe Universität und vom Filmstudio an der Technischen Hochschule Aachen, Ausgabe 35, Mai, Juni, Juli 1962, S. 3.

<sup>2</sup> F.W. Vöbel: Der Weg ins Engagement? Der junge deutsche Film, In: Filmstudio 35, S. 7.

nicht wirklich realistisch – es ist utopisch. Infolgedessen nahmen Filmemacher ein großes finanzielles Risiko auf sich (was sie im Übrigen auch heute noch tun), um ihren ‚eigenen‘ Film zu machen. Was das Publikum anging – es war erst mal nicht anwesend: Der Autor war da, der Zuschauer war ‚tot‘. Man könnte also meinen, Oberhausen war nicht auf Erfolg gemünzt. Als wäre das eigentliche Ziel der selbstaufgelegte Niedergang, das inspirierende Scheitern, was als dekonstruierendes Element in der deutschen Filmgeschichte überhaupt erst die neue deutsche Welle initialisierte. Ende der 1960er Jahre beginnt der junge deutsche Film damit, den Autor in den Mittelpunkt treten zu lassen: Der Autorenfilmer steht im Blickpunkt. Es passiert ähnliches wie in Frankreich. Es wird jemand gefordert, der Position bezieht.<sup>3</sup> Wim Wenders wird eben dies eine ‚Einstellung‘ im doppelten Sinne nennen. In den 70er Jahren erreicht dieses Kino seinen Höhepunkt. Das legendäre „Triumvirat“<sup>4</sup> Herzog, Wenders und Fassbinder war geboren. Resultat des Manifests waren neben dem Wunsch nach Autonomie auch innovative ‚Unkonvention‘. Man experimentierte mit dem Filmmaterial, man versuchte, Geschichten anders zu schreiben oder überhaupt andere Geschichten zu erzählen. Bei allen dreien Autoren wird klar, dass sich der Film immer um das Verhältnis von Mensch und Umwelt drehen wird.

#### 1969-1974: Werner Herzog

Bei Werner Herzogs FATA MORGANA wiederholt sich das ankommende Flugzeug. Spätestens bei der fünften Landung muss man darüber *nachdenken*, was das Ganze eigentlich soll. Die

---

<sup>3</sup> „Die ‚nouvelle vague‘ hat in ihren besten Beispielen bewiesen, daß es nicht so sehr und allein auf die ‚riskanten Stoffe‘ ankommt, sondern vornehmlich auf den Gestalter, den Filmschöpfer. Die ‚nouvelle vague‘, die im Übrigen auch zu einer Zeit entstand, als der französische Film dem Bankrott nahe war. Und Georges Franju sagt in einem Interview: ‚Es genügt nicht, Fragen zu stellen, eine These vorzutragen, man muß auch Antworten liefern. Der Regisseur muß Partei ergreifen; Er muß seine eigene Meinung über die Dinge bekanntgeben.“ F.W.Vöbel: Der Weg ins Engagement? Der junge deutsche Film. In: Filmstudio 35, S. 8/9.

<sup>4</sup> Norbert Grob/ Hans Helmut Prinzler/ Eric Rentschler: Neuer deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012, S. 29.

daraufhin präsentierten Naturaufnahmen des ersten Kapitels, die Wüsten und Wasser, zeigen vorerst keinen Menschen. Wir als Zuschauer sehen keinen Menschen zu diesem Zeitpunkt des Films, wir erblicken nur Welt. Doch der Ton, der uns lesende Ikonen wie Lotte Eisner präsentiert (der Herzog übrigens auch KASPAR HAUSER-JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE gewidmet hatte) sagt uns, dass der Mensch keineswegs verschwunden ist. Der Mensch ist da, man kann ihn nur nicht mehr sehen. Der Titel FATA MORGANA weist bereits auf die Illusion jeder Weltwahrnehmung hin. Der (deutsche) Mensch hat sein Bild verloren, er hat seinen Standpunkt verloren.

Jene *Condition humaine* verstrickt Herzog in KASPAR HAUSER zu einem wunderbaren Entstehungsmythos. In dem Film kann der Zuschauer sehen, wie ein undefiniertes Wesen von der reinen Existenz schließlich zur Essenz wird. Das Projekt Mensch: Das menschliche Wesen von der Natur zur Kultur<sup>5</sup> zu tragen, um ihn schließlich wieder in der Natur zu begraben – das ist das Programm von Herzogs Film. Neben Sartre lässt sich hier auch an das unbeschriebene Blatt, an Lockes *Tabula Rasa*, denken. Das unbeschriebene Blatt *beschreiben*. Der Film führt uns Lockes Erkenntnistheorie bildlich vor. Vor allen (die Extremitäten betreffenden) körperlichen Fähigkeiten wird dem Höhlenmenschen Kaspar erst das Schreiben aneignet. Kaspar lernt seinen Namen zu schreiben, bevor er überhaupt gehen lernt. In einer Stadt abgestellt, wird Kaspar schließlich aufgelesen und seine Erscheinung zu Protokoll genommen. Die ständige Wiederholung des Gesagten durch den Protokollanten lässt an das Flugzeug in FATA MORGANA zurückdenken. Es wird wiederholt, der Zuschauer muss wieder nachdenken. Kaspars Reise endet schließlich im Bürgertum. Er wird ein Mensch, den man kultiviert nennen könnte, jedoch scheitert er am Subjektstatus. Sein Irrtum, jeden Gegenstand dieser Welt zu personalisieren, sprich jedes Objekt zu versubjektivieren<sup>6</sup>, kann letztlich als Todesursache gewertet werden.

---

<sup>5</sup> Es also im Prinzip zu ‚mediatisieren‘.

<sup>6</sup> Die Apfelszene macht dies recht deutlich: Die Äpfel fallen hinunter, worauf Kaspar erklärt: „Aber lassen Sie doch die Äpfel liegen, sie sind müde und möchten schlafen.“ Darauf wird ihm entgegnet: „Kaspar ein

1974: Wim Wenders

Wim Wenders geht nicht ganz so drastisch vor. Bei ALICE IN DEN STÄDTEN ist der Roadtrip durch das verwirklicht, was Deleuze einem Anfang des Zeitbildes zuschreibt: dem Zufall. Der Protagonist will von Amerika nach Deutschland fliegen. Der Direktflug ist abgesagt. Nur ein Umweg über Amsterdam ist möglich. Zufällig mit dem gleichen Problem konfrontiert, trifft er auf eine Mutter mit Kind. Ihrer Tochter Alice war er zuvor schon begegnet. Zufällig, in einer Drehtür, die nach Elsaesser Sinnbild des „Access for all“<sup>7</sup> ist und gleichzeitig auch die unendliche Drehbewegung, sprich die Wiederholung, bildlich darstellt. Die Mutter verschwindet, und er bleibt wortwörtlich mit Alice sitzen. Als die Mutter ihre Tochter nicht abholt, versuchen die beiden schließlich, Alice zurück zu ihrer Großmutter zu bringen.

Der Protagonist des Films ist im Grunde, für Wenders nicht untypisch, Fotograf. Eigentlich soll er eine Geschichte schreiben, die Schreibblockade macht ihn jedoch zu einem Inspiration suchenden Lichtbildner. Wie auch bei KASPAR HAUSER das Kind dem Mann den Spiegel vorhält, ist es auch bei ALICE IN DEN STÄDTEN das kleine Mädchen, das den Mann fotografiert: „Damit du weißt, wie du aussiehst!“ Alice hilft ihm bei seiner Suche nach Identität. Jedoch zeigt sie ihm einen alternativen Weg dorthin. Während er den Weg immer vorwärts gegangen war (er fährt die sog-artig amerikanische

---

Apfel ist nicht müde, ein Apfel hat kein eigenes Leben, es geschieht mit ihm nur, was wir wollen. Sie mal, ich werf' jetzt einen auf den Weg und genau dort, wo er herunterfällt, bleibt er liegen, weil wir wollen.“ Der Apfel wird geworfen und rollt ins Gras am Wegesrand. „Der Apfel ist aber nicht liegen geblieben, er hat sich versteckt.“ Die Herren wollen Kaspar weiter von dem ‚toten‘ Apfel überzeugen; „Kaspar, gib mal Acht, Herr Fuhrmann wird jetzt einen Fuß vorstrecken und genau, wenn ich den Apfel anrolle, wird der Apfel an dieser Stelle, weil wir wollen, liegen bleiben.“ Er wirft den Apfel etwas ungeschickt, wodurch er über den Fuß hinwegrollt. Darauf sagt Kaspar: „Dieser Apfel ist aber klug, er ist über den Fuß drüberweg gesprungen und weitergelaufen. Ein kluges Äpfelchen!“

<sup>7</sup> Thomas Elsaesser: James Cameron's Avatar: access for all, *New Review of Film and Television Studies* 2011, 9:3, 247-264.

Straße entlang), will Alice rückwärtsgehen. Sie sucht nach ihren Wurzeln, sie sucht nach ihrer Oma.

Bei diesem ganzen Filmgeschehen, könnte man meinen, bekommt man die Geschichte des deutschen Films implizit gezeigt. Der neue Film schwört dem alten Film ab. Er will vorwärts, kommt aber nicht voran. Er will sich autonom kultivieren, aber kommt ins tödliche Wanken. Fassbinder gibt, wie Alice, einen alternativen Weg vor.

#### 1978-1981: Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder positioniert sich selbst in der Geschichte. Mit dem (Kamera)Auge von heute schaut er auf die Welt von gestern. Repräsentativ für die Generation der 60er imitiert er den Blick dieser Erben der Nachkriegszeit. Sie bedeuten eine erste Generation, die nicht selbst den Krieg erfahren hatte, aber auch nichts über den Krieg erfahren konnte – die Frage nach Geschichte wurde zum Tabu, die Eltern blieben still.<sup>8</sup> So wurde (Zu)Hören durch Sehen ersetzt. Folglich war der Blick auf Geschichte ein ganz anderer. Diese Generation besaß die nötige Distanz, um über ihre Vergangenheit reflektieren zu können. Anton Kaes erklärt diese Problematik und zeichnet in *Deutschlandbilder* den thematischen Werdegang Fassbinders nach:<sup>9</sup>

Fassbinders Karriere beginnt gleichzeitig mit den Studenten-Revoluten im Jahr 1967. Gescheiterte Hoffnung und Utopien sind zunächst Motive, mit denen er arbeitet. Von dem bei Douglas Sirk zu findenden „unrealistischen Glückanspruch, der an der feindseligen Umwelt scheitern muss“<sup>10</sup> inspiriert, versucht Fassbinder selbst, ab 1971 „Emotionen aus kritische[r] Distanz“ zu beobachten.<sup>11</sup> Schließlich scheint die Distanz immer größer werden zu wollen. Fassbinder widmet sich historischen und literarischen

---

<sup>8</sup>Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: Edition text + kritik 1987, 77ff.

<sup>9</sup> Ich übernehme im Folgenden Anton Kaes' Untersuchungen. Vgl. ebd., S. 75-105.

<sup>10</sup> Ebd., S. 79.

<sup>11</sup> Ebd.

Vorlagen. Wieder geht es um erfolgloses Begehren und emotionale Ausbeutung.

Ab 1977 wird der Rückblick aus einem anderen Blickwinkel erzählt. Historische Entitäten werden aus einer aktuellen Situation heraus beobachtet. Geschichte wird zu einem Sediment, aus dem sich herausgraben lässt. Diese Sedimentierung setzt Fassbinder auch bildlich um. Seine Montagen werden komplex, kompliziert.<sup>12</sup> Der Zuschauer wird wie vor die Wahlurne gestellt. Der Zuschauer muss aussuchen,<sup>13</sup> was er liest, der Leser muss Stellung beziehen. Schließlich scheint Fassbinder an dem Punkt der deutschen Filmgeschichte angelangt, an dem das neue Kino erkennt, dass seine Suche, die Ruhelosigkeit, die seine Protagonisten immer wieder durchleben müssen, nicht aus einer zerstreuen Identitätslosigkeit resultiert, sondern gerade diese moderne Mehrschichtigkeit die Identität des neuen deutschen Films ausmacht.

#### Prognose Wim Wenders

Alle drei Autoren beschäftigen sich mit Perspektiven. Herzog, indem er die Kamera auf die Welt hält und andererseits mit ihr beobachtet, wie der Mensch zum Menschen wird. Wenders, indem er einen Mann und ein Kind auf die Reise schickt. Beide flüchten in die Fremde, um das eigene Land zu erkennen. Dabei scheint sich der Fokus des neuen deutschen Films zu verschieben. Von der Welt zum Verhältnis Mensch und Welt bis zu dem zentralisierten Menschen. Eine kleine *Revolution der filmischen Denkart*: Der Mensch steht wieder im Zentrum der Beobachtung. Die Suche nach Identität wird zu einem paradoxen Scheitern: Kaspar stirbt, der Fotograf fährt weiter. Man hat verschiedene Wege gesehen, sie aber irgendwie wieder vergessen. Die Protagonisten stellen die Frage *Wer bin ich?* Und der Film sagt *Das kannst du nicht sein*. Paradox ist diese Situation hier deswegen, weil „Selbstreflexion“ immer mit „Selbstaufgabe“ einhergeht.<sup>14</sup> Nicht umsonst erscheint es so, als würde Fassbinder uns zu einer Haltung zwingen. Uns vor die

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 91.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Norbert Grob/ Hans Helmut Prinzler/ Eric Rentschler: Neuer deutscher Film, S. 30.

Wahlurne zu stellen, würde einerseits eine Wahlentscheidung fordern, aber die Form, die Urne, in die dieser Wahlzettel hinabfällt, markiert nur die Gefahr des tödlichen Scheiterns.

Jedoch scheint gerade diese gefährliche Stellungnahme das zu sein, was uns der neue deutsche Film geben will. Wim Wenders nennt es Filme mit Inhalt, aber auch mit Einstellung:

Meine Sprache war auch meine Haltung, mein Verhältnis zur Welt, meine ‚Einstellung‘ (Auch dies für einen Filmmacher ein herrlich präzises Wort, und unübersetzbar in eine andere Sprache. Eine ‚Einstellung‘ drehen, eine ‚Einstellung‘ dazu haben: das eine geht nicht ohne das andere.)<sup>15</sup>

Fatih Akin: Von 2004...

Der neue deutsche Film hatte zuerst experimentiert, dann hat er begonnen zu reflektieren. Er ging von der Form zum Inhalt. Wenders prognostizierte in den 1990ern eine Hinwendung zum Inhalt durch Filme, die sich „wieder mit der Realität auseinandersetzen“.<sup>16</sup> Wenders und Fassbinder hatten Trilogien erarbeitet.<sup>17</sup> Diesen Dreischritt, der sich wie die Schablone eines Entwicklungsprozesses liest: Alt-Veränderung-Neu. Fatih Akin versucht sich 2004 an dem Neubeginn eines ebensolchen Projekts und nennt diese Reihe: *Liebe, Tod und Teufel*.<sup>18</sup> Möglicherweise geht Fatih Akin einen neuen Weg. Er sucht nicht die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt, er will nicht differenzieren, das eine oder das andere radikal betonen. Er möchte beides verbinden. Deswegen sind seine Filme visuell ein Changieren zwischen expliziter Artifizialität und suggerierter Ehrlichkeit. In GEGEN DIE

---

<sup>15</sup> Wim Wenders: *The act of seeing: Essays, Reden und Gespräche*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1992, S. 191.

<sup>16</sup> Wim Wenders: *The act of seeing: Essays, Reden und Gespräche*, S. 181.

<sup>17</sup> Wenders mit: *ALICE IN DEN STÄDTEN* (1974), *FALSCHER BEWEGUNG* (1975), *IM LAUF DER ZEIT* (1976). Fassbinder mit: *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979), *LOLA* (1981), *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (1982). Zu Fassbinder vgl. Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, S. 83.

<sup>18</sup> *Gegen die Wand* (2004), *Auf der anderen Seite* (2007) und *The Cut* (voraussichtl. Oktober 2014).

WAND, einem Film in fünf Akten, ist jeder Abschnitt von bewusster Künstlichkeit unterbrochen. Istanbul als „Postkartenmotiv“ inszeniert geradezu den touristischen Blick.<sup>19</sup> Davor vertont eine Gruppe Musikanten eine „arabeske Lyrik“<sup>20</sup>, deren Gesang aber auch an den Chor des Dramas erinnert.<sup>21</sup> Überhaupt scheint der Film ein Melodrama zu sein. Der Vergleich mit dem sozialen Melodrama Douglas Sirks oder dem von ihm inspirierten Fassbinder ist nicht abwegig.<sup>22</sup> Jedoch darf man nicht vergessen, dass das konventionelle Differenzsystem dieses Genres von äußerlichen Grenzen bestimmt wird: durch Gegensätze wie arm und reich, bürgerlich und nicht-bürgerlich zum Beispiel. Oder bei Fassbinder: Einheimische und Fremder (ANGST ESSEN SEELE AUF). Bei Akin findet die Differenz, die Kollision, im Inneren statt.

In GEGEN DIE WAND rebellieren zwei vom gleichen Schlag. Cahit und Sibil agieren gegen die Bürgerlichkeit, sie sind nicht Teil dieser strengen Ordnung, trotzdem suggerieren sie, letztlich ein solches Gefüge anzustreben. Beispielsweise wird die ‚getürkte‘ Hochzeit am Ende des Films durch eine reale Hochzeit ersetzt. Eigentlich existieren sie als Figuren der „Postnationalität“<sup>23</sup>, „Transkulturalität“<sup>24</sup>, vielleicht sogar als personale „Grenzverwischungen“<sup>25</sup>. Dass sich in Akins Figuren alle

---

<sup>19</sup> Vgl. Jochen Neubauer: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 227 und 228.

<sup>20</sup> Paul Cooke/ Chris Homewood: New Directions in German Cinema. Tauris I.B. 2011, S. 249.

<sup>21</sup> Jochen Neubauer: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer, S. 227.

<sup>22</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: Ethical calculus: The cross-cultural dilemmas and moral burdens of Fatih Akin's 'The Edge of Heaven'. Film Comment, Mai-Juni 2008, S. 34-37.

<sup>23</sup> Valentin Rauer: Transversale Spuren durch Generationen und Nationen. In: Özam Ezli: Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration. Bielefeld: transkript 2010, S. 120.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Erika Fischer-Lichte/ Christiane Hasselmann/ Markus Rautzenberg: Ausweitung der Kunstzone. Interart studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transkript 2010, S. 16.



Gegensätze verbinden, lässt sich mit dem Begriff der Generation erklären, „identisch und different“, „alt und neu“ fallen in eins.<sup>26</sup> Wenn also im Film Cahit in eine Schlägerei gerät, „Scheiß Kanaken“ sagt und Sibil dann erwidert „Bist doch auch einer“, dann illustriert das lediglich Gegensätze, die sich in den Menschen selbst verbergen.

Das Thema Kultur ist hierbei ebenso wichtig wie heikel. Cahit arbeitet in einer „Kulturhalle“<sup>27</sup>. Er räumt nicht nur Gläser ab. Drastisch gesagt, er muss den letzten Rest, oder radikaler: den unliebsamen Dreck der Kultur aufräumen. Er trinkt den letzten Schluck aus einem versifften Glas. So wird Cahit als der „stille Säufer“<sup>28</sup> etabliert. Eigentlich ist er, wie der Filmzuschauer, ständig am (Er)Trinken. GEGEN DIE WAND ist der Titel des Films, weil Cahit irgendwann am Anfang des Films ‚keinen Bock mehr hat‘ und sein Ende fordert. GEGEN DIE WAND heißt der Film aber auch, weil der Zuschauer sich irgendwann bewusst werden muss, dass er gegen eine Wand schaut. Der Film wirkt zwischenzeitlich deutlich immersiv, man taucht ein und ist überwältigt von exzessiven Wutausbrüchen, ekstatischen Tänzen und spritzendem Blut, bis zu der grausamen Schlägerei. Sibil liegt am Boden, am Ende, blutend, und der Zuschauer droht plötzlich ins Stocken zu kommen, sich an der ganzen wunderbaren Bilderflut zu verschlucken.

Die Sogwirkung des Bildes ist eine andere als bei Wenders (die amerikanische Autostraße). Bei Akin zeigt die Kamera Nahaufnahmen, Portraits, sie setzt auf die Metz'sche Identifikation<sup>29</sup>. Nicht zuletzt deswegen, weil uns die Kamera so viele Emotionen zeigt. Die Bilder fesseln. Diese Ankettung entschärfen dann selbstreflexive Bilder, zum Beispiel in jener Szene, in der Cahit den alten Röhrenfernseher – das Artefakt der Zeit des großen Filmmacher-Triumvirats – abstaubt, nicht um *fern*-zusehen, sondern um sich wie im Spiegel *selbst* an-zusehen.

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 126.

<sup>27</sup> GEGEN DIE WAND (R: Fatih Akin, D/TR 2004, 116min.)

<sup>28</sup> Feridun Zaimuoglu: Sex, Drogen und die Schocks der Moderne. In: Fatih Akin: Gegen die Wand. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004, S. 210.

<sup>29</sup> Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Film. Münster: Nodus 2000.

Hier lässt sich auch eine Entwicklung des Spiegelmediums feststellen. Vom einfachen Spiegel wird es zur ablichtenden Fotokamera und schließlich zu einem Röhrenfernseher. Bei Akin erscheint also wieder der Spiegel, der für das Kino von Herzog-Wenders-Fassbinder so existentiell war. Der Spiegel als Medium der Verdoppelung, der Spiegel, der zwei Identitäten, nämlich Außen- und Innenbild, gleichzeitig schafft. Es entsteht die paradoxe Situation, das Eigene, spricht sich selbst, als Fremdes zu sehen. Der Spiegel ist die grausame Instanz, die einem Subjekt klar macht, dass es auch Objekt sein kann. Meist folgen die Fragen: *Wie sehe ich mich und wie siehst du mich?* Das lyrische Ich trifft auf das dramatische Du. Da kann auch ein Kontrast zwischen Stereotyp und Identität entstehen.<sup>30</sup> Das ‚Image‘ ist stereo. So scheint GEGEN DIE WAND gerade diese innere Zerrissenheit zu provozieren, vielleicht sogar zu dekonstruieren, indem der Film seine Figuren immer wieder in neue Rollenbilder<sup>31</sup> kleidet und sie damit zu bruchstückhaften Wesen deklariert. Aber gerade dieses Teilhafte bezeichnet ‚moderne Identität‘<sup>32</sup>. Die ‚postmoderne Identität‘ wiederum sei ein Ich, das von instabilen Wandel und Wandlung gezeichnet sei und sich unter anderem in einem gestörten Zeiterleben äußert;<sup>33</sup> was wir schließlich als Zuschauer selbst erleben müssen, wenn wir Fatih Akins Film AUF DER ANDEREN SEITE ansehen. Der Film erklärt uns erst im Nachhinein, wie die Figur (ein Autor und Dozent für Literatur) an den anfangs gezeigten türkischen Kiosk gekommen ist.

Die dramatische Erzählweise von GEGEN DIE WAND legt nahe, dass es sich um einen Prozess der Katharsis handelt. Verbildlicht durch den modernen Aderlass, durch den Blutfluss garantiert er Heilung.<sup>34</sup> Heilung wovon? Man könnte meinen, die innere Zerrissenheit sei einfach geflickt, wenn man doch der Subkultur abschwört und der Bürgerlichkeit klein beigibt, aber der

---

<sup>30</sup> Vgl. Jochen Neubauer: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer, S. 31-57.

<sup>31</sup> Vgl.a. Sibil In: Ebd., S. 231ff.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd., S. 54.

<sup>33</sup> Ebd., S. 64.

<sup>34</sup> Ebd., S. 268.

Film gibt uns hier noch einen ‚blendenden‘ Hinweis, wenn wir die ‚neue‘ Sibil sehen: denn sie trägt eine Brille.

...bis 2014

Die Oberhausener als Beginn einer Rebellion initiierten scheinbar Filme, die im Außen mit den Gegensätzen kämpfen mussten. In den 70ern, dem Zeitpunkt der neuen deutschen Welle, wirkt es so, als könnte man die Entwicklung der Fokussierung von Welt zum Menschen nachzeichnen. Herzogs Filme legen nahe, dass es um den Menschen in der Welt geht und darum, wie dieser die Welt wahrnehmen, vornehmlich sehen kann, welchen Standpunkt man einnimmt und welche Perspektive damit auf die Welt entsteht. Der Mensch sieht die Probleme in der Welt. Wenders zeigt uns dann einen Menschen, der diese Position noch finden muss. In ALICE IN DEN STÄDTEN wechselt der Fotograf von einem Platz zum anderen, immer wieder Bilder machend, Bilder von den Städten (jenen für die Moderne so bedeutsamen Topographien). Bis zu dem Tag, an dem ein kleines Mädchen zu ihm kommt und er das erste Mal selbst fotografiert wird. Damit wird ihm eine neue Sicht auf sich selbst eröffnet. Es entsteht ein Selbstbild, und daneben tritt das Bild von einem Menschen, der in eine Welt gesetzt wird. Fassbinder geht schließlich so weit, dass er uns zeigt, wie der Mensch in den verschiedenen Welten lebt, beziehungsweise, wie der Mensch seine Realität in verschiedene Milieus unterteilt. Da treffen sozusagen Welten aufeinander. Die Liebe zwischen zwei Menschen aus verschiedenen Genealogien muss dann eben an den äußeren Umständen scheitern, dieses Scheitern wird meistens von der folgenden Generation, von den Kindern des bürgerlichen Teils des Liebespaars, ausgesprochen. Fatih Akins Film beweist schließlich, dass wir an dem Punkt der (Film)Geschichte angekommen sind, an dem wir die Probleme der Realität nicht mehr in der Welt, sondern im Menschen selbst suchen. Das Differenzsystem (die kollidierenden Gegensätze) existiert nicht mehr im Außen, sondern im Innen, in der Menschenfigur selbst. Das anfängliche Scheitern an der Umwelt wird allmählich zu einem Scheitern an sich selbst. Man beginnt, das Fremde in sich zu entdecken.

Diese Bewegung erklärt möglicherweise den Hang des neu(er)en deutschen Kinos, den Mensch psychoanalytisch zu zerteilen. Filme, wie STEREO, ÜBER-ICH UND DU oder NACHTHELLE, legen diesen Bezug nahe, wobei letztlich beim Zuschauer nicht die Frage *Wer bin ich?* bleibt, sondern man sich denkt: *Was ist real?* Da kommt man zu dem simplen Entschluss, dass jeder Bezug auf Realität vom Menschen ausgeht. Jedes Problem, das der Mensch in der Welt sieht, geht nicht von dem Betrachteten, sondern von ihm selbst, dem Betrachter, aus. Einen Hoffnungsschimmer an diesem kantischen Dilemma bietet Wim Wenders, wenn er mit einem Film wie DAS SALZ DER ERDE darauf hinweist, dass auch jede Lösung, jeder Schadensersatz von uns Menschen ausgeht, indem er uns einen Fotografen zeigt, der tatsächlich ändert, was er durch die Kameralinse gesehen hat.

#### Bibliographie:

- Akin, Fatih: Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, Kapitel 12: Die Krise des Aktionsbildes, S. 264-289.
- Elsaesser, Thomas: Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München: Heyne 1994.
- Elsaesser, Thomas: James Cameron's Avatar: access for all, *New Review of Film and Television Studies* 2011, 9:3, S. 247-264.
- Elsaesser, Thomas: Ethical calculus: The cross-cultural dilemmas and moral burdens of fatih akin's 'the edge of heaven'. *Film Comment*, Mai-Juni 2008, S. 34-37.
- Ezli, Özam: Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration. Bielefeld: transcript 2010.
- Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Christiane/ Rautzenberg, Markus: Ausweitung der Kunstzone. *Interart studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2010.
- Filmstudio Ausgabe 34 und 35, Mai Juni Juli 1962.
- Grob, Norbert/ Prinzler, Hans Helmut/ Rentschler, Eric: *Neuer deutscher Film*. Stuttgart: Reclam 2012.

- Kaes, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München: Edition text + kritik 1987.
- Kant, Emanuel: Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur zweiten Auflage [1787]. Hamburg: Meiner 1998.
- Locke, John: Essay über den menschlichen Verstand (An Essay Concerning Human Understanding) Buch I. [1690], Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Malraux, André: So lebt der Mensch (La Condition Humaine) [1933], München: dtv 1991.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Film. Münster: Nodus 2000.
- Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Sartre, Jean Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays. Hamburg Rowohlt 2010.
- Wenders, Wim: The act of seeing: Essays, Reden und Gespräche, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1992.

#### Filmographie:

- ALICE IN DEN STÄDTEN (R: Wim Wenders, D 1974, 107min.)
- ANGST ESSEN SEELE AUF (R: Rainer Werner Fassbinder, D 1974, 89min.)
- AUF DER ANDEREN SEITE (R: Fatih Akin, D/TR 2007, 122min.)
- DIE EHE DER MARIA BRAUN (R: Rainer Werner Fassbinder, D 1979, 115min.)
- FALSCHER BEWEGUNG (R: Wim Wenders, D 1975, 103min.)
- FATA MORGANA (R: Werner Herzog, D 1969, 79min.)
- GEGEN DIE WAND (R: Fatih Akin, D/TR 2004, 116min.)
- IM LAUF DER ZEIT (R: Wim Wenders, D 1976, 168min.)
- KASPER HAUSER – JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (R: Werner Herzog, D 1974, 110min.)
- LOLA (R: Rainer Werner Fassbinder, D 1981, 113min.)
- NACHTHELLE (R: Florian Gottschick, D 2014, 85min.)
- DAS SALZ DER ERDE (R: Wim Wenders, FR 2014, 109min.)
- DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (R: Rainer Werner Fassbinder, D 1982, 100min.)
- STEREO (R: Maximilian Erlenwein, D 2014, 94min.)

ÜBER-ICH UND DU (R: Benjamin Heisenberg, D/CH/AT 2014,  
94min.)