

Hauntology im Film: Stilistische Merkmale am Beispiel der Berliner Schule

Bachelorarbeit

Steffen Ludwig

Matrikelnr.: XXXXXXXXXX

Fachbereich 2: Medienproduktion

Sommersemester 2024

Gestaltung, Konzeption und Text
von Steffen Ludwig

Eine Bachelorarbeit im
Fachbereich 2 Medienproduktion

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe
Bielefelder Str. 66
32756 Detmold

Abgabedatum
16. August 2024

Betreuender Erstprüfer: Prof. Dipl.-Reg. Sebastian Grobler
Zweitprüferin: Susanne Dietz (M.A.)

Hauntology im Film: Stilistische Merkmale am Beispiel der Berliner Schule © 2024 by Steffen Ludwig
is licensed under [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Inhalt

I. Einleitung	1
A. Thematische Einführung:	1
B. Motivation, Vorgehen und Ziel	4
I. Theoretische Grundlagen	6
A. Hauntologie (nach Mark Fisher)	6
1. Das Gespenstische	6
2. Kapitalistischer Realismus & verlorene Zukünfte	8
3. Darstellungsweisen der Hauntologen	10
B. Berliner Schule (nach Marco Abel)	14
1. Definition als „Gegen-Kino“	14
2. Entstehung und Abgrenzung von anderen Filmströmungen	15
3. Narrative und filmästhetische Mittel	16
C. Gemeinsamkeiten und Unterschiede	22
1. Sozialpolitische Dimension	22
2. Darstellungsformen der Realität	24
3. Definition: „Hauntologische Filmströmung“	28
II. Filmwissenschaftliche Analyse	33
A. Angela Schanelec: „Marseille“ (2004)	33
1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung	33
2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale	35
3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen	47
4. Fazit	49
B. Christoph Hochhäusler: „Unter dir die Stadt“ (2010)	50
1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung	50
2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale	53
3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen	65
4. Fazit	67
C. Christian Petzold: „Transit“ (2018)	68
1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung	68
2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale	71
3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen	83
4. Fazit	85
III. Konklusion	86
A. Vergleich und Diskussion stilistischer Gemeinsamkeiten	86
B. Reflexion über Bedeutung der Forschungsergebnisse im medienwissenschaftlichen Diskurs	92
IV. Literaturverzeichnis	95
V. Abbildungsverzeichnis	99
VI. Eigenständigkeitserklärung	100

I. Einleitung

A. Thematische Einführung:

„Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus.“¹

Karl Marx und Friedrich Engels eröffneten mit diesen Worten das „Manifest der Kommunistischen Partei“ im Jahr 1848. Der Satz stand damals für ein Aufbegehren, das im Zuge der Industriellen Revolution im Proletariat Europas Einzug nehmen sollte, um für bessere Arbeitsbedingungen und nicht zuletzt die Etablierung eines gerechten Kommunismus zu kämpfen. Über die Jahre hinweg verselbstständigte sich diese Parole als Ausdruck für den internationalen Klassenkampf.

Der französische Philosoph Jacques Derrida blickt mehr als ein Jahrhundert später auf die Folgen dieser politischen Agitation und stellt die rhetorische Figur des Gespenstes in seinem Buch „Marx Gespenster“ (1993) ins Zentrum, um an ihr das konkrete Scheitern einer kommunistischen Revolution, nicht aber das Schwinden ihrer ideologischen Wirkmacht erklären zu können. „Das von Marx und Engels in den ersten Zeilen des *Kommunistischen Manifests* beschworene ‚Gespenst des Kommunismus‘ ist [...] ein Spuk: eine Virtualität, die durch ihr angedrohtes Kommen bereits dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand zu untergraben“².

Die gespenstische Wirkung dieses Ausrufs bildet das Kernstück des Konzepts der „Hantologie“³ - eine Wortneuschöpfung, die sich aus dem französischen Spuken [*hanter*] und der Ontologie, der Lehre vom Seienden, zusammensetzt⁴. Das Konzept verschreibt sich der philosophischen Untersuchung der Frage, was als existierend betrachtet werden kann und wird von Derrida als ein „Wirken des Virtuellen“⁵ definiert. Das beschreibt Kausalitäten nicht physischer oder körperlicher

¹ Marx, Karl / Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, 1. Aufl., London, Vereinigtes Königreich: Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter“, 1848, S. 1

² Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens: Depression, Hauntology und die Verlorene Zukunft, Aus dem Englischen von Thomas Atzert, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Edition TIAMAT, 2015, S. 31

³ Derrida, Jacques: Marx' Gespenster, Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, 4. Aufl., Frankfurt am Main, Deutschland: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1995, S. 25

⁴ Vgl. Fisher, 2015, S. 29

⁵ Fisher, 2015, S. 30

Existenzen, die in einer Dichotomie aus einerseits vergangenen, traumatischen Wiederholungen und andererseits zukünftigen „Attraktor[en] und Antizipation[en], die gegenwärtige[n] Verhaltensweisen form[en].“⁶.

Die „Hauntologie“ stellt ein theoretisches Grundwerk, das in den folgenden zwei Jahrzehnten durch Weiterführungen, allen voran die des britischen Kulturkritikers Mark Fisher, zu einem einflussreichen Konzept in Kultur- und Geisteswissenschaften avancierte. In Fishers Buch „Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft“ (2015) adaptiert Fisher die von Derrida beschriebene Idee zeitlicher und ontologischer Disjunktion, die zu einem „allmähliche[n] Aufkündigen der Zukunft“⁷ führe, konkret auf popkulturelle Prozesse und Medien wie Musik oder Literatur, um zu erforschen wie sich diese in besonderen, stilistischen Merkmalen äußert: „Gemeinsam ist [den Hauntologen] nicht so sehr ein Sound als vielmehr eine bestimmte Sensibilität, eine existentielle [sic] Ausrichtung. [Sie] sind erfüllt von einer überwältigenden Melancholie [...]. Doch zugleich steht die Musik für die Weigerung, das Verlangen nach der Zukunft aufzugeben. Diese Weigerung verleiht der Melancholie eine politische Dimension, insofern sie es ablehnt, sich mit dem begrenzten Horizont des kapitalistischen Realismus zu arrangieren“⁸. Fisher erweitert den theoretischen Grundsatz Derridas deshalb um die Kernthesen seines Vorwerks „Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?“ (2013), um das Phänomen Hauntology in einer vom neoliberalen Kapitalismus stark geprägten Gegenwart zu verorten, die zunehmend soziale, wie auch politische Bezugsverhältnisse aufgibt, welche einst auf ein alternatives, ökonomisches System zu hoffen versprochen.

Obgleich die Idee der Hauntology im wissenschaftlichen Segment noch relativ jung ist, wurde Derridas und Fishers theoretischer Grundsatz in den folgenden Jahren vermehrt rezipiert, um Querverweise, vor allem in der Auseinandersetzung mit elektronischer Musik, zu ziehen. Der deutsch-amerikanische Filmwissenschaftler Marco Abel bringt den Begriff in seinem Buch „The Counter-Cinema of the Berlin School“ vor allem aber mit einer deutschen Filmströmung in Beziehung, in der er nicht nur parallelen zu dem politischen Klima sieht, aus denen beide entstanden

⁶ Fisher, 2015, S. 31

⁷ Fisher, 2015, S. 17

⁸ Fisher, 2015, S. 33-34

sind, sondern auch eine ähnliche zeitliche Disjunktion im Zentralen Ausgangspunkt des Buches nachzeichnet.

Die Filmströmung der Berliner Schule bildete sich Mitte der 1990er Jahre, vor allem um Werke von Absolvent:innen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) und entstand laut Abel, als Reaktion auf eine Zeit, in der der Neoliberalismus nicht nur das gesellschaftliche Gefühl von Kollektivität untragbar machte, sondern auch jegliche Innovationskraft schwinden ließ⁹. „These films’ emergence, then, was haunted less by the *past* than by ‚all the lost futures that the twentieth century taught us to anticipate’ [...]“¹⁰. Abel bezieht sich hier explizit auf das von Fisher vorab veröffentlichte Segment „What is Hauntology“¹¹, welches seinem Buch „Gespenster meines Lebens“ in der theoretischen Konstruktion der Hauntology vorausging, um die Filme der Berliner Schule in einem Zeitalter „nach der Zukunft“ zu verorten, in dem das Schwinden der Utopie einen konstitutiven Teil des sozialpsychologischen Äthers definiert, in dem die Berliner Schule ein aktives Gruppengefühl zu schaffen versucht¹².

Die narrativen und filmästhetischen Stilmittel der Berliner Schule, welche im weiteren Verlauf des Buches herausgearbeitet werden sollen, weisen dabei nicht nur auf vergleichbare Motive hin, die Fisher selbst bereits in seinen Theorien als gespenstisch bzw. hauntologisch gekennzeichnet hat, sondern setzen durch Bezugnahme auf die sozialpolitischen Folgen des Mauerfalls, die Gegenwehr zur fortwährenden Entwicklung historischer Stoffe in der deutschen Filmindustrie sowie der Zuwendung zu einer Darstellungsform der Gegenwart, die neue Utopien darstellbar machen soll. Die Verbindung beider theoretischer Grundsätze erlaubt demnach eine neue Perspektive auf ein sozialpolitisches Kino der Gegenwart zu versprechen, das die empirischen, politischen und philosophischen Eindrücke der Hauntology, als Folge der Einflussnahme des Kapitalismus in der modernen Popkultur, in konkrete Bilder zu übersetzen verfügt.

⁹ Vgl. Abel, Marco: *The Counter-Cinema of the Berlin School*, 1. Aufl., New York, USA: Camden House, 2013, S. 153

¹⁰ Abel, 2013, S. 153

¹¹ Vgl. Fisher, Mark: *What is Hauntology?*, 2012, in: *Film Quarterly*, Nr. 66, 2012, [online] <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>, S. 16-24

¹² Vgl. Abel, 2013, S. 153

B. Motivation, Vorgehen und Ziel

Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Hauntology (Der einfacheren Lesbarkeit wegen, nachfolgend in der deutschen Lokalisation, „Hauntologie“¹³, genannt) beschäftigt mich im privaten Rahmen bereits seit einigen Jahren, und hat mich öfter schon zum Vergleich mit anderen künstlerischen Positionen und geisteswissenschaftlichen Haltungen angeregt. Besonders aber die Nähe zur Berliner Schule hat mich in der vergangenen Zeit dazu bewegt, die stilistische Verwandtschaft dieser Theorien zu vergleichen und neue Bezüge für die Wirksamkeit beider theoretischer Grundsätze zu finden. Zum einen aufgrund ihrer sozialpolitischen Überschneidungen, zum anderen aber aufgrund der Tatsache, dass die Erforschung der Hauntologie im Film bisher nur singulären Werken gewidmet wurde und keine vollumfänglichen Strömungen in Betracht gezogen wurden.

Die zugrundeliegende Bachelorarbeit verschreibt sich deshalb einer Untersuchung formaler und ideologischer Verwandtschaften zwischen den theoretischen Konzepten, um vor allem einen Einstieg in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen beiden Theorien zu begründen. Diesbezüglich soll der Forschungsfrage nachgegangen werden, *inwiefern sich die Berliner Schule, durch narrative und filmästhetische Techniken, als hauntologische Filmströmung charakterisieren lässt?*

Damit sollen die Werke der Berliner Schule nicht auf die inhaltliche Nähe zu Derridas oder Fishers Worten analysiert werden, sondern in der filmwissenschaftlichen Betrachtung stilistischer Merkmale unter der Bezugnahme der filmästhetischen und narrativen Mittel der Berliner Schule. Jene Stilmittel-Analyse erfolgt dabei im Geiste der neoformalistische Betrachtung des Filmstils, nach David Bordwell und Kristin Thompson, die den filmischen Stil als formales System definiert, welches sich aus filmisch-formalen, wie narrativ-formalen Systemen des filmischen Werks konstituiert¹⁴.

¹³ zu Hüningen, James: Hauntologie, in: Filmlexikon Uni Kiel, o.D., <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:hauntologie-9195> (abgerufen am 12.08.2024)

¹⁴ Vgl. Bordwell, David / Kristin Thompson: Film Art: An Introduction, 8. Aufl., New York, USA: McGraw-Hill, 2008, S. 304

Konkret werden dafür Kernthesen über die stilistischen Merkmale der einzelnen Theorien herausgearbeitet und verglichen. Aus inhaltlichen Gemeinsamkeiten werden daraufhin narrative und filmästhetische Stilmittel abgeleitet und in einer Definition zur Ermittlung einer hauntologischen Filmströmung in konkreten Gestaltungskategorien zusammengesetzt: Diese umfassen Narration, Bildgestaltung, Inszenierung, Montage sowie Tongestaltung und werden als formales System betrachtet, indem sich die stilistischen, das heißt formalen und narrativen Entscheidungen eines Filmes eingrenzen lassen, in denen sich eine Auseinandersetzung mit der Hauntologie darstellen lassen kann. Ausgehend von jenen Kategorien sollen grundlegende Vorannahmen abgeleitet werden, die für die nachfolgende Analyse zum Maßstab der Einordnung filmästhetischer, wie narrativ-formaler Merkmale des Hauntologischen dienen und anschließend mit den herausgearbeiteten Forschungsergebnissen verglichen werden sollen, um die Stringenz der aufgestellten Definition einer hauntologischen Filmströmung zu bewerten.

Ogleich die Berliner Schule sich durch eine auffällige, künstlerische Heterogenität innerhalb ihrer Strömung auszeichnet, glaube ich dennoch in ihr eine geeignete filmische Bewegung vorweisen zu können, die durch die weitreichenden Darstellungsformen ihrer Filme, dem konkreten Bezug zu den sozial-ökonomischen Folgen der Wende, wie auch ihrer politisch-ideologischen Verbundenheit zu den Werten linker Kulturkritiker wie Mark Fisher imstande ist, Motive und Merkmale des Hauntologischen in sich sichtbar zu machen. Jenes versuche ich in der folgenden Analyse anschaulich herauszuarbeiten.

Nachfolgend werden dafür die Filme „Marseille“ (2004) von Angela Schanelec, „Unter dir die Stadt“ (2010) von Christoph Hochhäusler und „Transit“ (2018) von Christian Petzold in Betracht genommen, eingeordnet, analysiert und mit den abgeleiteten Merkmalen in Beziehung gesetzt. Dabei sollen auch produktionstechnische Hintergründe der Filme und die kommerzielle, wie kritische Rezeption im Einzelnen in Betracht gezogen werden. In einer abschließenden Evaluation soll, auf Grundlage der erlangten Forschungserkenntnisse, über die sozial-kulturelle Relevanz der künstlerischen Verbindung der Berliner Schule und der Hauntologie für den gegenwärtigen kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs reflektiert werden.

I. Theoretische Grundlagen

A. Hauntologie (nach Mark Fisher)

1. Das Gespenstische

Der Begriff Hauntologie setzt sich, wie eingangs erwähnt, aus dem Wort „Haunting“ (engl. für Spuken) und der Ontologie, der Lehre des Seienden, zusammen, um eine philosophische Untersuchung der Frage anzugehen, was als existierend betrachtet werden kann¹⁵. Jacques Derridas Definition bringt das Konzept dabei in einen Zusammenhang mit den Konzepten der Spur oder Differenz („différance“), nach welchen alles Existierende „seine Möglichkeit einer ganzen Reihe von Absenzen [verdankt], die ihm vorausgehen, es umgeben und ihm Konsistenz und Intelligibilität überhaupt erst erlauben“¹⁶.

Zunächst muss man in der Definition des Gespenstischen jedoch eine Unterscheidung im Werk Fishers vornehmen. So steht das Gespenst in der Hauntologie in einem anderen Bezugsverhältnis als das, was Fisher als *das Gespenstische* („the eerie“)¹⁷ betitelt. Fisher beschreibt jenes Gespenstische als ein Wirken ohne physische, körperliche Existenz, welches vorwiegend metaphysische Fragen betrifft, die sich mit Existenz und Nichtexistenz auseinandersetzen¹⁸: „Das Gespenstische [...] entsteht durch den *Ausfall der Absenz* oder den *Ausfall der Präsenz*. Das Gefühl des Gespenstischen stellt sich dann ein, wenn entweder etwas da ist, wo nichts sein sollte, oder wenn nichts da ist, wo doch etwas sein sollte“¹⁹. Fisher nutzt diese Kategorie im Verbund des Seltsamen, um Freuds Konzept des Unheimlichen zu sezieren.

Freuds Konzept des Unheimlichen erklärt, wie das uns Vertraute nicht mit sich identisch ist und deshalb „*innerhalb* des Vertrauten eigenartig erscheint, dem seltsam Vertrauten oder dem vertrauten Seltsamen [...]“²⁰. Fisher beschreibt Freuds

¹⁵ Vgl. Fisher, 2015, S. 29

¹⁶ Fisher, 2015, S.29

¹⁷ Vgl. Fisher, Mark: Das Seltsame und das Gespenstische, Aus dem Englischen von Robert Zwarg, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Edition TIAMAT, 2017, S. 8

¹⁸ Vgl. Fisher, 2017, S. 13

¹⁹ Fisher, 2017, S. 75

²⁰ Fisher, 2017, S.9

Konzept in einem direkten Bezug zur Psychoanalyse, nach welchem eine Perspektive des Inneren beschrieben wird, das nach Außen blickt²¹. Das Gespenstische jedoch, stellt in ihrer Außenperspektive auf das Innen, den exakten Gegensatz dazu dar, welcher „das Vertraute mit etwas [ausstattet], das normalerweise jenseits von ihm liegt und nicht mit dem ‚Heimeligen‘ versöhnt werden kann (auch nicht in seiner Negation als ‚Unheimliches‘).“²². Das Gespenstische widmet sich demnach dem Außen in einem „streng empirischen, als auch in einem abstrakt transzendentalen Sinne“²³, um sich mit Fragen der Wirkungsmacht auseinanderzusetzen, die sich zwar auch in einem psychoanalytischen Register des Unheimlichen stellen lassen, jedoch in ihrer Auseinandersetzung mit dem Immateriellen und Unbelebten, dem Ausgesetzt-sein nicht-menschlicher Einflüsse - konkret: dem Einbruch des Außen in das Innen, einen Schauer erzeugt, der sich mehr als gespenstisch, denn als unheimlich charakterisieren lassen kann²⁴. Hierin wird eine Virtualität beschrieben, die sich weder übernatürlichen Phänomenen noch rhetorischen Figuren zuordnen lässt. Stattdessen geht es um Kausalitäten, die durch Denkansätze wie das Kapital bereits die virtuellen Wirkmächte zu beschreiben versuchen, die die Spätmoderne hervorbringt²⁵.

Wo das Gespenstische einen unmittelbaren Bezug zum Gegenwärtigen setzt, konstituiert sich die Hauntologie vor allem aus einer zeitlichen Entwicklungslinie²⁶. Martin Hägglund argumentiert, Derridas Grundsatz arbeite daran, „eine allgemeine ‚Hauntologie‘ zu formulieren, die sich von der traditionellen Ontologie abhebe, die das Sein unter der Prämisse mit sich selbst identischer Präsenz denkt. Die Gestalt des Gespenstes ist daher insofern bedeutsam, als ein Gespenst nicht vollkommen präsent sein kann: ‚Es hat kein Sein an sich, sondern markiert die Beziehung zu einem *Nicht-mehr* oder *Noch-nicht*“²⁷. Ausgehend von dieser Unterscheidung lassen sich zwei Richtungen von Hauntologie isolieren: „[Das] Nicht-mehr, das jedoch als Virtualität bleibt: im traumatischen ‚Wiederholungszwang‘, als fatales Muster. Die

²¹ Fisher, 2017, S. 10

²² Fisher, 2017, S. 10

²³ Fisher, 2017, S.11

²⁴ Vgl. Fisher, S.11-12

²⁵ Vgl. Fisher, 2017, S. 11

²⁶ Vgl. Fisher, 2015, S. 41

²⁷ Fisher, 2015, zitiert nach Hägglund, 2008, S. 82

zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität noch nicht Geschehene, das virtuell indes immer schon wirksam ist: ein Attraktor oder eine Antizipation, die gegenwärtige Verhaltensweisen formt.“²⁸.

Das eingangs angebrachte Zitat über das Gespenst des Kommunismus ist ein Beispiel das Fisher nutzt, um „eine Virtualität [zu beschreiben], die durch ihr angedrohtes Kommen bereits dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand zu untergraben“²⁹. Nicht nur verbindet es das Konzept des Gespenstischen mit dem Hauntologischen, es tut dies vor allem durch die Veranschaulichung der „Temporalen Disjunktion“, die für die Hauntology konstitutiv ist.

2. Kapitalistischer Realismus & verlorene Zukünfte

Dies beschreibt vor allem einen Zusammenbruch raumzeitlicher Bezüge - den Verlust einer virtuellen Entwicklungslinie³⁰. Diesem Zusammenbruch geht laut Fisher vor allem die Vorherrschaft des „Kapitalistischen Realismus“ voraus³¹. Der Begriff des „Kapitalistischen Realismus“ beschreibt diesbezüglich eine wahrnehmbare Entwicklung von gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Bezugsverhältnissen, die durch den Kapitalismus stark verändert werden und das Gefühl erwecken, „dass der Kapitalismus nicht nur das einzig gültige politische und ökonomische System darstellt, sondern dass es mittlerweile fast unmöglich geworden ist, sich eine kohärente Alternative dazu überhaupt vorzustellen“³². Der Fokus auf kapitalistisches Wachstum, stehe dem kulturellen Fortschritt im Weg und würde letztlich zu einem Ausbleiben von Innovation führen, was immer deutlicher spürbar mache, dass „Kunst und Kultur die Fähigkeit [verlieren], unsere Gegenwart zu fassen und zu artikulieren“³³.

²⁸ Fisher, 2015, S. 31

²⁹ Fisher, 2015, S. 31

³⁰ Vgl. Fisher, 2015, S. 36

³¹ Vgl. Fisher, 2015, S. 32-33

³² Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, aus dem Englischen von Christian Werthschulte, Peter Scheffele und Johannes Springer, 1. Aufl., Hamburg, Deutschland: VSA, 2013, S. 8

³³ Fisher, 2015, S. 18

Literaturkritiker Frederic Jameson fasst dies in seinem Essay „Postmoderne: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“ (1986) als Ausgangspunkt einer Nostalgiewelle zusammen, die die Logik der Kultur im Spätkapitalismus beschreibt³⁴. Diese Nostalgiewelle steht für eine „Absage an die mit der Moderne verbundene Anforderung, zeitgenössische Erfahrung zum Maßstab der Innovation kultureller Formen zu machen“³⁵ und habe deswegen eine auffällige, formale Hinwendung zu Techniken und Formen der Vergangenheit in der Kultur zur Folge, die das ‚Verschleiern des Zeitgenössischen‘ und das ‚Schwinden von Historizität‘ zum prägenden Motiv kultureller Erfahrung macht³⁶. Diese Kommerzialisierung von Nostalgie fußt vor allem auf einer rückwärtsgewandten kulturellen Logik, in der konkrete Ideen und Möglichkeiten sichtbar werden, die hätten möglich werden können, aber aufgrund der Auswirkungen des Kapitalismus auf die Spätmoderne ausgeblieben sind.

Derridas Grundtext nimmt hierin Bezug auf den Zusammenbruch des Sozialismus, durch welchen der Kapitalismus die Vormachtstellung als kulturelle Logik einnehmen konnte. Derrida argumentiert, dass der Tod Marx' und des Kommunismus jedoch nicht zu dessen Verschwinden geführt habe: „Ein Phantom stirbt niemals, sein Kommen und Wiederkommen ist das, was immer (noch) aussteht“³⁷. Fisher schlussfolgert, dass die Gegenwart „nicht länger vom Gespenst des Kommunismus heimgesucht [wird], sondern von dessen Verschwinden“³⁸ und durch eine fortwährende Wiederkehr definiert ist. „Das Gespenstische lässt sich als misslungene Trauer deuten. Darin schwingt die Weigerung, das Phantom daranzugeben, oder auch [...] die Weigerung des Spuks, von uns abzulassen.“³⁹. Jener Spuk stelle darin, laut Fisher, die Idee einer Welt aus, „in der all die Wunderwerke der Informations- und Kommunikationstechnologie sich mit Formen gesellschaftlicher Solidarität kombinieren lassen, stärker als alles, was der

³⁴ Vgl. Jameson, Fredric: Postmoderne: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, Aus dem Englischen von Hildegard Föcking und Sylvia Klötzer, in: Huyssen, Andreas / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek, Deutschland: Rowohlt, 1986, S. 63-66

³⁵ Fisher, 2015, S. 21-22

³⁶ Vgl. Fisher, 2015, zitiert nach Jameson, 1986, S. 66

³⁷ Derrida, 1995, S. 157

³⁸ Fisher, 2015, S. 32

³⁹ Fisher, 2015, S. 35

Sozialstaat je anbieten konnte⁴⁰. Fisher sieht hierin die Gespenster einer verlorenen Zukunft, die eine virtuelle Entwicklungslinie - in Form der „Popmoderne“⁴¹ - uns zu erwarten lehrte und deshalb in der „formalen Nostalgie der Welt des kapitalistischen Realismus [spukt]“⁴².

Hauntologie verhandele deshalb nicht nur das Verschwinden jener als Popmoderne bezeichneten Entwicklungslinie, welche die Kerngedanken der Moderne zur kollektiven Entwicklung, Verbreitung und Überarbeitung moderner Techniken und Formen verteidige⁴³, sondern beschreibt letztlich auch eine Sehnsucht zum Wiederanknüpfen an Prozesse der Demokratisierung und Pluralisierung, die in den verlorenen Zukünften einzutreten versprochen wurden⁴⁴.

3. Darstellungsweisen der Hauntologen

Anknüpfend an die beschriebene Vorherrschaft formaler Nostalgie, führt Fisher besonders Beispiele kontemporärer Popmusik-Stücke an, die „historisch‘ genug [klingen], um die Performance beim ersten Hören als einer nachgemachten Vergangenheit zugehörig durchgehen zu lassen, doch [...] Diskrepanzen in der Textur [...] darauf [verweisen], dass sie weder der Gegenwart noch der Vergangenheit angehören, sondern einer vermeintlich ‚zeitlosen‘ Epoche [...]“⁴⁵. Das Resultat sei eine Naturalisierung von Anachronismus in der postmodernen Gegenwart⁴⁶, die der italienische Schriftsteller Franco Berardi als „allmähliche[s] Aufkündigen der Zukunft [...]“ beschreibt⁴⁷. Fisher knüpft daran an, indem er beschreibt wie vor allem die zunehmende Digitalisierung von Telekommunikation, zu einem permanenten Aufmerksamkeitsstress und insomnischer Überforderung führe, die sich letztlich nach schneller Abhilfe sehnt⁴⁸: „Retro verspricht - wie Pornographie [sic], für Berardi ebenso exemplarisch - eine solche schnelle und

⁴⁰ Fisher, 2015, S. 40-41

⁴¹ Fisher, 2015, S. 36

⁴² Fisher, 2015, S. 41

⁴³ Vgl. Fisher, 2015, S. 36

⁴⁴ Vgl. Fisher, 2015, S. 41

⁴⁵ Fisher, 2015, S. 21

⁴⁶ Vgl. Fisher, 2015, S. 24-25

⁴⁷ Fisher, 2015, zitiert nach Berardi, 2011, S. 18

⁴⁸ Vgl. Fisher, 2015, S.26

bequeme Lösung, durch minimale Variation vertrauter Befriedigung.“⁴⁹ Die von Simon Reynolds als „Dyschronie“⁵⁰ bezeichnete Krise kultureller Zeitlichkeit, verliere durch die Prädominanz der Retromanie, jegliche Dimension des Unheimlichen⁵¹. Durch die stärkere Verbreitung formaler Nostalgie scheinen die durch Kultur und Medien vermittelten Vorstellungen einer utopischen Zukunft deshalb zunehmend unerreichbar.

Als „Hauntologen“⁵² arbeitet Mark Fisher jedoch jene Künstler heraus, die sich den Entwicklungen des Spätkapitalismus verwehren und über die Zukunftslosigkeit reflektieren. Seine Analyse bezieht sich dabei vorwiegend auf Beispiele aus der elektronischen Musik im Bereich von Jungle, Dub- & 2Step, kann jedoch sinnbildlich für ein weiteres Spektrum von Kulturschaffenden betrachtet werden. So stehen diese Musiker nicht durch einen einheitlichen Sound, sondern mehr durch eine existenzielle Ausrichtung in Verbindung, die eine Faszination für den Klang von im Niedergang begriffenen Technologien und der technologischen Materialisierung von Erinnerung ausdrückt.⁵³ „Eine solche Fixierung auf die materialisierte Erinnerung führt zum vielleicht auffallendsten klanglichen Erkennungszeichen der Hauntologen: Dem Knistern und Knacken, wie es die Vinyloberfläche erzeugt“⁵⁴. Dieser Klang ruft die Körperlichkeit analoger Medien in Erinnerung, was für Fisher dazu führt, die Illusion von Präsenz aufzubrechen und eine Sehnsucht nach der Materialität älterer Ordnung zu postulieren⁵⁵.

Gemeint ist damit, dass die Hauntologen in ihrem Schaffen einen besonderen Bezug zu der zuvor erwähnten Dyschronie hervorheben und ihre Werke mit einer politischen Melancholie in Beziehung stellen. So „steht die Musik für die Weigerung, das Verlangen nach der Zukunft aufzugeben. Diese Weigerung verleiht der Melancholie eine politische Dimension, insofern sie es ablehnt, sich mit dem begrenzten Horizont des kapitalistischen Realismus zu arrangieren.“⁵⁶

⁴⁹ Fisher, 2015, S. 26

⁵⁰ Vgl. Fisher, 2015, zitiert nach Reynolds, 2012

⁵¹ Vgl. Fisher 2015, S. 24

⁵² Fisher, 2015, S. 33

⁵³ Vgl. Fisher, 2015, S. 33

⁵⁴ Fisher, 2015, S. 33

⁵⁵ Vgl. Fisher, 2015, S. 34

⁵⁶ Fisher, 2015, S. 34

Diese stilistischen Merkmale stehen für Fisher eng mit den Hauntologen der elektronischen Musik in Verbindung. Die im weiteren Verlauf seines Buches vorgenommenen Analysen von literarischen, musikalischen und filmischen Werken folgen dabei weitgehend thematischen oder inhaltlichen Motiven, die wenig Bezug zu der dargelegten Theorie als Ganzes nehmen. So betrachtet Fisher die hauntologischen Bezüge des Films „Shining“ (1980) vor allem im Kontext patriarchaler Unterdrückung⁵⁷ und generationaler Traumata⁵⁸. Die komparative Betrachtung der Roman-Verfilmungen zu „Tinker, Tailor, Soldier, Spy“ aus den Jahren 1979 und 2011 zentrieren vermehrt die Ausrichtung der Hauptfigur George Smiley zur Umwelt und nicht zuletzt ist Fishers Betrachtung der BBC-Serie „Sapphire & Steele“ (1979), vorwiegend durch die direkte Bezugnahme auf eine zeitliche Disjunktion im Serienfinale, als Einführung seines Buches gesetzt. Die Auseinandersetzung mit den Experimental- und Dokumentarfilmen „Content“ (2010), „Patience (After Sebald)“ (2012), „Handsworth Songs“ (1986) und „Robinson in Ruins“ (2010), die sich gegen Ende des Buches verordnen lässt, bezieht jedoch nur noch wenige narrative und formale Kategorien der Filme in die kulturphilosophische Betrachtung mit ein.

Der Forschungsstand zum Thema Hauntologie befasst sich im weitesten Sinne mit den Rückbezügen zu, durch temporale Disjunktionen hervorgerufene Virtualitäten aus Derridas Eingangswerk *Marx' Gespenster*. Beispiele der wissenschaftlichen Auseinandersetzung sind die Filme von Apichatpong Weerasethakul in „Hauntology and Hospitality in the Films of Apichatpong Weerasethakul“⁵⁹, norwegische Genre-Filme mit dem Motiv des Vampirismus in „Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of female Vampire in Swedish Films Frostbite and Let the Right One In“⁶⁰ oder der griechische Film *Alps* von Yorgos Lanthimos in „The Queer Greek Weird Wave“⁶¹. Der theoretische Vorbau Fishers, in Bezugnahme zum kapitalistischen Realismus, wird dabei nahezu gar nicht in die Betrachtung

⁵⁷ Vgl. Fisher 2015, S. 161

⁵⁸ Vgl. Fisher, 2015, S. 164

⁵⁹ Harbord, Janet: *Hauntology and Hospitality in the Films of Apichatpong Weerasethakul*, 1. Aufl., New York, USA: I.B. Tauris, 2017

⁶⁰ Konefał, Jakub Sebastian: *Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of female Vampire in Swedish Films Frostbite and Let the Right One In*, in: *Panoptikum*, Nr. 19, 30.06.2018, [online] doi:10.26881/pan.2018.19.07, S. 95–107

⁶¹ Psaras, Mario: *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, 1. Aufl., London, Vereinigtes Königreich: Palgrave Macmillan, 2016

genommen, um die filmische Einordnung des Hauntologie-Begriffs vorzunehmen. Hier zeigt sich der noch junge Charakter, der das kulturphilosophische Projekt der Hauntologie beschreibt, das vor allem erst durch die weitreichende Popularisierung Fishers, in den letzten 10 Jahren durch wissenschaftliche Auseinandersetzungen vermehrt in Betrachtung genommen wurde. Nicht zuletzt auch wegen ihrer untrennbaren Verbindung zu den sozialpolitischen Dimensionen der Gegenwart, sollen deshalb alle zuvor dargelegten Merkmale der Hauntology - das Gespenstische, die kulturelle Logik des kapitalistischen Realismus, und die formalen Prinzipien der Hauntologen - für die nachfolgende filmwissenschaftliche Forschungsarbeit mit gegenwärtigem Bezug berücksichtigt und eingeordnet werden.

Neben den weitläufig untersuchten Feldern der elektronischen Musik, der englischen Literatur sowie der Architektur, ist die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung, bis auf wenige Ausnahmen, dem Arthouse-Kino in vorwiegend ästhetischen oder dem Genre-Kino in vorwiegend narrativen Annäherungen vorbehalten und bezieht in der formalen Besprechung selten Fishers Gesamtwerk um den kapitalistischen Realismus oder seine Beobachtungen zu anderen hauntologischen Medienphänomenen mit ein. Dabei konnten bisher keine filmisch-formalen oder narrativ-formalen Merkmale einer gesamten Filmströmung mit den theoretisch-ideologischen Grundsätzen der Hauntologie in Bezug gesetzt werden - selbstredend konnten deshalb auch keine Rückschlüsse auf mögliche formale oder narrative Kategorien der hauntologischer Filme aufgestellt werden, weshalb es diesbezüglich auch noch keinen publizierten Versuch einer Definition hauntologischer Filmstilistik gibt.

B. Berliner Schule (nach Marco Abel)

1. Definition als „Gegen-Kino“

Die Berliner Schule beschreibt eine relativ junge Filmströmung, die sich Mitte der 1990er in Deutschland gebildet hat. Damals noch um die Regisseur:innen Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec gegründet, die gemeinsam an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin studierten und mit ihren Filmen einen Gegenentwurf zu dem Status quo der deutschen Filmlandschaft entwarfen. Mitte der 2000er folgten weitere Regisseur:innen, wie Christoph Hochhäusler, Maren Ade oder Ulrich Köhler, die nicht nur durch ihre unterschiedlichen Bildungswege den Wirkungsbereich der Berliner Schule erweiterten, sondern auch durch eine breite, internationale Rezeption, die öffentliche Sichtbarkeit der Strömung verstärkten. Als zweite Welle an Filmemacher:innen entspringen sie einem signifikant anderen politischen Klima, das sich in ihren Filmen mit den Folgen, politischer Spaltung von Ost- und Westdeutschland in der Nachwendezeit auseinandersetzt⁶². Im Allgemeinen, zeichnet beide Wellen der Berliner Schule ein verbindendes Thema, mehr als eine filmästhetische Einheitlichkeit, aus: So widmen sich alle Filme der filmästhetischen und narrativen Auseinandersetzung mit der Frage von Deutschland⁶³ als Nation, sozialpolitisches Umfeld und transnationaler Bezugspunkt im globalisierten Europa.

Der deutsch-amerikanische Filmwissenschaftler Marco Abel weist den Filmen der Berliner Schule in seinem Buch „The Counter-Cinema of the Berlin School“ (2013) deshalb einen besonders politischen Bezug zum Gegenwartskino zu, der sich weniger auf konkret politische Inhalte in den Filmen selbst, als mehr durch eine politische Haltung im filmästhetischen und narrativen Ausdruck der Filme widerspiegelt⁶⁴. Ihre Definition als „Gegen-Kino“ konstituiert sich dabei vorwiegend durch eine Ästhetik, die als Reaktion auf ihre Entstehungszeit betrachtet werden kann, in der der neoliberale Kapitalismus nicht nur das gesellschaftliche Kollektivität-Gefühl untragbar machte, sondern auch jegliche Innovationskraft schwinden ließ⁶⁵.

⁶² Vgl. Abel, 2013, S. 153

⁶³ Vgl. Abel, 2013, S. 4

⁶⁴ Vgl. Abel, 2013, S. 22

⁶⁵ Vgl. Abel, 2013, S. 153

2. Entstehung und Abgrenzung von anderen Filmströmungen

Die Berliner Schule positioniert sich dabei nicht nur in Opposition zum sozialpolitischen Status quo, sondern auch zu den wirtschaftlichen Bezugspunkten des Produktionsstandortes Deutschland. So sei die nationale Filmindustrie vor allem im internationalen Austausch, von finanziell erfolgreichen Filmen geprägt, die sich zumeist nur durch „übergroße, historisch und politisch aufgeladene Themen“⁶⁶ [Übers. D. Verf.] auszeichnen.

Die thematische Auseinandersetzung mit totalitären Regimen und politischen Konfliktsituationen der deutschen Historie, widmet sich dabei vorwiegend dem Dritten Reich, der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) oder der Roten Armee Fraktion (RAF) und ist vor allem durch einen ästhetischen Konservatismus bestimmt, ohne dabei eine breitere, Film-kulturelle Infrastruktur für innovative Kleinproduktionen zu ermöglichen, die sich dem zeitgenössischen Weltkino annähern kann⁶⁷. Die Entstehung der Berliner Schule, mit Bezug zum aktuellen, politischen Klima, sei deshalb nicht nur als Ansatz zur Weiterentwicklung deutscher Filmästhetik, seit der letzten Filmströmung des *Neuen Deutschen Films* in den 1970er Jahren zu betrachten, sondern stellt vor allem die Entwicklung eines Gegen-Kinos („*Counter-Cinema*“⁶⁸) dar, das sich in filmästhetischen und narrativen Bezugspunkten, effektiv vom Gros der deutschen Filmindustrie abzugrenzen versucht⁶⁹.

Von französischen Kritikern unter anderem als „nouvelle vague Allemande“⁷⁰ bezeichnet, orientiert sich die Berliner Schule an einer ebenso reduktionistischen Ästhetik, wie die namensgebende französische Filmströmung der 1960er, unterscheidet sich jedoch durch ihren Ansatz, eine Realität der Empfindung zu entwickeln, die das deutsche Publikum für neue Bilder und Geschichten der Nachwendezeit sensibilisieren soll⁷¹. Dabei pflegen die Filme aber auch einen zeitgenössischen, filmischen Dialog über die Staatsgrenzen hinaus, um sich, wie Angela Schanelecs Filme, mit „dem Begriff der Nation, seiner Geschichte, seiner

⁶⁶ Abel, 2013, S. 8 - „[...] oversized, historically and politically charged, topics [...]“ (Übersetzung).

⁶⁷ Vgl. Abel, 2013, S. 8-9

⁶⁸ Abel, 2013, S. 7

⁶⁹ Vgl. Abel, 2013, S. 9-10

⁷⁰ Abel, 2013, S. 9

⁷¹ Vgl. Abel, 2013, S. 14-15

territorialen Verfasstheit und seiner Veränderbarkeit auseinander [zu setzen]⁷². Die Berliner Schule ist damit, wie Marco Abel und Jaimey Fisher es in ihrem Sammelband „Die Berliner Schule im globalen Kontext“ (2023) darzustellen versuchen, nicht nur im Kontext ihrer deutschen Verbindungslinie zu betrachten, sondern besonders durch ihre internationalen Einflüsse zu definieren⁷³. Dies ist nicht zuletzt, was diese von anderen deutschen Filmströmungen abgrenzt, sondern auch, die Wirkmacht ihrer Bilder und Inhalte im internationalen Filmdiskurs vergleichbar macht: „Indem die Filme der Berliner Schule sich in die Genealogie des internationalen Kunstkinos [...] einordnen und dessen Verfahren nutzen, 'entlarven [sie] das zeitgenössische [neoliberale] Milieu und manifestieren ihr politisches Potenzial'⁷⁴.

3. Narrative und filmästhetische Mittel

Die Filmemacher:innen der Berliner Schule zeichnet dementsprechend ein politisches Bewusstsein aus, dass sich für Abel um eine Verspätung („Belatedness“⁷⁵) dreht, die die Möglichkeit für linksradikale Politik im zeitaktuellen Deutschland für nicht mehr möglich hält⁷⁶. Charakteristisch für die Filme der Berliner Schule sei eine Ästhetik, die sich einer bloßen „*Bebilderung* (depiction) or *Abbilderung* (representation)“ [Übers. D. Verf.]⁷⁷ der Nachwendezeit verwehrt und das Publikum durch narrativ- und ästhetisch-geformte Bilder der Gegenwarts-Realität, mit einer neuen Perspektive auf Deutschland konfrontiert⁷⁸. Die Filme sind geprägt von langen und weiten Einstellungen, in präzisen Bildkompositionen, die einen besonderen Erzählrhythmus bemühen. Sie beschränken sich in ihrer Verwendung von extradiegetischer Musik oder Geräuschen und greifen oft auf die Besetzung unbekannter Schauspieler:innen oder Laiendarsteller:innen zurück, die sich in der filmischen Nachbildung realer

⁷² Abel, Marco / Jaimey Fisher (Hrsg.): Die Berliner Schule im globalen Kontext: Ein transnationales Arthouse-Kino, 1. Aufl., Bielefeld, Deutschland: transcript, 2023, S. 33

⁷³ Vgl. Abel / Fisher, 2023, S.18

⁷⁴ Abel, Fisher, 2023, S.41

⁷⁵ Abel, 2013, S. 10

⁷⁶ Vgl. Abel, 2013, S. 10

⁷⁷ Abel, 2013, S. 15 - „[...] *Bebilderung* (depiction) or *Abbilderung* (representation) [...]“ (Übersetzung)

⁷⁸ Vgl. Abel, 2013, S. 15

Lebensräume, mehr oder weniger, selbst spielen. Die Filme schaffen damit *undramatische* („undramatic“⁷⁹) Spannungen und schärfen die Aufmerksamkeit des Publikums für die außergewöhnlichen Qualitäten ansonsten eher gewöhnlicher Leben im Deutschland des Hier und Jetzt⁸⁰.

Die Filme der Berliner Schule stehen damit dem von André Bazin geprägten Realismus-Begriff des „true realism“⁸¹ nahe, indem sie weniger versuchen die Realität zu dokumentieren, als denn diese in abstrahierter Darstellung als intensiver spürbar erscheinen zu lassen⁸². Dies zeigt sich vor allem durch das Hervorheben spezieller Umgebungsgeräusche, wie in „Gespenster“ und „Yella“ oder der von Benjamin Heisenberg hervorgehobenen Kameraführung, die vorwiegend durch eine Distanz geprägt ist, die das Publikum nicht vollends von den Figuren entfremdet, aber ebenso kaum Möglichkeiten bietet, sich mit ihnen zu identifizieren⁸³. Der dadurch erzeugte Zwischenraum aus Nähe und Distanz zu Figuren und Umgebungen des Abgebildeten, ist konstitutiv für die filmische Form der Berliner Schule und eröffnet den Regisseur:innen die Möglichkeit einer ethnologischen Perspektive auf die Grenzregionen und sozialen wie emotionalen Übergangsräume der Großstädte im Deutschland der Nachwendezeit⁸⁴.

Durch diese filmästhetischen Mittel entwickeln die Filme oftmals einen experimentellen Ansatz für die Geschichten, die sie abbilden. So nähern sie sich der Welt und den Themen, die sie darstellen wollen, mit geduldiger Auseinandersetzung, um Darstellungen über die gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen, kulturellen und emotionalen Kräfte zu schaffen, die das Deutschland der Nachwendezeit seit 1989 gelähmt haben⁸⁵. Konkret reagieren sie damit auf die massive Arbeitslosigkeit und das soziale Unbehagen, das sich seit der Wiedervereinigung in weiten Teilen des Landes eingestellt hat. Ein besonderer Aspekt, den Abel dabei hervorhebt, ist der der Mobilität: So hätten die Umstände einer durch die ökonomische Logik des neoliberalen Finanzkapitalismus erzeugten Kontrollgesellschaft, neue Bedingungen der Subjektivität für deutsche Bürger

⁷⁹ Abel, 2013, S. 15

⁸⁰ Vgl. Abel, 2013, S. 15

⁸¹ Abel, 2013, S. 16

⁸² Vgl. Abel, 2013, S. 16

⁸³ Vgl. Abel, 2013, S. 16

⁸⁴ Vgl. Abel, 2013, S. 17

⁸⁵ Vgl. Abel, 2013, S. 17

geschaffen, die diese nicht nur in konstante Bewegung versetzt⁸⁶, sondern auch konstanter Kommunikationszwänge aussetzt⁸⁷. Dies steht im direkten Bezug der Berliner Schule, den Standort Deutschland als Heimatort zu hinterfragen und die Konstitution einer Zugehörigkeit zu ergründen. So findet sich vor allem in den Filmen Christian Petzolds eine Auseinandersetzung mit dem Verlangen zur Bildung einer Heimat, die sich den Bedingungen der affektiv manifestierten Kräfte der Mobilität im Finanzkapitalismus erwehrt. Jene Forderung zur Flexibilität und Entwurzelung an zeitgenössische Subjekte konstituiere, laut Abel, nicht zuletzt auch die Bedingungen einer Kontrollgesellschaft, die die „Potentia“ der Subjekte sublimiere⁸⁸.

In seiner Forderung zur „Neuformulierung des derzeit existierenden Deutschlands als konstituierte Macht (*potestas*) zu einem Deutschland als konstituierende Macht (*potentia*)“⁸⁹ [Übers. D. Verf.] bezieht sich Abel auf Antonio Negris Unterscheidung zwischen konstituierenden und konstituierten Mächten, in seiner Publikation „Time for Revolution“ (2003)⁹⁰. Negri beschreibt die konstituierende Macht näher in seinem Buch „Konstituierende Macht. Eine Geschichte der Moderne“ (2023)⁹¹ als demokratische Menge der Gegenmacht, die „die Reproduktion des alten blockiert, die Freiheiten erweitert und Perspektiven einer demokratischen Umwälzung eröffnet.“⁹², was für Abel in der Berliner Schule durch eine Neuverteilung des Sinnlichen erfolgen muss, damit eine Neukonzeptualisierung die konstituierende Macht der Menge aktualisieren kann⁹³. Konkret ist damit, nach Rancière, eine politische Aufgabe gemeint, die die ontologische Voraussetzung der Primatstellung der konstituierenden Macht als Prämisse zur Bekräftigung nutzen soll, um die Überkodierung selbiger, durch die repräsentative Logik des Mangels, die in der

⁸⁶ Vgl. Abel, 2013, S. 90

⁸⁷ Vgl. Abel, 2013, S. 122

⁸⁸ Vgl. Abel, 2013, S. 78

⁸⁹ Abel, 2013, S. 6 - „[...] rearticulation of the currently existing Deutschland-as-constituted-power (*potestas*) to a Deutschland-as-constituent-power (*potentia*).“ (Übersetzung)

⁹⁰ Vgl. Abel, 2013, zitiert nach Negri, 2003, S. 175-176

⁹¹ Vgl. Negri, Antonio: *Konstituierende Macht: Eine Gegengeschichte der Moderne*, Aus dem Italienischen von Thomas Atzert, Wien, Österreich: Mandelbaum Verlag, 2019

⁹² Mandelbaum Verlag: *Konstituierende Macht. Eine Gegengeschichte der Moderne*, <https://www.mandelbaum.at/buecher/antonio-negri/konstituierende-macht/#:~:text=Das%20Entstehen%20des%20Begriffs%20wie,R%C3%A9gime%2C%20interveniert%20eine%20revolution%C3%A4re%20Subjektivit%C3%A4t.> (Abgerufen am: 11.08.24)

⁹³ Vgl. Abel, 2013, S. 73

staatlichen Macht - das heißt der konstituierten Macht - verkörpert ist, anzufechten⁹⁴.

Abel glaubt, dass die Filmemacher:innen der Berliner Schule auf diese Entwicklungen reagieren, indem sie, wie bspw. Schanelec die Banalität der kommunikativen Handlungen filmisch genau betonen, um den Fluss der Kommunikation, der von den repressiven Kräften der Kontrolle gefördert wird, zu stören und den persönlichen Ausdruck in der neoliberalen Ära als treibende Kraft sozio-ökonomischer Prozesse offenzulegen⁹⁵. So modifizieren und intensivieren die Filme die dargestellte Sprache und Narration insoweit, dass sie das Funktionieren von Sprache und Erzählung zum Fortschreiten der Handlung, wie auch der Psychologisierung von Figuren blockieren, um die Voraussetzung mit denen Sprache gewohnheitsmäßig kodifiziert wird, spürbar zu machen⁹⁶.

Die formalen Ansätze der Berliner Schule werden hierin als grundlegend politisch definiert und versinnbildlichen die Aussagen des Regisseurs Ulrich Köhler über die Aufgabe der Kunst, nicht politische Inhalte abzubilden, sondern Kunst politisch zu produzieren, als die generelle Grundhaltung der Berliner Schule⁹⁷. Marco Abel schlussfolgert, dass „dieses Beharren auf dem Kino als ästhetische Operation – und die Vorstellung, dass diese Filme letztendlich genau wegen ihrer spezifischen Ästhetik politisch sind – [...] eine politische Haltung [widerspiegelt], die [seiner] Meinung nach die verschiedenen Regisseure, die [er] im gesamten Buch [bespricht], miteinander verbindet, ungeachtet ihrer unterschiedlichen, einzigartigen Vorstellungen vom Kino.“ [Übers. D. Verf.]⁹⁸. So konfrontieren die Regisseur:innen das Publikum auf unterschiedliche Weise mit Figuren, die entweder die klischeehaften Wünsche nach individueller oder sozialer Sicherheit verweigern oder den bürgerlichen Anspruch auf sozialen Aufstieg ablehnen. Sie machen damit etwas sichtbar, das in der realen sozialen Umgebung des Publikums gegenwärtig abwesend ist⁹⁹.

⁹⁴ Vgl. Abel, 2013, S. 73

⁹⁵ Vgl. Abel, 2013, S. 122

⁹⁶ Vgl. Abel, 2013, S. 120

⁹⁷ Vgl. Abel, 2013, zitiert nach Köhler, 2007

⁹⁸ Abel, 2013, S. 80. „*This insistence on cinema as an aesthetic operation—and the notion that these films, in the end, are political precisely because of their specific aesthetics—reflects a political attitude that I think links the various directors I discuss throughout this book, notwithstanding their differing, singular ideas about the cinema.*“ (Übersetzung)

⁹⁹ Vgl. Abel, 2013, S. 18

Dabei unterscheiden diese filmischen Darstellungen der Realität sich innerhalb der Strömung grundlegend voneinander und verweisen einerseits auf die grundlegende Haltung der Regisseur:innen zu ihrem Medium und andererseits auf den experimentellen Charakter ihrer individuellen Begegnung mit der Realität¹⁰⁰. Die Filme sind laut Abel deshalb daran beteiligt, einen nicht-repräsentativen Realismus zu entwickeln, der eine ästhetische Abstraktion der Realität abbildet und sich bewusst von der empirischen Realität abspaltet, um eine momentane Unterbrechung unserer gewohnten Tendenz herbeizuführen, Bilder durch den Rahmen des repräsentativen Realismus zu lesen¹⁰¹.

Hierin erkennt Abel den politischen Ausdruck der Berliner Schule, innerhalb der von Entfremdung geprägten Konsum-kapitalistischen Gegenwart, das Publikum nicht durch weitere Distanz, sondern durch Immersion, mit visuellen und auditiven Mitteln, zur Auseinandersetzung mit der eigenen Realität anzuregen¹⁰². Diese Verfremdung des Vertrauten initiere im Publikum materielle Begegnungen mit ihrer eigenen Realität und animiere sie dazu, Hoffnungen an eben jene Realität der Gegenwart auszurichten, anstatt sich in Nostalgie an ein Deutschland vor der Wende zurückzusehnen oder falschen Utopien, neoliberaler Demagogen zu glauben¹⁰³.

Mit Bezug auf Abels Forderung zur Neuformulierung Deutschlands als konstituierende Macht, soll durch die repräsentative Darstellung der Berliner Schule also die Möglichkeit gegeben sein, das revolutionäre Potenzial des Volkes zu mobilisieren, gegen die Repression eines Kontrollstaates hin zu neuem Wohlstand aufzubegehren. Die Bilder, die die Filme der Berliner Schule dafür anbieten, würden ultimativ als Karten eines gegenwärtigen Deutschlands dienen, das seit der Wiedervereinigung mit der Findung seiner Identität zu kämpfen hat. In ihrer Zeitlosigkeit liege deshalb die politische Kraft begründet, Aspekte der sozialen Realität sichtbar zu machen und neue Wege zu finden, um die Realität selbst zu verändern¹⁰⁴. In ihrer Funktion als Gegen-Kino, versucht die Berliner Schule mehr noch Geschichten darzustellen, die die von der Filmindustrie konstruierten

¹⁰⁰ Vgl. Abel, 2013, S. 18

¹⁰¹ Vgl. Abel, 2013, S. 19

¹⁰² Vgl. Abel, 2013, S. 20

¹⁰³ Vgl. Abel, 2013, S. 21

¹⁰⁴ Vgl. Abel, 2013, S. 22

Geschichten Deutschlands kumulativ infrage stellen und trotz ihrer vielen, unterschiedlichen Ansätze, als kollektives (teils kollaboratives) Kino, bessere Bilder der Gegenwart anbieten, um Denkansätze und Lösungen für das individuelle Unbehagen im Zeitalter der globalisierten Nachwendezeit anzuregen¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Vgl. Abel, 2013, S. 23

C. Gemeinsamkeiten und Unterschiede

1. Sozialpolitische Dimension

Unter Betrachtung der dargestellten Theorien werden bereits auffällige, inhaltliche wie konzeptionelle Überschneidungen sichtbar. Die ideologische und medienkulturelle Verwandtschaft der Berliner Schule zur Hauntology drückt sich dabei zuallererst durch ihre politischen Bezüge aus.

So ist das soziale Klima, dem beide theoretischen Grundsätze entspringen dasselbe, wie Marco Abel eingangs bereits eindrücklich darlegte: „[Die Filme der Berliner Schule] entstanden in einer Zeit, in der es ‚keine führende Spitze der Innovation mehr gab‘, das heißt: in einem Zeitalter ‚nach der Zukunft‘ [...]“¹⁰⁶. Das Verschwinden der Utopie, wenn man so will, war ein wesentlicher Teil des sozial-psychologischen ‚Äthers‘, in dem die Berliner Schule entstand [...]“ [Übers. D. Verf.]¹⁰⁷.

Das Element der zeitlichen Disjunktion verbindet beide Theorien deshalb vor allem durch eine politische Gegenhaltung, als Abgrenzung zur Realität der Gegenwart. Die von Mark Fisher beschriebenen Hauntologen zeichnen sich demnach nicht durch eine verbindende, künstlerische Einheitlichkeit, als vielmehr durch eine gemeinschaftliche, politische Ausrichtung in ihren Werken aus¹⁰⁸, die der, der Regisseur:innen der Berliner Schule sehr nahe steht und sich in ihrer Funktion als Gegenposition zur neoliberalen Vormachtstellung in der Kulturindustrie kollektiviert¹⁰⁹. Sie vereint ein konkretes Verlangen, die verlorenen Zukünfte, gesellschaftlichen Wohlstandes - bei Derrida konkret durch den Marxismus vertreten -, die aufgrund des neoliberalen Kapitalismus nicht eingetreten sind, in ihren Werken darstellbar zu machen.

Diese neoliberale Vormachtstellung erkennt Fisher in der britischen Kultur vor allem durch die stetige Wiederkehr von Pseudo-Krimis, farblosem Sozialrealismus

¹⁰⁶ Abel, 2013, zitiert nach Fisher, 2012, S. 16

¹⁰⁷ Abel, 2013, S. 153 - „[...] these films emerged at a time during which there was ‘no leading edge of innovation any more,’ which is to say: in an age ‘after the future’ [...]. The disappearance of, if you will, utopia was a crucial part of the socio-psychological ‘ether’ within which the Berlin School emerged [...]“ (Übersetzung)

¹⁰⁸ Vgl. Fisher, 2015, S. 33-34

¹⁰⁹ Vgl. Abel, 2013, S. 10

oder Bilderbuch-Kostümmärchen¹¹⁰, während Abel gleichermaßen die Hegemonie historischer Filme in der deutschen Filmindustrie beschreibt, die sich wieder und wieder mit den totalitären Regimen & Terrorzellen der deutschen Vergangenheit auseinandersetzen: RAF, Drittes Reich, DDR - der soziale Wandel und Wohlstand, der konkret nach der Wende zurückkommen, oder sich gar erst erschließen sollte, haftet der fortwährend filmisch-nostalgischen Zuwendung zu jenen historischen Brennpunkten ebenso gespenstisch an, wie Derrida und Fisher es dem Marxismus im Konsumkapitalismus zugeschrieben haben. Der von Fisher beschriebene kapitalistische Realismus gestaltet sich vorwiegend in seiner Alternativlosigkeit und bietet damit eine Ausgangslage für die Gespenster, die immer wieder von einer Vergangenheit berichten, die auf eine andere Zukunft hoffen ließ. Die Berliner Schule reagiert in ihrer filmischen Nachbildung realer Lebensräume, sowie der ethnologischen Perspektive auf die Grenzregionen oder sozialen und emotionalen Übergangsräume der Großstädte in Deutschland¹¹¹ auf den Status quo in der vom Kapitalismus geprägten Nachwendezeit. Dabei konfrontieren die Regisseur:innen das Publikum mit Geschichten und Figuren, die entweder die klischeehaften Wünsche nach individueller oder sozialer Sicherheit verweigern oder den bürgerlichen Anspruch auf sozialen Aufstieg ablehnen. In der Alltäglichkeit ihrer Geschichten verweisen sie auf „Nicht-Orte“¹¹², die der Anthropologe Marc Augé in seiner gleichnamigen Studie „Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit“, als typische Orte des Transits beschreibt, die die Räumlichkeiten des Spätkapitalismus durch z.B. Einkaufszentren oder Flughäfen zunehmend bestimmen¹¹³ und dabei auf die fortschreitende Verfremdung örtlicher, wie auch zeitlicher Zuschreibungen hinweisen, um die gespenstischen Wirkmächte des kapitalistischen Realismus zu betonen.

Das Nichteintreten einer innovativen Zukunft, die dennoch fortwährend einzutreffen angedroht wird, um die gesellschaftspolitischen Bedingungen, sowohl in Großbritannien, als auch in Deutschland, vor allem zum Wohle sozial-demokratischer und humanistischer Interessen auszugestalten, bestimmt deshalb die theoretisch-ideologische Ausrichtung, sowohl der Hauntologie als auch

¹¹⁰ Vgl. Fisher, 2015, S. 230

¹¹¹ Vgl. Abel, 2013, S. 17

¹¹² Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a. M., Deutschland: S. Fischer, 1994, S. 44

¹¹³ Vgl. Fisher, 2015, zitiert nach Augé, 1994, S. 44

der Berliner Schule. In Abgrenzung von jener linken Politik, die sich der Resignation linker Melancholie hingibt¹¹⁴ oder unfähig ist, im Zeitalter des Finanzkapitalismus auf produktive (das heißt, nicht nostalgische) Weise einzugreifen¹¹⁵, zeigt sich die politische Verwandtschaft beider Strömungen im formal-ästhetischen, wie narrativen Appell, das Denken des Publikums dafür zu intensivieren, wie man eine Alternative zum kapitalistischen Realismus entwickeln¹¹⁶ und im Sinne des Berliner Schule-Vertreters Christoph Hochhäuslers und seiner Forderung nach einem „gefährlichen Kino“ [Übers. D. Verf.]¹¹⁷, eine filmische Form etablieren kann, die jenen Status quo darzustellen und anzugreifen imstande ist¹¹⁸.

2. Darstellungsformen der Realität

In ihrer Entwicklung einer solchen Form gleicht die Berliner Schule insofern der Hauntologie, als dass sie keine einheitliche formale oder narrative Kategorie formuliert, die die Werke innerhalb der Strömung - Hauntologie wie auch Berliner Schule - kennzeichnen. Auch nehmen beide keine explizit politischen Bezüge in ihren Medien auf und können deshalb nicht explizit inhaltlich miteinander in Verbindung gebracht werden. Stattdessen ist es die zuvor besprochene Einheitlichkeit in ihrer politischen Haltung, die eine vergleichbare Betrachtungsperspektive zur Darstellbarkeit der Realität in beiden Theorien offenlegt. Konkret der Stil, und damit die Art und Weise, wie sich die Werke der Berliner Schule, als auch die der Hauntologen aus formalen Systemen, das heißt formal-ästhetischen und narrativ-formalen Techniken, konstituieren lassen, ist politisch.

Die Hauntologen, ebenso wie die Regisseur:innen der Berliner Schule versuchen durch besondere Stilmittel, die Möglichkeit zur Realisierung der Zukunft - das heißt im Kontext Derridas den Kommunismus als Alternative zum kapitalistischen Realismus, und im Kontext Abels, den versprochenen Wohlstand nach der Wende -

¹¹⁴ Vgl. Fisher, 2015, S. 36

¹¹⁵ Vgl. Abel, 2013, S. 77

¹¹⁶ Vgl. Abel, 2013, S. 185

¹¹⁷ Abel, 2013, S. 306 - „[C]inema must be dangerous[...]“ (Übersetzung)

¹¹⁸ Vgl. Abel, 2013, S. 182

in Erinnerung zu rufen. So beschreibt Mark Fisher exemplarisch die Verwendung knisternder Geräusche aus im Niedergang begriffenen Technologien, wie Fernsehaufzeichnungen, Vinyl- und Tonbandaufnahmen in der elektronischen Musik, als Möglichkeit temporale Disjunktionen in der Gegenwart darstellbar zu machen: „Das Knacken ruft uns in Erinnerung, dass wir eine Zeit hören, die aus den Fugen ist; es durchkreuzt in uns die Illusion der Präsenz. Die normale Ordnung des Hörens wird umgekehrt, eine Ordnung, in der wir es [...] gewohnt sind, dass das ‚Re-‘, die Re-Präsentation der Aufnahme unterdrückt wird.“¹¹⁹. In vergleichbarer Form beruft sich die Berliner Schule durch das Hervorheben spezieller Umgebungsgeräusche, wie in „Gespenster“ und „Yella“ oder einer nicht vollends distanzierten Kameraführung, wie bei Benjamin Heisenberg darauf, eine ästhetische Abstraktion der Realität abzubilden und sich bewusst von der empirischen Realität abzuspalten, um eine momentane Unterbrechung unserer gewohnten Tendenz herbeizuführen, Bilder durch den Rahmen des repräsentativen Realismus zu lesen¹²⁰. Politisch motiviert in ihrer Abkehr vom ästhetischen Konservatismus und einem stilistischen System zugewandt, das die Realität intensiver spürbar erscheinen lassen soll¹²¹, versuchen also sowohl Hauntologen, als auch Regisseur:innen der Berliner Schule mit visuellen und/oder auditiven Mitteln zur Auseinandersetzung mit der eigenen Realität anzuregen.

Dabei wird die konzeptionelle Nähe des von Abel definierten nicht-repräsentativen Realismus der Berliner Schule, zum kapitalistischen Realismus, den Mark Fisher als Bezugspunkt hauntologischer Merkmale ausweist, in ihrem Zugang zur Darstellung gesellschaftspolitischer Auswirkungen des neoliberalen Kapitalismus, sichtbar. Insofern nähern sich beide Begriffe dieser Beschreibung einander aus grundlegend unterschiedlichen Richtungen an: Der kapitalistische Realismus beschreibt für Fisher die Auswirkungen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, auf welche durch hauntologische Merkmale in zeitgenössischen Medien hingewiesen, oder ihre Möglichkeit, jene zu dekonstruieren, betont wird. Der nicht-repräsentative Realismus der Berliner Schule wird von Marco Abel hingegen als eine ästhetische Abstraktion der Realität beschrieben, die sich bewusst von der empirischen Alltagsrealität abspaltet und in der verfremdeten, ästhetisch-immersiven

¹¹⁹ Fisher, 2015, S. 33-34

¹²⁰ Vgl. Abel, 2013, S. 19

¹²¹ Vgl. Abel, 2013, S. 16

Darstellung selbiger, eine materielle Begegnung des Publikums mit ihrer eigenen Realität zu initiieren versucht. Diese formalen Abstraktionen sind das Bindeglied und ermöglichen es beiden Theorien, mit der Realität zu arbeiten - weniger in einer detailgetreuen Abbildung, als vielmehr durch die Sichtbarmachung dessen, was für die gegenwärtige *reale* Realität der Konsument:innen unzulänglich oder abwesend erscheint:

Die formalen Ansätze der Berliner Schule, auf die affektiv manifestierten Kräfte der Mobilität¹²², wie auf sozio-ökonomisch forcierten Kommunikationsprozesse¹²³ im Spätkapitalismus hinzuweisen, stehen in einem vergleichbaren Bezugsverhältnis des empirischen und abstrakt-transzendentalen, wie die Darstellungsweisen des von Fisher beschriebenen Gespenstischen¹²⁴. Die Auseinandersetzung mit der Handlungsmacht von Subjekten im Kapitalismus, vorwiegend durch grundlegend metaphysische Fragen um Existenz und Nichtexistenz geprägt, äußern sich dabei in Leerstellen (Ausfall von Präsenz) oder Virtualitäten (dem Ausfall von Absenz), wie sie beispielsweise durch Schanelecs Dekonstruktion von Sprache und Narration (Ausfall von Präsenz) oder Petzolds Darstellung affektiv manifestierter Kräfte der Mobilität im Finanzkapitalismus (Ausfall von Absenz) exemplarisch sind. Das gespenstische Wirken des Konsum- und Finanzkapitalismus, das in der Veränderung gesellschaftlicher, politischer und kultureller Bezugsverhältnisse zu einem fortwährenden Schwinden der Darstellbarkeit durch Kunst und Kultur sichtbar wird¹²⁵, wird durch die formalen wie narrativen Mittel des *nicht-repräsentativen Realismus*, in gespenstischen Motiven - konkret Leerstellen und Virtualitäten - darstellbar.

Diese gespenstischen Motive finden sich vor allem in Transgressionen zwischen Leben und Tod (*Yella* (2007) von Christian Petzold; *Ich war Zuhause, aber...* (2019) von Angela Schanelec), Temporalen Disjunktionen in der Abbildung filmischer Erzählzeiten (*Transit* (2018) von Christian Petzold), sowie menschlichen Begegnung in den zuvor beschriebenen Nicht-Orten, des kapitalistischen Transit- und Übergangs (*Western* (2017) von Valeska Griesebach; *Unter dir die Stadt* (2010) von Christoph Hochhäusler) wieder. Die Bilder dieser Filme haben demgegenüber eine

¹²² Vgl. Abel, 2013, S. 78

¹²³ Vgl. Abel, 2013, S. 122

¹²⁴ Vgl. Fisher, 2017, S. 11

¹²⁵ Vgl. Fisher, 2015, S. 18

kartografische Qualität darin, den Zustand des zeitgenössischen Deutschlands abzubilden, beziehen sich dabei allerdings nicht auf ihre repräsentative, sondern auf ihre zeitlose Qualität. Sie sind von ihrer Zeit nur insofern, als sie in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft angeboten werden¹²⁶. In dieser Qualität, gelingt es ihnen, sich mit den genuin deutschen Gespenstern auseinanderzusetzen, die die Frage nach einer nationalen Identität Deutschlands, innerhalb der Gegenwarts-Realität der neoliberalen Nachwendezeit, und damit einer zukunftsgerichteten Abkehr einer retromanen Thematisierung autoritärer Regime der deutschen Historie, erforschen.

Es kann deshalb festgehalten werden, dass durch diese besondere Form das Kino der Berliner Schule den Versuch einer hauntologischen Stilistik unternimmt, um nicht nur die kapitalistisch-realistischen Wirkungen der Spätmoderne, und die gespenstischen Prozesse in der Hauntologie mit den gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen, kulturellen und emotionalen Prozessen im Deutschland der Nachwendezeit zusammenzudenken, sondern gleichzeitig auch eine Weigerung das Verlangen nach einer Zukunft im sozialen Wohlstand aufzugeben, postuliert. Ihre politische Verbundenheit und filmische Form erlauben es, diese Filmströmung nicht nur durch besondere Merkmale der Gegenwart hervorzuheben, sondern auch das Publikum zur Vorstellung und Darstellbarkeit einer neuen Utopie anzuregen.

¹²⁶ Vgl. Abel, 2013, S. 21-22

3. Definition: „Hauntologische Filmströmung“

Unter der Berücksichtigung, der vorangegangenen Punkte, lässt sich die Definition einer *Hauntologischen Filmströmung* aufstellen, wenn die sie konstituierenden Filmwerke, durch filmästhetische oder narrative Mittel, mit den Merkmalen und Motiven der Hauntologie arbeiten oder auffällig auf selbige verweisen. Die Filme dieser Strömung beschäftigen sich dabei formal und/ oder narrativ mit den kapitalistisch-realistischen Auswirkungen der postmodernen Kultur-Logik, die die hauntologischen Prozesse bedingen. Dabei grenzen sich die Filme insofern von gängigen Filmströmungen der Postmoderne ab, als dass sie nicht nur die kulturellen und ökonomischen Umstände der spätkapitalistischen Logik thematisieren, sondern in formal-ästhetischer, wie narrativ-formaler Gestaltung neue Darstellungsmöglichkeiten erproben, um die sozialpolitischen Auswirkungen, die die Gegenwart nachhaltig verändert haben, einem Publikum intellektuell und/ oder sinnlich erfahrbar machen zu können.

Auf Grundlage der politisch-ideologischen und künstlerischen Verbundenheit der Hauntologie zur Berliner Schule, werden im folgenden Kategorien definiert, die vorwiegend gespenstische Motive in den filmisch-formalen, wie narrativ-formalen Eigenschaften des Films offenlegen sollen, so wie sie sich aus der künstlerischen Gestaltung der Berliner Schule und der politischen Gehaltung der Hauntologie ableiten lassen. Diese umfassen, in Anlehnung an die formalen Prinzipien der neo-formalistischen Filmanalyse nach Bordwell und Thompson, die narrativ-formale Konstruktion von Narration und Erzählstil, wie auch die filmisch-formale Konstruktion von Bildgestaltung und Kameraführung, Mise-en-Scène, Montage und Tongestaltung. Diese Kategorien sollen den Grundsatz legen, nach dem ich in der nachfolgenden Analyse die Filmbeispiele untersuchen werde, um meine These einer hauntologischen Filmstilistik und damit einhergehend, einer hauntologischen Filmströmung im Ganzen, zu bestätigen.

Narration:

Hauntologische Filme zeichnen sich auf narrativer Ebene vor allem durch die Thematisierung metaphysischer Fragen um Existenz und Nichtexistenz aus. Dies äußert sich zumeist in der Anordnung von Transgressionen zwischen Leben und Tod, temporalen Disjunktionen in der Abbildung filmischer Erzählzeiten oder gesellschaftspolitischer Entwicklungen, sowie menschlichen Begegnung in kapitalistischen Transit- und Übergangszonen. Die Erzählung erfolgt aus einer objektiven Erzählperspektive, die sich nicht auf eine Figur beschränkt, um die Wirkmacht virtueller Prozesse strukturell abbilden zu können. Weiterhin weisen die Narrationen auf Motive des Gespenstischen hin, die durch Leerstellen in der Figuren- oder Milieu-Zeichnung gekennzeichnet sein können: Sie zeigen Figuren, deren Funktion oder Wirken in der Narration durch eine Absenz kausaler Erklärungen geprägt ist und/ oder deren Funktion für die Handlung, trotz ihrer Absenz innerhalb der Narration, fortbesteht. Die Handlung findet zumeist in Transit- oder Übergangszonen des transaktionalen Austauschs statt, in denen physische Präsenz als unrealistisch oder unwahrscheinlich wahrgenommen wird. Die Auseinandersetzung mit Elementen gängiger Narration führt entweder zu einer vollständigen Ablehnung von Narration oder einer auffällig reduktionistischen Wiedergabe von Handlungselementen. Dem einher geht die anteilige oder vollständige Dekonstruktion zeitlicher Chronologie der Handlungsentwicklung, die durch ungenaue Anordnungen zeitlich-kausaler Zusammenhänge, entweder die Entwicklung der dargestellten Figuren oder die Handlung als solche, mit einer temporalen Disjunktion in Beziehung setzt.

Bildgestaltung und Kameraführung:

Die Bilder hauntologischer Filme sind zumeist von auffällig weiten Einstellungen geprägt, die die Beziehungen der Figuren zu den Räumen und untereinander, durch zumeist verkürzte Blick- und Handlungsräume der Darsteller:innen, ungewöhnliche Kadragen oder ausgestellte Raumtiefen, mit konkreten Leerstellen in der Bildkomposition in Beziehung setzen, die auf den gespenstischen Ausfall von Präsenzen, also das Nicht-Vorhandensein von Entitäten, in Umgebungen, in denen eigentlich Menschen oder Entitäten zu erwarten sind, hinweisen. In der distanzierten, objektiv-anmutenden Erzählhaltung, wird zumeist die Psychologisierung der Figuren negiert und dadurch konkret der Akt der Kommunikation selbst hervorgehoben. Speziell in der Anordnung des

Kamerabildes, wird auf eine Abbildung der Realität verzichtet, und stattdessen durch die Betonung, auffälliger audiovisueller Signale, eine Immersion in die filmische Realität evoziert. Diese filmische Realität verweist konkret auf eine Alltäglichkeit, welche von den sozialpolitischen Auswirkungen des globalisierten Kapitalismus in zwischenmenschlicher Kommunikation, Kultur und/ oder (trans-)nationaler Politik geprägt oder verändert wurde. Die Motivation der Bildeinstellungen ist dabei vereinzelt nicht von den Perspektiven konkreter Figuren geprägt, sondern verweist auf eine Körperlosigkeit der Erzählperspektive, die auf eine gleichwohl gespenstische Perspektive rekurriert.

Inszenierung/ Mise-en-Scène:

Dargestellte Umgebungen weisen sich oftmals durch einen transaktionalen Austausch und virtuellen Einfluss kapitalistischer Ordnungen, als "Nicht-Orte" aus, die die gespenstische Präsenz des neoliberalen Kapitalismus ausstellen. Die dargestellten Kostüme bedienen sich zumeist einer ähnlichen Farbgebung wie die abgebildeten Kulissen, oder einer Einheitlichkeit untereinander, um den gespenstischen Ausfall von Präsenz der abgebildeten Figuren hervorzuheben. Die dargestellte Lichtsetzung ist dabei zumeist natürlich, mit einer starken Betonung diffuser Tageslicht-Situationen, um die ebenfalls diffuse Anordnung der ontologischen Qualität der abgebildeten Figuren in den Szenen hervorzuheben. Die Filme betonen dabei vorwiegend einen Realismus, der dem Dokumentarischen nahesteht. Lichtsetzungen sind weniger Kontrast-betont, verwenden kaum Farbsetzung und verweisen mehr auf einen filmischen Realismus, als auf eine Stilisierung des Bildes. Die Filme stellen zudem eine Statik der Schauspielführung aus, welche durch weite Einstellungen und lange Szenen einen zeitlichen Stillstand unterstreicht. Konträr dazu werden aber auch die Bewegungen der Figuren in weiten Einstellungen gezeigt, um den Mobilitätswang der Spätmoderne darstellbar zu machen. Beide Darstellungsweisen weisen von der narrativen Dringlichkeit ab, indem sie entweder Stillstand oder ziellose Kinetik veranschaulichen. Diese reduzierte Inszenierung resultiert in einer Schauspielführung, die vorwiegend von Minimalismus bis hin zu gänzlich schweigsamen Dialogen geprägt ist und den Filmen eine gespenstische Absenz von menschlicher Erscheinung beifügt.

Montage:

Die Montage der Filme ist zumeist von überdurchschnittlich langen Einstellungen geprägt, die die Szenen jeweils in medias res beginnen. Dadurch erzeugen die Filme ein verhältnismäßig langsames Erzähltempo, welches die Aufmerksamkeit vorwiegend auf die Immersion der Bilder und die Beobachtung selbiger setzt, um die ontologische Qualität gespenstischer Präsenzen, wie auch Absenzen, in den Bildern darstellbar zu machen. Die Filme verweisen durch Diskontinuitäten in der Montage nicht nur auf grafische und räumliche Leerstellen zwischen Einstellungen, sondern erzeugen auch zeitlich-kausale Brüche, die die logische Kohärenz der Narration oder Figurenentwicklung, wie auch die zeitliche Verortung der Handlung zunehmend undurchsichtig machen, um konkrete Möglichkeiten zur Darstellbarkeit temporaler Disjunktionen anzubieten.

Tongestaltung:

Die auditive Gestaltung der Filme ist zumeist durch ein Fehlen oder nur sehr akzentuiertes Verwenden von extradiegetischer Musik geprägt und beschränkt sich auffällig auf Umgebungsgeräusche, die die auditive Immersion betonen. Das Ausstellen von Atmo-Tönen und Umgebungsgeräuschen, oftmals auch unabhängig von, und in Differenz zu den dargestellten Filmbildern, macht zumeist ein Scheitern narrativer wie kommunikativer Eindeutigkeit in der spätkapitalistischen Gesellschafts-Logik sichtbar. Im Ausstellen kontinuierlicher Geräuschquellen transaktionaler Bewegungen wird zudem eine gespenstische Präsenz vorherrschender Mobilitäts- und Kommunikation-Zwänge im globalisierten Neoliberalismus abgebildet.

Die aufgestellten Merkmale stellen in ihrer Ableitung der politischen, wie ideologischen Prinzipien von Hauntologie und Berliner Schule vorwiegend einen ersten Ansatz zur Entwicklung formaler und narrativer Stilmittel dar, nach welchen sich eine hauntologische Filmdefinition konstituieren lassen könnte. Ausgehend von den aufgestellten Kategorien lassen sich grundlegende Vorannahmen ableiten, die für die nachfolgende Analyse zum Maßstab der Einordnung formal-ästhetischer, wie narrativ-formaler Merkmale des Hauntologischen dienen sollen:

1. Die Filme der Berliner Schule veranschaulichen durch ihr filmisch-stilistisches System und den konkreten Bezug zu den politisch-ökonomischen Folgen der Wende, die Darstellung gespenstischer Wirkmächte im gegenwärtigen Spätkapitalismus der Bundesrepublik Deutschland.
2. Die Filme stellen, durch ihre Bezugnahme auf formale, wie narrative Gestaltungsmittel, eine besondere Auseinandersetzung mit den Umständen einer temporal-disjunktiv geprägten Gegenwart dar, die durch die Auswirkungen des kapitalistischen Realismus geprägt ist.
3. In der Sichtbarmachung dieser hauntologischen Prozesse appellieren die Filme für innovative Darstellungsmöglichkeiten der Gegenwart, die die Mittel konstituierter Macht repressiver Kontrollstaaten in narrativen, wie film-ästhetischen Konservatismen negieren, um das Publikum für die Mittel konstituierter Macht in der politischen Gegenwart zu sensibilisieren.
4. Durch die stilistische Heterogenität der Filmemacher:innen der Berliner Schule, variieren die hauntologischen Merkmale in filmästhetischer oder narrativ-formaler Ausführung von Werk zu Werk und sind deshalb nicht in der Kumulation dieser Merkmale, sondern zunächst in ihrer individuellen Anordnung formaler und narrativer Mittel zu betrachten.

II. Filmwissenschaftliche Analyse

A. Angela Schanelec: „Marseille“ (2004)

1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung

„Marseille“ wurde 2003 als fünfter Spielfilm unter der Regie von Angela Schanelec in Frankreich und Deutschland gedreht und feierte am 18. Mai 2004 seine Weltpremiere auf den Cannes Filmfestspielen in der Kategorie „Un Certain Regard“. Der Film umfasst eine Laufzeit von 95 Minuten und wurde von Schramm Film Koerner & Weber und Neon Productions produziert. Die Hauptrollen werden von Maren Eggert, Marie-Lou Sellem und Devid Striesow bekleidet. Obgleich keine genauen Zahlen über das internationale Einspielergebnis vorliegen, kann der Film mit einer Auszeichnung beim Preis der deutschen Filmkritik 2005 für das beste Drehbuch, sowie weitreichenden wissenschaftlichen Publikationen, in seiner kritischen Rezeption als durchweg erfolgreich betrachtet werden¹²⁷.

Der Film begleitet Sophie (Maren Eggert), eine junge Fotografin, die sich dazu entscheidet, ihre Wohnung mit Zelda (Emily Atef), einer jungen Frau aus Marseille, zu tauschen, um ihrem Leben in Berlin kurzzeitig zu entfliehen. Während ihres Aufenthalts in der französischen Stadt beginnt sie, Straßenzüge und Umgebungen zu fotografieren. Als sie in einer Autowerkstatt erfolglos nach einem Leihwagen sucht, trifft sie auf Pierre (Alexis Loret), einen jungen Mechaniker, der ihr sein Auto zur Verfügung stellt. Nachdem sie die Umgebung erkundet hat, treffen sie und Pierre sich abends in einer Bar und unterhalten sich ausgiebig über ihr Leben, bis ein Bekannter von Pierre das Gespräch unterbricht. Am Folgeabend verbringt Sophie die Nacht mit Pierre und seinen Freunden in einer Disco. Unmittelbar darauf befindet sich Sophie wieder zurück in Berlin und erfährt, dass ihre Austauschpartnerin Zelda gar nicht in ihrer Wohnung war. Als sie ihre Freundin Hanna (Marie-Lou Sellem), eine Schauspielerin und junge Mutter, aufsucht, wird sie von dieser damit konfrontiert, die Geburtstagsfeier ihres Mannes Ivan (Devid Striesow) versäumt zu haben. Ivan arbeitet als Fotograf an der fotografischen

¹²⁷ Vgl. „Angela Schanelec“. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 9.11.2023, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Angela_Schanelec&oldid=238944322 (Abgerufen: 12.08.2024)

Dokumentation von Fabrikarbeiterinnen mit Migrationshintergrund, während Hanna in den Proben ihres neuen Stücks steckt. Als Sophie und Hanna sich im Freibad treffen, kommt es zu einem Konflikt, in dem Hannas Beziehungsprobleme zu ihrem Mann im Zentrum stehen. Sie kritisiert vorwiegend Sophie, für ihre besondere Bewunderung für Ivan, ohne Hanna dieselbe Beachtung zu schenken und deutet damit Sophies heimliche Liebe zu diesem an. Sophie weist die Vorwürfe zurück, doch ehe sie sich verteidigen kann, unterbricht Hannas Sohn Anton das Gespräch. Wenig später hilft Sophie Ivan als Babysitterin für Anton aus, als sie offenbart, noch einmal nach Marseille zurückzukehren. Obgleich Ivan um die Freundschaft zwischen Hanna und Sophie besorgt ist, stellt letztere seine Liebe zu Hanna infrage, ohne genaue Antwort von ihm zu erhalten. Hanna, die kurz darauf von ihren Proben zurückkehrt, entgegnet, Sophie durch eine andere Babysitterin ersetzen zu wollen. Es folgt ein kurzer Streit mit Ivan, für den sie sich entschuldigt und ihn bittet, da zu bleiben. Sophie derweil kehrt nach Marseille zurück und wird bei der Polizei vorgeladen. Unter Zuhilfenahme eines Dolmetschers berichtet sie von einem Verbrechen, das ihr während ihrer Rückkehr nach Marseille passiert ist, doch schafft sie es weder in Deutsch noch auf Französisch die richtigen Worte zu finden. Kurz darauf sehen wir Sophie die Deutsche Botschaft in Marseille aufsuchen. Der Film endet mit Panorama-Einstellungen vom Strand in Marseille, an dem Sophie entlang schlendert.

2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale

Der Film besticht in seiner narrativ-formalen Konstruktion durch eine auffällige Abwehr narrativer Eindeutigkeit. Konkret werden in der Handlungswiedergabe Leerstellen deutlich, die die raumzeitlichen und kausalen Zuordnungen der Narration betonen. Hier weisen sich vermehrt Stilmittel auf, die gängige Sehgewohnheiten des Publikums unterwandern, um sich von der erzählerischen Dringlichkeit handlungsbetonterer Filme abzugrenzen.

So deutet die Rahmenhandlung um den Wohnungstausch zu Beginn einen wichtigen Bezugspunkt der filmischen Narration an, spielt im fortschreitenden Verlauf des Films jedoch eine schwindend geringe Rolle für die zeitlich-kausale Abfolge der dargestellten Szenen. Diese untersteht dabei keinem dramaturgischen Aufbau, sondern setzt gezielt Leerstellen zwischen den jeweiligen Szenen, die die zeitlichen, wie kausalen Bedingungen der Narration infrage stellen. Dies wird besonders deutlich in der Andeutung vereinzelter Handlungsstränge, wie der Beziehung zwischen Sophie und dem Automechaniker Pierre: Nachdem der Film zu Beginn die Werkstatt audiovisuell hervorgehoben hat¹²⁸, verfolgen wir Sophie dabei, wie sie sich von Pierre ein Auto ausleiht, um das Umland der Stadt zu erkunden¹²⁹. Unmittelbar darauf, begleitet der Film ein längeres Gespräch zwischen ihnen in einer Bar¹³⁰, dass durch die formale Fokussierung auf beide Figuren und die ungeschnittene Konzentration auf den Dialog die Erwartung auf eine zwischenmenschliche Annäherung legt. Auch deutet sich mit Pierres Aufforderung, Sophie danach noch zu begleiten¹³¹, sowie einem annähernden Tanz beider in einer späteren Szene¹³², eine romantische Beziehung als Handlungsstrang an, doch verfolgt die Narration diesen nicht. Stattdessen setzt der Film einen narrativ-kausalen Bruch, der das Geschehen plötzlich nach Berlin verlagert¹³³. Dieser Bruch markiert zudem eine auffällige Differenz zwischen Bildschirmzeit

¹²⁸ Schanelec, Angela: Marseille [DVD], Berlin, Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber, 2004, 00:12:34 - 00:13:21

¹²⁹ Schanelec, 2004, 00:19:33 - 00:24:03

¹³⁰ Schanelec, 2004, 00:24:03 - 00:33:59

¹³¹ Schanelec, 2004, 00:34:50 - 00:35:00

¹³² Schanelec, 2004, 00:36:00 - 00:36:45

¹³³ Schanelec, 2004, 00:38:54 - 00:39:33

(„Screen Duration“¹³⁴) und der dargestellten Handlungszeit („Plot Duration“¹³⁵), die alle vorangegangenen Handlungsstränge ihrer zeitlichen Zuordnung enthebt und damit für das Publikum unzugänglich macht.

Diese zeitlich-kausalen Leerstellen werden durch die Figurenzeichnung zunehmend unterstützt. So mutet die Narration der ersten 40 Minuten des Films eine konkrete Beschränkung auf Sophies Erzählperspektive an, die wir in jeder Szene begleiten und beobachten. Dies wird kurz darauf jedoch gebrochen¹³⁶, um eine unbeschränkte Erzählperspektive weiterer Nebenfiguren in den Fokus der Narration zu stellen¹³⁷. Ein Großteil der filmischen Handlung besteht dabei aus Situationen in Medias Res, in denen Figuren miteinander in den Dialog treten. Die dargestellte, dialogische Kommunikation der Figuren fungiert dabei allerdings nicht im Sinne klassischer filmischer Narration, die vorwiegend eine Psychologisierung der Akteure betont oder neue Handlungsinformationen verrät, sondern spiegelt zumeist Ereignisse, die das Publikum noch nicht innerhalb der Filmhandlung einzuordnen imstande ist¹³⁸ oder bereits in vorangegangenen Szenen dargestellt wurden¹³⁹. Vereinzelt Konfliktsituationen, die dramaturgisches Potenzial öffnen¹⁴⁰, werden außerhalb der jeweiligen Szenen jedoch nicht weiter aufgegriffen und nehmen keinen nachhaltigen Einfluss auf die filmische Narration.

Auch scheiden wichtige Figuren wie Zelda und Pierre im Verlauf der Narration aus der Handlung, ohne nennenswerte Erklärung ihres Verschwindens. Vorwiegend Zelda tritt nach den ersten Minuten des Films nur noch durch dialogische Verweise¹⁴¹ in Erscheinung. In ihrem virtuellen Wirken, ohne physische Präsenz, die dennoch thematische Gewichtung in der Filmhandlung aufweist, gleicht die Figur

¹³⁴ Bordwell/ Thompson, 2008, S. 81

¹³⁵ Bordwell/ Thompson, 2008, S. 81

¹³⁶ Schanelec, 2004, 00:41:42 - 00:44:25 - Einführung neuer Figuren Hanna & Anton

¹³⁷ Vgl. Schanelec, 2004, 00:46:30 - 01:06:25 - Ivans und Hannas Berufsleben wird unabhängig von Sophie abgebildet

¹³⁸ Vgl. Schanelec, 2004, 00:46:30 - 00:49:05 - Die Unterhaltung zwischen Hanna und Ivan nimmt keinerlei Bezug auf die filmische Handlung.

¹³⁹ Vgl. Schanelec, 2004, 00:24:03 - 00:33:58 - Die Unterhaltung zwischen Pierre und Sophie schildert vor allem Sophies Ankunft in Marseille und ihre Arbeit als Fotografin.

¹⁴⁰ Vgl. Schanelec, 2004, 01:06:30 - 01:09:21 - Hanna konfrontiert Sophie im Freibad, mit ihrem Verhältnis zu Ivan.

¹⁴¹ Schanelec, 2004, 00:25:06 - 00:25:54 - Sophie erzählt Pierre von Zelda; Schanelec, 2004, 00:39:55 - 00:40:30 - Sophie erfährt, dass Zelda nie in ihrer Wohnung gewesen ist.

eindeutig der Definition des Gespenstischen, welches durch einen Ausfall von Präsenz dominiert ist. In ihrer Absenz wird nicht nur das Motiv der Leerstelle auf narrativer Ebene betont, sondern spiegelt auch die formal-ästhetischen Leerstellen innerhalb der Bildgestaltung wider. Die Bilder des Films zeigen Figuren zumeist in Handlungsräumen, in denen durch verkürzte Blickräume¹⁴² in der Bildgestaltung oder die Abbildung weiter Einstellungen, ein besonderer Fokus auf räumliche Leere innerhalb der gezeigten Bilder gesetzt wird (Abbildung 1)¹⁴³. Diese leeren Bilder legen einen starken Bezug auf das Ausbleiben von Präsenzen, also das Nicht-Vorhandensein von Entitäten, in Umgebungen, in denen eigentlich Menschen oder Entitäten zu erwarten sind und stellen damit also einen besonderen Bezug zwischen den Akteuren und der direkten Umgebung dar.



Abbildung 1: Die Distanz zu Sophie betont die räumlichen Dimensionen. (Bildschirmkopie)

Die zunächst dokumentarisch anmutende Kamera begleitet so die Figuren in scheinbar alltäglichen Situationen, ist in ihrer statischen, präzise-gesetzten Bildgestaltung jedoch unweigerlich formalistisch, um die Figuren mit der

¹⁴² Schanelec, 2004, 01:13:07 - 01:13:16 - Close-up mit verkürztem Blickraum der Figuren, welcher die rechte Bildseite leer erscheinen lässt.

¹⁴³ Schanelec, 2004, 00:07:26 - 00:08:10

ausgewiesenen Umgebung, wie auch zueinander, in Beziehung zu setzen. Die Erzählhaltung ist dabei durch Halbtotale durchweg objektiv und zum Publikum distanziert, um eine Psychologisierung der Figuren – allen voran Sophie selbst – zu vermeiden. So werden diese zumeist in vertikalen Linien angeordnet, die die Handlungsräume zwischen den Akteur:innen einschneiden und ihnen mitunter konkrete Plätze im Bild zuordnen¹⁴⁴.

Hauptfigur Sophie wird so bei der Wohnungsübergabe in Marseille durch ihre Anordnung in der rechten Ecke des Bildrandes, einer großen, leeren Wohnung gegenübergestellt (Abbildung 2)¹⁴⁵. Zelda, die sich nicht nur dialogisch kommunikativer zeigt, sondern sich auch offen durch den gestalteten Bildraum und über die vertikalen Linien hinweg bewegt, wird als deutlich kommunikativer charakterisiert als Sophie selbst. Die Kommunikation der beiden Figuren scheint nicht zuletzt durch die vertikale Trennung der Raumsäule unterbunden, doch führt vor allem das Übertreten Zeldas in die rechte Bildseite dazu, Sophie in die Bildmitte zu drängen und damit in den Blick des Publikums zu stellen (Abbildung 3)¹⁴⁶.



Abbildung 2: Sophie am rechten Bildrand; Zelda links im Hintergrund. (Bildschirmkopie)

¹⁴⁴ Vgl. Schanelec, 2004, 00:39:34 - 00:39:50 - Sophie begegnet einem Nachbarn im Hausflur; Vertikale Linien trennen die beiden Figuren

¹⁴⁵ Schanelec, 2004, 00:01:55 - 00:02:36

¹⁴⁶ Schanelec, 2004, 00:02:36 - 00:05:06



Abbildung 3: Zelda rechts, drängt Sophie in die Bildmitte. (Bildschirmkopie)

Diese Szenenabfolge unterstreicht sinnbildlich einen Drang zur Kommunikation, der nicht nur durch die formale Gestaltung, sondern auch durch die Interaktion mit anderen Figuren zur Kommunikation zwingt, und damit nahe dem neoliberalen Kommunikationszwang steht, wie ihn Marco Abel zuvor beschrieben hat¹⁴⁷.

In einer weiteren Szene entspinnt sich ein Gespräch zwischen Hauptfigur Sophie und Ivan in der Küche, als sie ihm eröffnet noch einmal nach Marseille zurückzukehren¹⁴⁸. Das Gespräch entwickelt sich zu einem Konflikt über die Beziehungen der Figuren untereinander sowie zu ihrer gemeinsamen Freundin Hanna und markiert damit eine der wenigen Szenen des Films, die einen konkreten Konflikt ins Zentrum stellen. Auffällig ist dabei die Anordnung der Figuren innerhalb des Bildes (Abbildung 4)¹⁴⁹. Während Sophie, klar erkennbar durch die Raumtiefe des Flurs hinter ihr, in der linken Bildmitte hervorgehoben wird, steht Ivan am rechten Bildrand, deutlich getrennt durch eine schwarze Raumsäule im Bildvordergrund. Die Sicht auf Ivan wird durch eine Fensterscheibe verdeckt, in der augenscheinliche Spiegelungen der äußeren Terrasse zu sehen sind. Nach der von Sophie aufgetragenen Frage über Ivans Liebe zu Hanna folgt keine Antwort von

¹⁴⁷ Vgl. Abel, 2013, S. 122

¹⁴⁸ Schanelec, 2004, 01:12:10 - 01:13:05

¹⁴⁹ Schanelec, 2004, 01:12:10 - 01:13:05

Ivan. Stattdessen schneidet das Bild auf eine Nahaufnahme Ivans, die diesen plötzlich auf der linken Bildseite anordnet (Abbildung 5)¹⁵⁰.



Abbildung 4: Vertikale Linien weisen Sophie und Ivan Positionen im Bild zu. (Bildschirmkopie)



Abbildung 5: Nahaufnahme von Ivan. (Bildschirmkopie)

Der Film arbeitet damit entgegen der Immersion gängiger Narration. Zudem betont die Szene die dichotome Anordnung des Inneren und Äußeren, durch die Anordnung in der Halbtotale, den vorgebrachten Konflikt einerseits, stellt in der

¹⁵⁰ Schanelec, 2004, 01:13:08 - 01:13:15

Transparenz Ivans Darstellung aber auch eine ontologische Leerstelle aus, die seine Präsenz innerhalb des Films infrage zu stellen scheint. Hier wird ein motivischer Bezug zu den Nebenfiguren Zelda und Pierre geschaffen, deren gespenstische Absenz sich auch zunehmend in Ivans Figur anzudeuten scheint. Im Gegensatz zu den anderen Figuren, gewährt der Film uns durch die anschließende Nahaufnahme auf Ivan, jedoch eine Annäherung an den inneren Konflikt der Figur, der nicht zuletzt die unweigerliche Menschlichkeit dieser Figur zu unterstreichen scheint.

In dieser Darstellung menschlicher Autonomie wird nicht nur eine konkrete Abwendung der Gespenstwerdung deutlich, sondern auch das besondere Merkmal der Montage des Films sichtbar: Durch den Verzicht auf gängige Schuss-Gegenschuss-Inszenierung wird ein anderer Ansatz zur Darstellung filmischer Kommunikation darstellbar gemacht, der mit jedem Schnitt ein neues Bild in der filmischen Diegese etabliert. Der Verzicht auf Wiederholung betont damit die Unmittelbarkeit der dargestellten Kommunikation. Die langen Einstellungen, die zumeist ohne einen konkreten Schnitt unterstützt werden, ermöglichen es den Szenen zumeist eigene, räumliche Zuordnungen zu bilden, die autonom von den restlichen Szenen des Films funktionieren. Die Montage zwischen dieser Halbtotale und der Nahaufnahme auf Ivan, verdeutlicht dabei exemplarisch die grafische Diskontinuität zu den vorangegangenen Einstellungen, welche jede Einstellung genuin eigenständig macht und zudem die Orientierung des Publikums unterläuft.

Dies wird zudem durch die auffälligen Disparitäten der Lichtsituationen unterstützt. So stellt die Halbtotale (Abbildung 4) eine auffällig natürliche Lichtsituation aus, die fast ausschließlich mit natürlichen, diffusen Lichtquellen arbeitet und in diesem Stil einen Großteil der filmischen Lichtstimmung bestimmt. Das Filmbild erhält durch diese kaum geführte Lichtstimmung eine nahezu dokumentarische Qualität, welche jedoch durch die nachfolgende Nahaufnahme (Abbildung 5) konterkariert wird. Der auffällige Schattenwurf auf Ivans Gesicht erzeugt eine dramatische Lichtstimmung, welche auch den zuvor beschriebenen Konflikt unterstreicht, und sich damit unweigerlich autonom vom zuvor gezeigten Bild ausweist. Die dargestellte Lichtsetzung weist, wie ein Großteil der Szenen, eine Beschränkung auf eine reduzierte Lichtstimmung auf, welche die Figuren, wie in jener Szene, durch den gänzlichen Verzicht von Hintergrundlicht („Backlight“), nahezu kaum vom

Motiv-Hintergrund abheben. Die dargestellte Lichtsetzung aus weichem Führungs- und seitlichen Fülllicht, zuzüglich der farblichen Kohärenz von Kostümbild und Hintergrund, lässt die Konturen der Figuren zunehmend transparent wirken. Die Figuren werden diesbezüglich, weder in ihrer Kleidung noch durch die Bildgestaltung oder Lichtsetzung hervorgehoben, und heben sich meist nur in Situationen vom Hintergrund ab, in denen auf eine konkrete Lichtführung verzichtet wird (Abbildung 6)¹⁵¹. Die daraus resultierenden filmischen Bilder erzeugen zunächst eine Orientierungslosigkeit, nicht zuletzt auch durch die fehlende Ordnung von Requisiten und Kostümen, die dem Publikum die anteilige Erarbeitung des formalen und narrativen Zugangs abverlangt. In dieser Darstellung, offener Bildkompositionen und der genauen Darstellung von Licht in seinen sich verändernden Qualitäten¹⁵², rekurrieren die filmischen Bilder zumeist auf die Bildästhetik des Impressionismus, die in ihrer formalen Anordnung gespenstischer Absenz von Figuren- und Objektkonturen, den zunehmenden Ausfall räumlicher Zuordnungen im Spätkapitalismus betont.



Abbildung 6: Reduzierte Lichtstimmung, in der sich Objekte kaum abheben. (Bildschirmkopie)

¹⁵¹ Vgl. Schanelec, 2004, 00:41:00 - 00:41:41

¹⁵² Vgl. Schuster, Uli: Zum Impressionismus, in: Kunstunterricht.de, o.D., <https://www.kunstunterricht.de/kusem/lk/impress/impset.htm> (abgerufen am 12.08:2024)

In der Abwendung von Handlungszwang, gestalterischen Konventionen und der Psychologisierung der dargestellten Figuren, konstituiert sich somit eine starke Zuwendung zur Abbildung alltäglicher Lebensräume, die vorwiegend auditiv getragen wird. Die filmische Form betont dabei eine Differenz zwischen auditiver und visueller Gestaltung, um das Motiv der Leerstelle in der filmisch-formalen Narration zu verankern. So sehen wir zu Beginn des Films eine Szene, in der Sophie einen Supermarkt betritt, der gegenüber einer Autowerkstatt steht. Während die Kamera vor allem den Hintergrund um Sophie in den Fokus stellt, sehen wir vordergründig die Arbeit der Mechaniker um Pierre, in der Unschärfe (Abbildung 7)¹⁵³.



Abbildung 7: Sophie im Fokus, doch die Soundkulisse Pierres dominiert die Szene. (Bildschirmkopie)

Die akustische Gestaltung betont dabei ausschließlich die vordergründigen Geräusche der Automechaniker und markiert einen auffälligen Bruch der visuell betonten Handlung um Sophie. Das völlige Fehlen von extradiegetischer Musik und die reine Beschränkung auf Umgebungsgeräusche legt über weite Teile des Films einen besonderen Fokus auf die auditive Immersion der Narration, wird in Momenten, wie jenem beschriebenen jedoch durch eine bewusste Differenz zwischen der auditiven und visuellen Erzählweise gebrochen, um auf ein

¹⁵³ Schanelec, 2004, 00:05:55 - 00:06:36

kommunikatives Scheitern hinzuweisen. Die ausgewiesene temporäre Bezugslosigkeit zwischen Bild und Ton, weist auf kommunikative Leerstellen hin, die vor allem in ausgewählten Dialogszenen des Films aufgegriffen werden, um das Scheitern der Sprache als Ausdrucksmittel im menschlichen Austausch hervorzuheben. Dies drückt sich besonders in der formal-ästhetischen Anordnung des polizeilichen Verhörs zum Ende des Films aus:

So sehen wir Sophie im Verhörraum einer Polizeistation, die unter Zuhilfenahme eines Dolmetschers von einem Verbrechen berichtet. Das Bild zeigt einen kleinen Raum, durch einen geöffneten Türrahmen, welcher durch die Verdichtung des Bildes den Dolmetscher weitestgehend verdeckt und Sophie als einzige Figur in der Bildmitte ausstellt (Abbildung 8)¹⁵⁴. In der anschließenden Nahaufnahme konzentriert sich die Kamera nur noch auf Sophies Gesicht (Abbildung 9)¹⁵⁵. Das dargestellte Bild ist leicht übersichtlich und zeigt Sophie mit verkürztem Blickraum. Ähnlich der Szene zur Mitte der Handlung, in der Sophie ihrem Nachbarn vom vergangenen Aufenthalt in Marseille berichtet¹⁵⁶, ist ihr unmittelbarer Gesprächspartner, der polizeiliche Vernehmer, nicht im Bild zu sehen, sondern einzig auditiv in der dialogischen Kommunikation präsent.



Abbildung 8: Sophie während des Verhörs in der Polizeistation. (Bildschirmkopie)

¹⁵⁴ Schanelec, 2004, 01:18:36 - 01:19:50

¹⁵⁵ Schanelec, 2004, 01:19:51 - 01:26:00

¹⁵⁶ Vgl. Schanelec, 2004, 00:39:51 - 00:40:33



Abbildung 9: Close-up auf Sophie während des Verhörs. (Bildschirmkopie)

Die Kamera separiert die Akteure voneinander, um so den Verlust einer konkreten, kommunikativen Verbindung zu untermauern. Obgleich die inhaltliche Exposition der Szene eine Erklärung der Geschehnisse andeutet, bietet keine der Äußerungen von Sophie die Möglichkeit, das Geschehen für das Publikum zu erklären. Diese asymmetrische Beziehung zwischen dialogischem Klang und monologisierendem Bild¹⁵⁷ verwehrt dem Publikum die Möglichkeit, das Gesprochene auf das Gesehene zu übertragen und unterstreicht die Differenzen der kommunikativen Grundlagen beider Figuren, um nicht zuletzt den Fokus auf Sophies Verlust von Ausdrucksmöglichkeiten zu legen. Dieser Verlust stellt vor allem eine Reduzierung der Worte auf ihre klangliche Kraft dar, die kaum mehr Bedeutung für das Publikum zu tragen imstande ist. Sie dienen deshalb nicht dazu, die Narration voranzubringen, sondern betonen in ihrer Abwendung von inhaltlicher Substanz die konstitutive Kraft der filmischen Form gegen die konstituierte Kraft herkömmlicher, dialogischer Sprechakte.

Die Figuren sind ebenso von Statik geprägt. Das Spiel der Darstellenden ist von einer nahezu vollständigen Abwehr von expressiven Gesten geprägt. Die dargestellten Interaktionen der Figuren erscheinen in der Folge weniger natürlich und akut von der dialogischen Motivation getrennt, was eine besondere Akzentuierung der dargestellten Gesten hervorbringt. Hierin verdeutlicht der Film

¹⁵⁷ Vgl. Abel, 2013, S. 117

primär die Trennung von visueller und auditiver Ebene der dargestellten Interaktionen. Gemäß der filmischen Bezugnahme auf die Gegenhaltung der Berliner Schule versucht der Film, sich damit für eine neue Form des filmischen Erzählens einzusetzen, die sich nicht der narrativen Bindung oder der auditiv-visuellen Eindeutigkeit verschreibt. Stattdessen wird versucht, durch das aktive Ausstellen von Leerstellen in der Kommunikation – sowohl zwischen den Figuren untereinander, als auch zwischen Film und Publikum – einen politischen Diskurs über die formale und inhaltliche Darstellbarkeit der gegenwärtigen Lebensumstände unserer Zeit anzuregen. Der Verzicht auf gängige Schuss-Gegenschuss-Inszenierung und damit auf die Konzentrierung visueller Emotions- und Handlungsbilder, wagt einen Gegenentwurf, der durch die Anwendung der dialogischen Erzählung zu neuen Erzählformen appelliert, die die Verzwecklichung des Filmbildes ablehnen. Dies stellt dabei keine gänzliche Ablehnung von Narration dar, wie Marco Abel den Filmen Schanelecs ausweist, sondern veranschaulicht vielmehr eine Auseinandersetzung mit den Elementen klassischen Erzählens, die auf dialogisch-motivierte Narration und herkömmliche Plot-Konstruktionen verzichtet, um neue erzählerische Schwerpunkte zu setzen¹⁵⁸. Die Darstellung ausschließlich autonomer Bilder verweist damit auch auf eine Sehnsucht nach Innovation, die die Idee einer Hegemonie unter den Bildern negiert und diese zeitlich unabhängig voneinander anordnet. Das bedeutet, dass es keine Totale gibt, die auf eine Komprimierung zu einem Close-up hinarbeitet. Die Szenen bestehen zumeist aus einem Bild oder einer Variation dieses Bildes, das aber unabhängig von der Einstellungsgröße eine gänzlich neue Perspektive sucht und damit keiner zeitlichen Reihenfolge obliegt.

¹⁵⁸ Vgl. Abel, 2013, S. 120

3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen

Die hauntologischen Merkmale des Films lassen sich bereits der thematischen Gewichtung des Titels entnehmen: Die Zuwendung zur Hafenstadt Marseille, die als kapitalistischer Transit- und Übergangsort nicht nur den Schauplatz, sondern auch Bezugspunkt in der Sehnsucht der Hauptfigur bestimmt, weist besonders auf das Eindringen spätkapitalistischen Wirkens in die persönliche Wertorientierung hin. Die Inszenierung dieses Schauplatzes als Nicht-Ort inmitten von Identitätslosigkeit und kommunikativem Stillstand der Figuren, verweist dabei ganz klar auf hauntologische Merkmale.

So verkörpert die Figur der Zelda direkt einen konkreten Bezug zu einer gespenstischen Wirkmacht: In ihrer auffälligen Abwesenheit nach der ersten Szene wird der Umgang mit ihr fortwährend durch ihre auffällige Absenz definiert. Obgleich sie mit Sophie die Wohnung tauschen sollte, scheint sie nie in Berlin gewesen zu sein und tritt auch rückwirkend nicht mehr in Erscheinung. Dieses betonte Ausbleiben von Präsenz unterstreicht die gespenstische Virtualität innerhalb der filmischen Narration des Films und wird dabei zunehmend von der Bildgestaltung fortgeführt: Diese ordnet vorwiegend Leerstellen im Bild an, die einen starken Bezug auf das Ausbleiben von Präsenzen, also das Nichtvorhandensein von Entitäten, in Umgebungen, in denen eigentlich Menschen oder Entitäten zu erwarten sind, hindeuten und damit virtuelle Wirkungen auf besondere Weise darstellbar gemacht werden. Konstante, zeitlich-kausale Brüche, die die Bezugsverhältnisse der Narration fortwährend infrage stellen, weisen dabei auf einen schwindenden Stellenwert narrativer Elemente in der filmischen Erzählung hin, welcher vor allem die Sehnsucht nach einer filmischen Ausdrucksmöglichkeit, abseits narrativer Bindung oder auditiv-visueller Eindeutigkeit, verdeutlicht.

Diese Sehnsucht wird allen voran in der Ablehnung gängiger Schuss-Gegenschuss-Inszenierung ausgedrückt, die durch die Darstellung ausschließlich autonomer Einstellungen die Ver zwecklichung von Bildern als kommunikative Mittel im Kino kritisiert. Die gestalterische Haltung verweist damit auf eine Sehnsucht nach Innovation, die die Idee einer Hierarchie unter den Bildern negiert und diese zeitlich unabhängig voneinander anordnet. Die Szenen bestehen zumeist aus

einem Bild oder einer Variation dieses Bildes, das jedoch unabhängig von der Einstellungsgröße zumeist eine gänzlich neue Perspektive sucht und damit keiner zeitlichen Reihenfolge obliegt. Hier wird, in Ergänzung zu der narrativ-formalen Negation zeitlich-kausaler Bezüge, ein formales Prinzip zur Reaktion auf temporale Disjunktionen in der Darstellung filmästhetischer Anordnungen in der Bildgestaltung entwickelt. Dieses wird letztlich durch ein auffälliges Sounddesign komplettiert, in welchem Bilder ihrer audiovisuellen Zuordnungen beraubt werden. Dabei stehen konstante, auditive Kommunikationsangebote der Umgebungsgeräusche, den scheiternden Kommunikations-Versuchen der Figuren untereinander gegenüber. Der Film weist damit auf den Kommunikations- und Mobilitätswang in der Postmoderne, wie auf das unweigerliche Scheitern dieser als Folge der Unmittelbarkeit telekommunikativer Müdigkeit im Kapitalismus hin. In dieser Darstellung auditiver Analogie, gleicht der Film dem künstlerischen Anspruch der Hauntologen, die durch die Materialisierung & Darstellung von virtuellen Vorgängen auf die Möglichkeit zur Innovation hinweisen.

4. Fazit

In seiner besonderen, formal-ästhetischen Gestaltung bedient sich „Marseille“ vieler Stilmittel, der zuvor definierten hauntologischen Filmströmung. Dabei stellt der Film durch seine Auseinandersetzung mit den Elementen klassischen Erzählens und Kommunizierens eine vorwiegend formal-orientierte Ausrichtung der Narration dar, welche in der Verwendung hauntologischer Merkmale, einen besonderen Schwerpunkt in den Kategorien der Bildgestaltung, Tongestaltung, als auch der Montage setzt. Der Film versucht darin, die Umstände des spätkapitalistischen Kommunikation- und Mobilitätswangs abzubilden und durch den Rückgriff auf konkrete Merkmale der Hauntologie nach innovativen Alternativen filmischer Narrations- und Kommunikationsmöglichkeiten zu suchen.

Zudem macht die Bezugnahme auf die inszenatorischen Kategorien der hauntologischen Filmströmung eine formale Intertextualität der künstlerischen Darstellung zum Impressionismus deutlich, welche den zunehmenden Ausfall räumlicher Zuordnungen im Spätkapitalismus betont. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich Marseille als anschauliches Beispiel einer hauntologischen Filmströmung definieren, welche durch die konkrete Bezugnahme auf den formalen Konservatismus der stilistischen Mittel des deutschen Kinos, die radikalste Form, filmischer Gegenbewegung darstellt.

B. Christoph Hochhäusler: „Unter dir die Stadt“ (2010)

1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung

Christoph Hochhäuslers dritter Spielfilm „Unter dir die Stadt“ wurde 2009 in Frankfurt am Main sowie Köln gedreht und feierte am 15. Mai 2010 Weltpremiere auf dem Cannes Film Festival in der Sektion „Un Certain Regard“. Der Film umfasst eine Laufzeit von 105 Minuten und wurde von der Heimatfilm GmbH & Co. KG mit keiner genauen Angabe an Produktionskosten produziert. In den Hauptrollen sind Nicolette Krebitz, Robert Hunger-Bühler und Mark Waschke zu sehen. Mit insgesamt 25.600 Zuschauern im Kino und einer Auszeichnung mit dem Günter Rohrbach Preis als Bester Film 2011, kann der Film als durchweg erfolgreich beschrieben werden¹⁵⁹. Durch seine subversive Gestaltungs- und Erzählform sticht dieser Film im Werk Hochhäuslers als explizite Verkörperung seines Ausdrucks „Kinos muss gefährlich sein“¹⁶⁰ hervor und eignet sich damit durch einen besonderen, filmästhetischen Ausdruck für die analytische Betrachtung. Hochhäusler versteht unter diesem Ausdruck eine Haltung zum Film als Vehikel, zur Übermittlung sozialer Botschaften¹⁶¹, was sich in diesem Beispiel besonders dem Finanzmarktkapitalismus der Spätmoderne widmet.

Der Film begleitet die Figur Svenja Steve (Nicolette Krebitz), die als Ehefrau des Investmentbankers Oliver Steve (Mark Washke) mit ihm für seine neue Stelle nach Frankfurt am Main zieht. Während einer Firmenveranstaltung beginnt Svenja gelangweilt, umherzuschlendern und im Foyer zu rauchen. Als sie nach kurzer Pause den Chef ihres Mannes Roland Cordes (Robert Hunger-Bühler) dabei erwischt, wie er ihre Zigarette weiter raucht, zeigen sich beide pikiert, doch nicht minder fasziniert voneinander. Nachdem Svenja bei einem Bewerbungsgespräch als Bildredakteurin wegen ihres gefälschten Lebenslaufes abgelehnt wird, beginnt sie sich mehr und mehr von ihrem Mann und ihrem neuen Leben in Frankfurt am Main zu entfremden. Um der Langeweile zu entgehen, besucht sie ihren Mann auf der Arbeit und begegnet dabei erneut Roland Cordes bei einem Fotoshooting.

¹⁵⁹ Vgl. „Unter dir die Stadt“. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 29.06.2021, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Unter_dir_die_Stadt&oldid=213398331 (Abgerufen: 12.08.2024)

¹⁶⁰ Abel, 2013, S. 306 - „[C]inema must be dangerous[...]“

¹⁶¹ Vgl. Abel, 2013, S. 154

Nachdem Cordes sie zum Mittagessen einlädt, suchen beide das Hotel auf, doch mahnt Svenja ihrem Ehemann die Treue halten zu wollen und lehnt alle Annäherungsversuche ab. Cordes, der gerade die Übernahme eines großen Konzerns vorbereitet, sieht sich damit konfrontiert, den Mord an einem Angestellten in der indonesischen Zweitstelle zu vertuschen. Um den emotionalen Stress zu kompensieren, schaut er Junkies beim Fixen zu, die zuvor von seinem Chauffeur dafür bezahlt wurden. Während Cordes Annäherungsversuche von Svenja zunehmend abgelehnt werden, fädelt dieser die Versetzung ihres Mannes auf den Folge-Posten in Jakarta ein, um Svenja näherzukommen. Unwissend über dessen Machenschaften, wendet sich Svenja an Cordes, um die Versetzung zu unterbinden, da sie sich mit zunehmender Einsamkeit konfrontiert sieht. Cordes vertröstet Svenja, darüber nachzudenken und lädt diese anschließend in sein vermeintliches Elternhaus in Mannheim ein. Sichtlich verwundert über die prekären Verhältnisse, aus denen Roland Cordes zu kommen vorgibt, beginnt Svenja sich, nach Abreise ihres Mannes, Cordes anzunähern, und beginnt schließlich eine Affäre mit ihm. Während Cordes sich plötzlich mit Gefühlen konfrontiert sieht, deren Handhabe er nicht gewachsen scheint, fällt es ihm zunehmend schwieriger, sich auf die Übernahme des Konzerns zu konzentrieren. Parallel dazu erfährt Svenja, dass Cordes über sein Elternhaus gelogen hat und dieser ihren Mann Oliver vorsätzlich nach Indonesien versetzen ließ, um ihn umbringen zu lassen. Als Konsequenz daraus, beendet Svenja die Affäre, was Cordes anfangs nicht zu kümmern scheint. Während das Bankenwesen zunehmend aus dem Ruder läuft, sieht sich Cordes allerdings nicht nur mit einem Medienskandal um sich konfrontiert, sondern wird auch noch von einem enttäuschten Mitarbeiter verraten, der ihn und Svenja bei einem ihrer Sex-Treffen im Hotel beobachtet hat. Beruflich, wie privat ruiniert, tritt Cordes aus dem Vorstandsposten der Firma zurück und entscheidet sich dazu, Svenja zurückzugewinnen. Als er dieser auf der Straße nachstellt und in ein verlassenes Gebäude verfolgt, gesteht er ihr seine Gefühle, doch flüchtet Svenja und lässt Cordes alleine zurück. Nachdem Svenja abends laufen geht, endet der Film plötzlich mit ihr und Cordes im Hotelzimmer, die zu den Tumulten von randalierenden Menschen auf den Straßen aufwachen und aus dem Fenster schauen. Svenjas Worte „Es geht los“ schließen den Film.

2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale

Der Film ist lose inspiriert von der biblischen Batsebaerzählung nach dem 2. Buch Samuel, Kapitel 11, in dem die Affäre des König David zu der Frau des Hethiters Urija thematisiert wird. In dieser Geschichte wird König David auf Basteba aufmerksam, nachdem er sie beim Waschen beobachtet. Während ihr Mann Urija, einer der höchsten Offiziere König Davids, beim Feldzug gegen die Ammoniter an der Belagerung in Rabba teilnimmt, lässt König David Batseba zu sich holen, um mit ihr Ehebruch zu begehen. Kurz darauf erfährt David von der ungewollten Schwangerschaft Batsebas und lässt Urija nach Jerusalem zurück befehlen, in der Hoffnung, ihm durch den Verkehr mit seiner Frau das Kind unterzuschieben. Urija, der jedoch in Solidarität zu seinen Soldaten auf dem Schlachtfeld, sein Zuhause zu betreten verweigert, wird daraufhin von David an die umkämpfteste Stelle der Front beordert und von dessen Heerführer Joab in einer Intrige zurückgelassen, um im Kampf zu sterben. Nach dem kalkulierten Tod Urijas, heiratet König David die verwitwete Batseba, um das im Ehebruch gezeugte Kind als seines anzunehmen¹⁶².

„Unter dir die Stadt“ stellt motivische Parallelen zur Batsebaerzählung in der narrativen Konstruktion ganz bewusst aus und verweist in einer Szene sogar dialogisch auf seine biblischen Bezüge, in dem Svenja beim ersten Hotelbesuch mit Roland Cordes entgegnet, dass früher immer eine Bibel im Nachttisch gelegen habe¹⁶³. Durch den Rückgriff auf die biblische Vorlage stellt der Film in erster Linie einen Vergleich zwischen zeitlichen Epochen dar, um Strukturen der Macht in ihrer Ausprägung abzubilden. Die Anordnung der Geschichte im Finanzsektor in Frankfurt am Main stellt dabei vor allem den Finanzkapitalismus der Spätmoderne als konstitutive Macht ins Zentrum der Betrachtung, nach der vor allem die Figur des Roland Cordes nah der des Königs David angeordnet ist. Auch die Vorgehensweise Cordes, Oliver Steve (nahe der Figur Urija) für einen lebensgefährlichen Posten nach Jakarta versetzen zu lassen, um Ehebruch mit dessen Frau Svenja (eindeutig an Basteba angelehnt) zu begehen, gleicht der Erzählung der biblischen Vorlage. Anders als in der Batsebaerzählung zeichnet sich

¹⁶² Vgl. „Batseba“, in: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, 09.06.2024,

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Batseba&oldid=245762324> (Abgerufen: 12. August 2024)

¹⁶³ Vgl. Hochhäusler, Christoph: Unter dir die Stadt [DVD] Köln, Deutschland: Heimatfilm GmbH & Co. KG, 2010, 00:27:03 - 00:27:07

jedoch die dramaturgische Zuspitzung im letzten Drittel des Films aus. Im Gegensatz zur Vorlage wird die Affäre von einem Mitarbeiter öffentlich gemacht und Cordes nach einem medialen Wutausbruch dazu gezwungen, von seinem Posten im Vorstand der Bank zurückzutreten. Die Rückversetzung Oliver Steves wird zwar dialogisch thematisiert, das weitere Ausbleiben der Figur in der Diegese des Films lässt allerdings offen, ob Steve nicht tatsächlich wie in der Vorlage zu Tode kommt.

Der Film ist in seiner narrativen Gestaltung einerseits klar konzipiert, weist oftmals jedoch durch erzählerische Leerstellen einen enigmatischen Charakter auf. So negiert die objektive Erzählperspektive bereits eine psychologisierende Nähe zu den dargestellten Figuren und orientiert sich vorwiegend an einer chronologischen Ordnung der Handlung. Diese folgt dabei vorwiegend wirtschaftlichen und sozialen Prozessen, die die Affäre zwischen Roland und Svenja beeinflussen, ohne allerdings deren persönliche Beweggründe zu erforschen. So umspannt die zeitliche Rahmung der Handlung mehrere Monate, die jedoch durch die Fokussierung auf handlungsrelevante Prozesse auf eine Spielzeit von 105 Minuten verdichtet wird. So setzt der Schnitt des Films vorwiegend in Momenten und Szenen an, ohne den näheren Kontext der Handlungsentwicklung oder Figuren-Motivationen zu erläutern¹⁶⁴: Die Versetzung Oliver Steves¹⁶⁵, die Tätigkeit Svenjas als Bildredakteurin¹⁶⁶, oder Roland Cordes Errungenschaften, die ihm den Titel des Banker des Jahres einbringen¹⁶⁷, werden vorwiegend in medias res dargestellt. Dadurch werden zeitlich-kausale Brüche sichtbar, die die Konsistenz der Narration dekonstruieren und den Handlungsverlauf einer zeitlichen Zuordnung entheben. Die Montage der Bilder folgt dabei weniger der Psychologisierung der Figuren, als mehr den virtuellen Strukturen Finanzmarkt-kapitalistischer Prozesse. Dies wird besonders zu Beginn des Films sichtbar:

So beginnt dieser mit einer Kameraperspektive, aus dem Fenster eines Flugzeugs, das auf die Wolkendecke über der Frankfurter Skyline herabblickt (Abbildung 10)¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Hochhäusler, 2010, 00:37:50 - 00:38:00; Hochhäusler, 2010, 00:39:50 - 00:40:04 - Der Film setzt unmittelbar im Geschehen der anschließenden Szene an

¹⁶⁵ Hochhäusler, 2010, 00:39:05 - 00:40:00

¹⁶⁶ Hochhäusler, 2010, 00:15:27 - 00:16:16; Hochhäusler, 2010, 00:34:47 - 00:35:05

¹⁶⁷ Hochhäusler, 2010, 00:11:07 - 00:11:40

¹⁶⁸ Hochhäusler, 2010, 00:00:32 - 00:00:48

Die anschließenden Bilder zeigen Fensterfronten eines Fahrstuhls¹⁶⁹ und gläserne Drehtüren, in denen sich Spiegelungen vorbeifahrender Autos abzeichnen (Abbildung 11)¹⁷⁰. Schlussendlich sehen wir ein Schaufenster, das unter dem Spiegelbild wehender Äste, ein ausgestelltes Kleid zeigt (Abbildung 12)¹⁷¹.



Abbildung 10: Perspektive aus dem Flugzeugfenster. (Bildschirmkopie)



Abbildung 11: Spiegelungen in einer Drehtür. (Bildschirmkopie)

¹⁶⁹ Hochhäusler, 2010, 00:00:54 - 00:01:03

¹⁷⁰ Hochhäusler, 2010, 00:01:09 - 00:01:15

¹⁷¹ Hochhäusler, 2010, 00:01:20 - 00:01:39



Abbildung 12: Spiegelbild in einem Schaufenster mit ausgestellttem Kleid. (Bildschirmkopie)

Betrachtet man diese Sequenz im Kontext des restlichen Films, so werden vor allem die gewählten Blickwinkel deutlich, die keiner konkreten Figurenperspektive zugewiesen werden können. Wir folgen einer objektiven Perspektive der Geschichte, die um keinen psychologischen Zugang zu den Figuren bemüht ist. Auch ist das Verhältnis zwischen raumzeitlicher Zuordnung der Bilder und ihrem Narrativen Effekt auffällig: Den Bildern liegt keine räumliche oder zeitliche Logik zugrunde, ebenso wenig wie sich eine kausale Verbindung zwischen ihnen erschließen lässt. Ursache und Wirkung der Bilder formen keine kohärente Linie und verweisen ausschließlich auf ihre symbolische Codierung, was die Gewichtung formal-ästhetischer Gestaltung des Films über der narrativen Kohärenz verdeutlicht.

Das Bildmotiv von Glas- und Spiegelflächen stellt dabei ein auffälliges Symbol in der formalen Gestaltung dar: So wählt die Kamera ausschließlich Bilder transparenter Oberflächen, die jedoch nicht den Blick ins Innere gewähren, sondern durch die Projektionen äußerer Spiegelbilder überdeckt werden und damit einerseits den Akt des filmischen Sehens betonen, andererseits durch das Fehlen eines konkreten Betrachters auf die Körperlosigkeit der Erzählperspektive hinweisen. Der Film stellt eine Erzählperspektive aus, die sich einer vorbehaltlos-objektiven Betrachtung verwehrt und stattdessen durch die Darstellung perzeptuell-subjektiver Einstellungen auf eine konkrete Virtualität hinweist. Im Kontext der Theorien Fishers kann dies vor allem als formaler Ansatz zur Entwicklung einer Perspektive

des Gespenstischen verstanden werden, die die virtuellen Prozesse des Finanzkapitals im kapitalistischen Realismus sichtbar zu machen versucht. Die Dichotomien aus Glas- und Spiegelflächen, Innenräumen und Außenbereichen kennzeichnen die gestalterischen Symbole, in denen der Film arbeitet und verweist dabei auffällig auf die dargestellten Nicht-Orte. So spielt ein Großteil des Films in den Innenräumen von Finanzgebäuden. Die Lichtgestaltung des Films stellt dabei zu weiten Teilen eine High-Key-Ausleuchtung aus, welche durch den reduzierten Schattenfall, und die zumeist statischen Totalen, wie Halbtotalen, die Dimensionen der Räumlichkeiten hervorheben (Abbildung 13)¹⁷². Die Bildgestaltung verweist damit auf die Raummotive in ihrer Funktion zum transaktionalen Austausch, die zunehmend entgegen einer psychologischen Annäherung an die Figuren arbeitet. So werden die Körper der Mitarbeitenden durch unterbelichtete Einstellungen auf ihr Profil reduziert¹⁷³ oder hinter dem Mobiliar verdeckt¹⁷⁴, um den Fokus des Bildes auf die Ästhetisierung der Einrichtung zu setzen.



Abbildung 13: Totale, die die Dimensionen der Räumlichkeiten hervorhebt. (Bildschirmkopie)

In dieser Darstellung wird eine radikale Affirmation ästhetischer Kategorien des kapitalistischen Realismus ausgestellt, welche in ihrer Konsequenz zunehmend einer Subversion zu arbeitet: Dies zeigt sich in der Tongestaltung, welche vorwiegend extradiegetische Musikstücke ausstellt, die zur dramaturgischen

¹⁷² Hochhäusler, 2010, 00:21:56 - 00:22:09

¹⁷³ Hochhäusler, 2010, 00:21:45 - 00:21:55; Hochhäusler, 2010, 00:42:06 - 00:42:19

¹⁷⁴ Hochhäusler, 2010, 00:42:44 - 00:43:47

Untermalung einzelner Momente genutzt werden, und darin eine formale Konformität der stilistischen Mittel des deutschen Kinos ausstellt, gegen die die Filme der Berliner Schule zu arbeiten sich zum Ziel gemacht hat. Ferner werden auffällige Anordnungen der Figuren an den Bildrändern hervorgehoben, welche ganz bewusst Leerstellen im Bild betonen¹⁷⁵, wie auch die Staffelung mehrerer Personen im Bild eine räumliche Tiefe visualisiert, die die gezeigten Räumlichkeiten größer wirken lassen¹⁷⁶. Dabei gestalten sich die Dialogszenen vorwiegend in Nahaufnahmen, die die kommunizierenden Parteien im Schuss-Gegenschuss-Verfahren strikt voneinander trennen¹⁷⁷, oder in Halbtotale, in welchen die Gesprächspartner:innen zeitgleich im Bild stehen, jedoch sichtbar von vertikalen Trennlinien separiert werden¹⁷⁸, die ihnen konkrete, räumliche Zuweisungen beifügen. Die besondere Uniformierung im Kostümbild weist zudem auf eine Absenz von Persönlichkeit hin, die die Figuren zumeist in Halbtotale ununterscheidbar voneinander macht (Abbildung 14)¹⁷⁹. Gleichwohl wird darin auf eine Werteverchiebung von persönlichem Ausdruck hin zu einer Gleichförmigkeit rekurriert, welche in der Hauntology zunehmend lamentiert wird.



Abbildung 14: Das gleichförmige Kostümbild macht Figuren ununterscheidbar. (Bildschirmkopie)

¹⁷⁵ Hochhäusler, 2010, 00:45:38 - 00:45:46

¹⁷⁶ Hochhäusler, 2010, 00:45:56 - 00:46:35

¹⁷⁷ Hochhäusler, 2010, 00:45:56 - 00:46:35

¹⁷⁸ Hochhäusler, 2010, 00:57:17 - 00:58:21

¹⁷⁹ Vgl. Hochhäusler, 2010, 00:31:46 - 00:32:20

In dieser Radikalität der Ästhetisierung, stellt der Film deshalb eine konfrontative, performative Darstellungsweise aus, die dem Publikum die räumliche Dominanz von Virtualitäten in der Spätmoderne sensorisch-erfahrbar macht.

Die in der Bildgestaltung dominierende Vertikalität rekurriert dabei nicht nur auf einen scheiternden Zugang zwischenmenschlicher Verbindungen, wie schon in Marseille dargestellt, sondern visualisiert zugleich die motivische Einteilung sozialer Hierarchien, welche über den Verlauf des Films vermehrt in der Kennzeichnung von sozialen Auf- und Abstiegen innerhalb der Handlung angewandt wird. So sehen wir im Zuge der Versetzung von Oliver Steve das Spiegelbild eines Flugzeugs auf einer Fensteroberfläche (Abbildung 15)¹⁸⁰ und anschließend erneut das subjektive Motiv durch das Flugzeugfenster auf die Wolkendecke über Frankfurt (Abbildung 16)¹⁸¹, wie bereits zu Beginn. Auffällig ist, dass das gespiegelte Bild des Flugzeugs verkehrt herum dargestellt wird und damit auch eine vertikale Gestaltungsebene betont, die eine eigentlich aufsteigende Bewegungsrichtung, in eine absteigende Richtung verkehrt.



Abbildung 15: Die Bildanordnung verkehrt die Bewegungsrichtung. (Bildschirmkopie)

¹⁸⁰ Hochhäusler, 2010, 01:01:39 - 01:01:47

¹⁸¹ Hochhäusler, 2010, 01:01:46 - 01:01:52



Abbildung 16: Erneut die subjektive Perspektive durch das Flugzeugfenster. (Bildschirmkopie)

Da dieser Moment nicht nur die Versetzung Steves kennzeichnet, sondern auch auf die vorangekündigte Affäre von Roland und Svenja hindeutet, ist der Bezug zu der Bildsymbolik besonders für die Vertikalität als Richtungsanweisung der Narration wie auch der Bildgestaltung des Films zu verstehen. Auffällig ist dabei bereits die formal-ästhetische Darstellung der Frankfurter Skyline, die durch ihre Vertikalität der Hochhäuser unmittelbar vom restlichen Stadtbild abgegrenzt wird¹⁸². Die Figuren selbst werden zu Beginn in ihrer Klassenzugehörigkeit vertikal angeordnet, um sie durch die jeweilige Position in der finanzkapitalistischen Hierarchie, mehr noch als durch ihre Persönlichkeit, zu charakterisieren. So lernen wir den Investmentbanker Roland Cordes zu Beginn des Films in einer höher gelegenen Etage des Firmengebäudes kennen, die oberhalb der Frankfurter Skyline liegt¹⁸³, während Svenja Steve in einem Café an der Straße sitzt¹⁸⁴. Zudem werden innerhalb der Narration immer wieder soziale oder wirtschaftliche Auf- und Abstiege durch symbolische Faktoren der Mise-en-Scène gekennzeichnet, wie die Versetzung des Arbeitskollegen Lau¹⁸⁵ und die darauffolgende Annullierung dieser Versetzung¹⁸⁶, die beide in einem Fahrstuhl, mit einzig vertikalen Bewegungsrichtungen, gekennzeichnet werden. Durch die Visualisierung des permanenten Mobilitätswangs, nicht nur in horizontalen, sondern auch vertikalen Dimensionen,

¹⁸² Hochhäusler, 2010, 00:04:45 - 00:04:58

¹⁸³ Hochhäusler, 2010, 00:02:54 - 00:03:26

¹⁸⁴ Hochhäusler, 2010, 00:01:46 - 00:01:58

¹⁸⁵ Hochhäusler, 2010, 00:29:34 - 00:29:57

¹⁸⁶ Hochhäusler, 2010, 00:42:05 - 00:42:18

formuliert der Film eine Ästhetisierung besonderer Bewegungsrichtungen, die durch kapitalistisch-motivierte Prozesse in der postmodernen Gegenwart hervorgebracht wurden.

Entscheidend in der analytischen Betrachtung des Films sind aber ungemein die narrativ-formalen, wie formal-ästhetischen Stilmittel, mit denen der Film zum Ende hin arbeitet. Im Kontrast zu den vorangestellten, narrativen und formalen Mitteln des Films, setzen die des Endes nämlich einen Bruch zu der vorangegangenen Stilistik des Films: Direkt nach den Annäherungsversuchen Rolands sehen wir eine Szene, die auf den Schluss des Films hinarbeitet und dabei einen formalen Kontrast zu den stilistischen Eigenschaften des vorangegangenen Films bilden. In dieser sehen wir Roland Cordes, auf einer Terrasse rauchend, während die letzten Sonnenstrahlen den Abend einläuten¹⁸⁷. Svenja parallel dazu bei sich zuhause, zieht sich Laufschuhe an und beginnt anschließend durch die Stadt zu joggen¹⁸⁸. Besonders die letzte Einstellung der Szene wird durch die Zufahrt der Kamera auf eine dunkle Gasse markiert, in der Svenja zu verschwinden scheint (Abbildung 17)¹⁸⁹. Die betont lange Einstellung und das zunehmende Ansteigen der Umgebungsgeräusche sorgt für einen bewusst gesetzten Spannungsaufbau, der sich aus einer ungewissen Bedrohlichkeit konstituiert.



¹⁸⁷ Hochhäusler, 2010, 01:37:30 - 01:38:05

¹⁸⁸ Hochhäusler, 2010, 01:38:06 - 01:38:52

¹⁸⁹ Hochhäusler, 2010, 01:38:31 - 01:38:52

Entgegen der distanzierten Erzählhaltung des vorangegangenen Films, markiert diese Szene eine Interaktion mit der Erwartungshaltung des Publikums, die sich aus den Sehgewohnheiten filmischer Tropen ableitet und dabei auffällig an die formalen Eigenschaften des Horrorfilms erinnert. Obgleich die dargestellten Bilder keinerlei Erklärungen anbieten, welche Bedrohungen sich aus der Szene ableiten lassen, weist die besondere Fokussierung der Bildgestaltung auf die dargestellte Gasse einen motivischen Bezug zur Leerstelle hin. Einzig der Zugang zu dieser Unterführung ist sichtbar und stellt erneut vertikale Trennlinien aus, während der Rest des Bildes in die Dunkelheit fällt.

Durch die bedrohliche Konnotation dieser Leerstelle wird ein auffälliger Bezug zu den Eigenschaften des *Seltsamen* („the weird“) deutlich, welches Mark Fisher in einem deutlichen Bezugsverhältnis zum *Gespentischen* sieht: „Gemeinsam ist dem Seltsamen und Gespentischen ein Bezug auf das Eigenartige. [...] Der Reiz des Seltsamen und Gespentischen gründet nicht darin, dass wir ‚genießen, was wir fürchten‘. Vielmehr geht es um eine Faszination für das Außen, für das, was jenseits der üblichen Wahrnehmung, Erkenntnis und Erfahrung liegt. Dieser Faszination ist oft eine gewisse Beunruhigung, vielleicht sogar eine gewisse Furcht beigemischt [...]“¹⁹⁰. Der Film betont hier nicht das Ausbleiben von Absenz, wie es dem Gespentischen üblich ist, sondern vielmehr einen Kontrast zwischen der narrativen Kohärenz und dem dargestellten Einbruch der Begriffe und Systeme zur Beschreibung dessen, die laut Fishers Definition zunehmend obsolet werden¹⁹¹. Die Bedrohlichkeit selbst stellt eine Präsenz dar, die in Anbetracht der vorangegangenen Narration gar nicht existieren dürfte. Das Ausstellen dieser bedrohlichen Präsenz betont dabei den performativen Charakter, den diese Szene nicht nur durch die Interaktion mit der Publikumserwartung, sondern auch dem zeitlich-kausalen Bruch im Kontext des Films vorweist:

Nach einer Schwarzblende sehen wir Einstellungen der Frankfurter Innenstadt bei Sonnenaufgang¹⁹². Der Film folgt anschließend einer Reinigungskraft durch einen

¹⁹⁰ Fisher, 2017, S. 8

¹⁹¹ Vgl. Fisher, 2017, S. 13

¹⁹² Hochhäusler, 2010, 01:39:01 - 01:39:54

Hotelflur¹⁹³ und schneidet schließlich auf Svenja Steve und Roland Cordes, die, ungleich der zuvor dargestellten Entwicklungen in ihrer Beziehung, plötzlich nebeneinander im Hotelzimmer schlafen und zu dem Lärm protestierender Menschen auf den Straßen aufwachen¹⁹⁴. In ihrer Flüchtigkeit fällt die Szene primär durch ihre enigmatische Abgrenzung vom Kontext des restlichen Films auf. Die Absenz jeglicher kausalen Zuordnung von Ursachen und Wirkung der dargestellten Szene, stellt dies als gespenstische Zuspitzung der vorangegangenen Szene dar, weist dieser in ihrer Herleitung allerdings keinen genauen Bezug zum Kontext des restlichen Films zu. Fragen über Svenjas und Rolands Beziehung bleiben ebenso unbeantwortet wie jene zum Verbleib von Svenjas Ehemann, oder ihrem Vorwissen zu den Protesten der Finanzbanker auf den Straßen. Die abschließende Dialogzeile „Es geht los“ erscheint dabei ebenso kontextlos, wie die Anordnung der gesamten Szene in der filmischen Narration, kann in seiner Generalisierung jedoch als dialogisches Echo der subversiven, formalen Annäherung an die Idee des kapitalistischen Realismus verstanden werden.

Der entsprechende Bezugspunkt dazu findet sich zu Beginn des Films, als Roland Cordes in einem Geschäftsgespräch die Folgen einer geplanten Konzernübernahme bespricht. Neben einem konkreten Finanzierungsplan wenden sich die Geschäftspartner vor allem wegen Fragen nach den realwirtschaftlichen Kosten an Cordes, der diese mit einer simplen Floskel zu beantworten scheint: „Es wird ein bisschen scheppern [...]“¹⁹⁵ – eine Lesart dieser Szene, deutet hierin zunächst eine Antwort auf die finanziellen Folgen der Konzernübernahme an. Betrachten wir diesen diffusen Satz aber im Kontext der ebenso diffusen Endszene, und den dialogischen Referenzpunkt „Es geht los.“, so lässt sich direkt ein kausaler Bogen spannen, der die Ereignisse des Films, die Annäherung an eine Darstellungsform virtueller Perspektiven und die narrative Konstruktion, ein Stück weit einzuordnen imstande ist. Diese dialogische Klammer weist nicht allein auf die revolutionäre Gegenwehr wütender Demonstranten hin, die im Zuge einer Konzernübernahme übergangen werden, sondern beschreibt vorwiegend die kulturelle Logik des Spätkapitalismus, welche formal-ästhetisch, wie auch narrativ bereits in das Zentrum der filmischen Auseinandersetzung gerückt wurde. Die Betonung auf den

¹⁹³ Hochhäusler, 2010, 01:39:55 - 01:40:10

¹⁹⁴ Hochhäusler, 2010, 01:40:11 - 01:40:58

¹⁹⁵ Hochhäusler, 2010, 00:04:40 - 00:04:45

Mobilitätswang und die sozialen Hierarchien innerhalb der Bildgestaltung, die Negation von Psychologisierung der Figuren durch die Montage und die konkrete Ästhetisierung von kapitalistischen Transiträumen, macht vor allem Eigenschaften des Spätkapitalismus sichtbar, welche durch eine bewusste Abstinenz von moralischer Einordnung affirmiert werden. Die dialogische Rekursion der letzten Szene auf den Anfang stellt jedoch die Überaffirmation dieser Bezugspunkte als subversive Eigenschaft der filmischen Darstellungsform aus.

Komplementär zu der besonderen Erzählperspektive, die Einstellungen von undefinierter Subjektivität in besonderen Momenten ausstellt, konstituiert der Film eine Darstellungsform, die die Virtualität der spätkapitalistischen Finanzlogik darzustellen versucht. In dieser Anordnung gestaltet sich der Film ganz und gar performativ, indem er bewusst die Logik kausal-narrativer Zuordnungen verlässt, um in performativer Haltung zum Publikum zu sprechen, um auf die Möglichkeiten konstituierender Macht hinzuweisen. Ebenso wie reale Krisen zu einer revolutionären Demonstration zu transformieren imstande sind, versucht der Film die filmisch-formale Gestaltung als eine Möglichkeit anzubieten, ein revolutionäres Mittel zu entwickeln, um gegen den Status quo zu agitieren; eine Darstellungsform zu entwickeln, die die virtuellen Wirkweisen des kapitalistischen Realismus abbilden und ihre sozialpolitischen Folgen darstellbar machen können, um die Hegemonie der gegenwärtigen kulturellen Logik zu hinterfragen.

3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen

Die Verwendung hauntologischer Merkmale in „Unter dir die Stadt“ fokussiert in besonderem Maße die Virtualität des Kapitals, um nicht nur die Effekte der kulturellen Logik des Spätkapitalismus abzubilden, sondern auch eine performative Darstellungsform ableiten zu können. Der Film stellt eine Vielzahl gespenstischer Motive aus, deren hauntologische Kontextualisierung jedoch komplexer scheint, als es zunächst wirken mag.

So sehen wir Figuren, die durch eine Absenz von klaren Motiven und psychologischer Annäherung als gespenstisch ausgestellt werden. Die narrative Anordnung ist vorwiegend durch eine Absenz von zeitlich-kausalen Zuordnungen geprägt, die die Szenen vorwiegend durch einen abrupten Schnittduktus bestimmen, der die logische Kohärenz der Narration zunehmend undurchsichtiger erscheinen lässt. Obgleich dies einen temporalen Stillstand in der Handlungsentwicklung anmuten mag, ist die filmische Narration jedoch immer noch durch eine Ordnungs-Logik virtueller Prozesse im Kapitalismus motiviert und kann damit einer klaren Chronologie zugeordnet werden, die einen letztendlichen Stillstand von Zeitlichkeit, wie er für die Hauntologie konstitutiv ist, ultimativ negiert.

Das Hervorheben kapitalistisch-geprägter Transiträume in der Bildgestaltung, wird vor allem durch die darin betonten Leerstellen – die konkreten Ausfälle von Präsenz, in vermeintlich menschlich-dominierten Räumlichkeiten des transaktionalen Austauschs – als Virtualität gekennzeichnet. Auffällig dabei sind vermehrt subjektiv-perzeptuelle Einstellungen in der filmischen Diegese, die durch die Absenz eines konkreten Betrachters nicht nur gespenstisch erscheinen, sondern zudem auch die metaphysische Qualität der Erzählperspektive infrage stellen. Diese Erzählperspektive ist von einem Ausfall der Absenz geprägt und nähert sich damit ganz konkret der Klassifizierung des Gespenstischen an. Der Film nutzt diese besondere Darstellungsform, in Kombination mit den bereits genannten Motiven, um auf die sozialpolitischen Auswirkungen des kapitalistischen Realismus zu verweisen, ordnet diese jedoch nicht in ein hauntologisches Bezugssystem, sondern verbleibt zunächst im Definitionsrahmen des rein Gespenstischen.

Jedoch stellt die Anordnung der letzten Szene eine besondere Bezugnahme auf die temporale Disjunktion dar, die die stilistische Beziehung des Films zur Hauntologie komplexer macht, als zuvor angenommen. Obgleich der Film hier durch die formale Ausrichtung zum Genrefilm und der Dekontextualisierung der dargestellten Szene, einer Bezugnahme auf die Form des Seltsamen bedient, ist die Nähe zum Gespenstischen vor allem im Kontext der narrativ-formalen Anordnung im Kontext des Narration zu verstehen. So stellt der narrativ-kausale Bruch, den die letzte Szene setzt, in erster Linie eine Zeitlosigkeit aus, die durch die Darstellung wütender Demonstranten politisch konnotiert wird. Diese politische Präsenz wird nicht nur inhaltlich abgebildet, sondern auch durch die dialogische Bezugnahme der Worte „Es geht los“ adressiert – worin sich ihr gespenstischer Ausfall von Absenz ausweist. Es ist eine politische Präsenz der Subversion, die sich zuvor weder formal noch narrativ im Film ausgewiesen hat und sich aus dem dialogischen Echo von Roland Cordes Worten zu Beginn¹⁹⁶ konstituiert.

Die Darstellung dieses gespenstischen Motivs ist also gleichwohl vom traumatischen Wiederholungszwang ihrer politischen Agitation geprägt und kann daher zweifellos in einen hauntologischen Bezug gesetzt werden. In Anbetracht der Signifikanz dieser letzten Szene für die stilistische Deutung des gesamten Films, sind die zuvor angebrachten gespenstischen Motive in unmittelbarer Beziehung zu der politischen Botschaft des Endes zu betrachten. Speziell die Darstellung einer gespenstischen Erzählperspektive kann durch die Bezugnahme auf die letzte Szene, rückwirkend als konstitutives Mittel zur hauntologischen „Heimsuchung“, wie sie die letzte Szene darzustellen versucht, verstanden werden.

¹⁹⁶ Hochhäusler, 2010, 00:04:40 - 00:04:45 - *“Es wird ein bisschen scheppern [...]”*

4. Fazit

„Unter dir die Stadt“ macht durch seine formal-ästhetischen und narrativ-formalen Mittel die Virtualität Finanzmarkt-kapitalistischer Wirkmächte sichtbar und stellt dabei nicht zuletzt auch eine besondere Erzählperspektive aus, die dem Gespenstischen nahekommt. Diese konkret als gespenstisch zu erkennenden Merkmale werden jedoch erst durch die performative Ausrichtung der Endszene in einem hauntologischen Bezug gesetzt und stehen besonders bei erster Betrachtung in keinem nennenswerten Bezug zu der Idee einer zeitlichen Disjunktion.

Die letztliche Kontextualisierung dieser Motive, kennzeichnet vor allem eine Einordnung in die bildgestalterischen, wie narrativen Kategorien der zuvor definierten Stilistik, einer hauntologischen Filmströmung. Die ideologische Verwandtschaft zu den politischen Grundgedanken dieser Filmströmung, weist sich besonders durch die performative Darstellungsform politischer Subversion aus und stellt durch die konkrete Bezugnahme auf den Finanzsektor Frankfurts zudem die deutlichste Reaktion auf die konstituierte Wirkmacht der kapitalistischen Gegenwart dar, die die Berliner Schule bis dato hervorgebracht hat.

C. Christian Petzold: „Transit“ (2018)

1. Produktionshintergrund und inhaltliche Zusammenfassung

„Transit“ ist Christian Petzolds achter Kinospießfilm, adaptiert nach dem gleichnamigen Roman von Anna Seghers und 2017 in Marseille gedreht. Die Weltpremiere fand am 17. Februar 2018 im Wettbewerb der 68. Internationalen Filmfestspiele Berlin statt. Der Film umfasst eine Laufzeit von 101 Minuten und wurde mit einem Budget von ca. 1,9 Millionen Euro von Schramm Film Koerner Weber Kaiser GbR und Neon Productions produziert. In den Hauptrollen sind Franz Rogowski, Paula Beer, Godehard Giese und Maryam Zaree zu sehen¹⁹⁷. Mit Drehbuch-Auszeichnungen beim Bayerischen Filmpreis und dem Julius-Campe-Preis 2018, kann der Film als kritischer Erfolg betrachtet werden, das internationale Einspielergebnis von knapp 1 Million Euro konnte die Produktionskosten allerdings nicht wieder einspielen¹⁹⁸. Nach Barbara (2012) und Phoenix (2015) stellt dies den dritten Film mit historischem Bezug und gleichzeitig die erste Roman-Adaption in Christian Petzolds Werk dar. Besonders für die nachfolgende Betrachtung ist, dass Petzold die historischen Bezüge des Werks mit realpolitischen Umständen der aktuellen Zeit verbindet und damit eine, für sein Schaffen, gänzliche neue Erzählform wählt.

Im Paris der Gegenwart wird der politische Flüchtige Georg (Franz Rogowski) damit betraut, einen Brief an den Schriftsteller Weidel zu überbringen. Als er von dessen Suizid in seinem Hotelzimmer erfährt, nimmt Georg die Ausweispapiere und ein Manuskript des Schriftstellers an sich und kann nur knapp einer Verhaftung entgehen, um kurz darauf mit dem verletzten Kameraden Heinz (Ronald Kukulies) in einem Güterzug nach Marseille zu fliehen. Während der Fahrt beginnt Georg in dem Manuskript des Schriftstellers zu lesen und erfährt, dass der Brief, den er ihm zustellen sollte, von dessen Frau Marie (Paula Beer) entsandt wurde, die in der Hafenstadt Marseille auf ihn wartet. Während Heinz auf der Fahrt seinen Verletzungen erliegt, flieht Georg allein und sucht dessen Frau Melissa (Maryam

¹⁹⁷ Vgl. „Transit“, in: Crew United, o.D., https://www.crew-united.com/de/Transit__221795.html (Abgerufen am 12.08.2024)

¹⁹⁸ Vgl. „Transit (2018)“. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 22.07.2023, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transit_\(2018\)&oldid=235716068](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transit_(2018)&oldid=235716068) (Abgerufen: 16.08.2024)

Zaree) auf, um ihr und ihrem Sohn Dris vom Tod ihres Mannes zu berichten. Wenig später sucht Georg das mexikanische Konsulat auf, um die Papiere des verstorbenen Schriftstellers abzugeben, wird dabei aber selbst für Herrn Weidel gehalten und gelangt so in den Besitz zweier Transitvisa, die ihn und seine Frau in 3 Wochen aus Europa fortbringen sollen. Durch die Verwechslung erfährt Marie fälschlicherweise, dass ihr Mann im mexikanischen und US-amerikanischen Konsulat vorgeschrieben habe und beginnt deshalb unentwegt nach ihm zu suchen. Georg, der sich inzwischen mit dem jungen Dris angefreundet hat, sucht notgedrungen den deutschen Arzt Richard (Godehard Giese) auf, als der Junge einen schwerwiegenden Asthmaanfall erleidet. Der Arzt entpuppt sich nachfolgend als Liebhaber Maries, der mit seiner Abreise nach Mexiko hadert. Als Georg ihm jedoch anbietet, Marie mit seinem zweiten Transitvisum mitzubringen, willigt Richard ein und reist ab. Marie, die selbst immer noch auf die rechtzeitige Rückkehr ihres Mannes hofft, schlägt Georgs Angebot auf das zweite Transitvisum aus. Georg versucht sie von der Wahrheit zu überzeugen, dass ihr Mann gestorben ist, doch ignoriert sie seine Warnungen. Wenig später kehrt auch Richard wieder zurück, der seine Schiffspassage französischen Offizieren abtreten musste. Einsam spaziert Georg danach durch die Stadt, um die Zeit bis zu seiner Abreise abzusitzen. Er erfährt, dass Melissa und Driss geflohen sind und wird kurz darauf mit dem Suizid einer weiteren Flüchtigen konfrontiert. Als Marie ihn jedoch kurz vor seiner Abreise wieder sieht, willigt sie ein, mit ihm zu fliehen. Während der Taxifahrt zum Hafen offenbart sich allerdings erneut eine Verwechslung: Marie, die immer noch nach ihrem Mann sucht, bekam vom mexikanischen Konsul fälschlicherweise den Hinweis, dass ihr Mann sich auf dem Schiff befinden soll, nachdem Georg unter dem Namen des Schriftstellers Weidel die Schiffspassage gebucht hat. Marie ist deshalb fest entschlossen, ihren Mann an Bord endlich wiederzutreffen. Georg, der die Verwechslung nicht mehr auflösen imstande ist, verlässt unter einem Vorwand das Taxi und überlässt stattdessen Richard seine Schiffspassage, um mit Marie nach Mexiko zu fliehen. Georg vertraut sich dem Barmann eines kleinen Lokals an und überlässt ihm das Manuskript des Schriftstellers, als er plötzlich von dem Anblick Maries überrascht wird, die erneut nach ihrem Mann zu suchen scheint. Er folgt ihr, doch verliert die Spur. Als Georg sich bei der Schiffahrtsgesellschaft erkundigen will, erfährt er, dass Marie nicht nur die Reise angetreten ist, sondern auch bei der Kollision mit einer Mine mit dem Rest des

Schiffes tödlich verunglückte. Der Film endet damit, dass Georg im Lokal sitzt und auf Marie wartet, während Marseille zunehmend von Deutschen besetzt wird. Die letzte Einstellung zeigt Georg, der einer eintretenden Person ein vertrautes Lächeln zuwirft. Der Film lässt offen, ob es sich bei der Person um Marie handelt.

2. Analyse der narrativen und gestalterischen Merkmale

„Transit“ stellt nicht nur durch seine inhaltliche Auseinandersetzung mit einer historischen Geschichte ein außergewöhnliches Werk innerhalb der Berliner Schule dar, sondern ist sogar der erste Film dieser Strömung, dem eine konkrete Literaturvorlage zugrunde liegt. Die Darstellung der Ereignisse erfolgt unter einem besonderen Kniff, nachdem die filmische Realität in der Gegenwart inszeniert ist, während die erzählerische Ebene, getreu der Buchvorlage, in dem von Nazis besetzten Frankreich 1944 spielt. Der Film stellt diese erzählerische Diskrepanz zwischen Narration und gezeigten Bildern bewusst aus, um Parallelen zwischen der politischen Verfolgung im Dritten Reich und der europäischen Asylpolitik der 2010er Jahre anzudeuten.

Dabei kann festgestellt werden, dass der Film, im Kontext der Berliner Schule, eine auffällig handlungsbezogene Form der Narration wählt, die im Kontrast zu den eher formal-narrativ angelegten Filmen dieser Strömung steht. Transit ordnet filmästhetische Gestaltungsmittel, den narrativ-formalen Stilikonen unter, was besonders durch die erste Szene deutlich wird, die das Publikum in medias res, mit der Hauptfigur Georg vertraut macht und diesen mit einer konkreten Handlungsaufforderung konfrontiert, die die Ereignisse des restlichen Films beeinflusst¹⁹⁹. Konkret steht hier die Verwechslung der Hauptfigur mit dem Schriftsteller Weidel im Zentrum, die zu einem persönlichen Konflikt Georgs mit seiner unversehrten Flucht und seiner ehrlichen Zuneigung zu Marie, der Witwe des Schriftstellers, führt. Der Film verfolgt eine objektive Erzählperspektive, die typisch für die Erzählhaltung der Berliner Schule ist und eine tiefgreifende Psychologisierung der dargestellten Figuren weitgehend vermeidet. Im Gegensatz zu anderen Filmen der Strömung, ist diese jedoch durch die narrative Begleitung eines Erzählers geprägt, der sich konkret auf die Perspektive der Hauptfigur Georg beschränkt und psychologisierende Merkmale dieser aus einer Distanz heraus beschreibt. Dabei wird das Publikum durch vereinzelte Einstellungen aus der Perspektive der Hauptfigur²⁰⁰, an eine perzeptuelle Subjektivität herangeführt, um

¹⁹⁹ Petzold, Christian: Transit [Blu-Ray Disc] Berlin, Deutschland: Schramm Film Koerner Weber Kaiser GbR, 2018, 00:00:50 - 00:02:56 - Georg wird damit betraut, einen Brief an den Schriftsteller Weidel zu übermitteln.

²⁰⁰ Petzold, 2018, 00:13:05 - 00:13:40

die konkrete Identifikation mit dessen Erlebnisswelt zu stärken. Als Beispiel der Gegenüberstellung subjektiver und objektiver Erzählmerkmale dient eine Szene, die besonders auf die Präsenz nicht-diegetischer Mittel in Bild und Ton hinweist, um eine die subjektive Perspektive Georgs punktuell hervorzuheben: So sehen wir während des ersten Gesprächs zwischen Marie und Georg eine kurze Sequenz, die zunächst als objektive Rückblende anmutet und Maries andauernden Suche nach ihrem Mann abzubilden scheint²⁰¹. Der Film zeigt eine Kamerafahrt, parallel auf die nachts umherlaufende Marie ausgerichtet, während die dialogische Unterhaltung mit Georg um ihre Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit im Off fortgeführt wird. Zum Ende der Sequenz wird jedoch eine Einstellung präsentiert, in der die Kamera selbst motiviert auf Marie zufährt (Abbildung 18)²⁰². Die dargestellte Einstellung entpuppt sich als subjektive Perspektive Georgs, der hörbar ihren Namen ruft und sie zur Reaktion auf diesen Aufruf anregt. Die dargestellte Sequenz kodiert damit die zunächst als Rückblende anmutende, extradiegetische Sequenz rückwirkend als mental-subjektive Vorstellung Georgs und unterstreicht eine situative Beschränkung auf seine subjektive Erzählperspektive, die sich mit der distanzierten Psychologisierung des Erzählers ergänzt.



Abbildung 18: Zufahrt auf Maries Gesicht während der Rückblende. (Bildschirmkopie)

Die Verwendung dieser subjektiven Elemente in einer größtenteils objektiv vermittelten Geschichte setzt im Kontext der vor allem politisch aufgeladenen

²⁰¹ Petzold, 2018, 01:05:14 - 01:05:44

²⁰² Petzold, 2018, 01:05:40 - 01:05:44

Geschichte und Motive einen emotionalen Anker für den Zuschauer, um dargestellte Ereignisse besser einordnen zu können. Der Film folgt dabei nicht ausschließlich der Haupthandlung, sondern vertieft Nebenhandlungen, die sich um die Beziehung zwischen Georg und Dris²⁰³, Georgs Schiffspassagen-Anträge in den mexikanischen und US-amerikanischen Konsulaten²⁰⁴ oder Begegnungen mit anderen politischen Flüchtlingen, wie dem Dirigenten oder der Frau mit den zwei Hunden²⁰⁵ dreht. Obgleich narrativ-orientiert, widmet sich der Film den Haupt- und Nebenhandlungen, ohne eine narrativ-motivierte Dringlichkeit zu betonen, was vor allem durch die inhaltlichen Leerstellen der filmischen Diegese zurückzuführen ist: Die politischen Gründe, die Georg und andere Figuren zur Flucht bewegen, werden über den Verlauf des Films hinweg nicht erklärt. Die Bezugnahme auf den Antisemitismus erfolgt flüchtig in einem dialogischen Austausch, in welchem eine Nebenfigur auffällige Bezugnahme auf ihre jüdischen Wurzeln nimmt²⁰⁶, ohne jedoch zu konkretisieren, welches politische Regime für die Verfolgung der Flüchtlingen oder die Besetzung Marseilles verantwortlich ist.

Der Film rekurriert in seiner Ausstattung primär auf eine Nachbildung historischer Requisiten und Dokumente auf die Sehgewohnheiten des deutschen Kinos, um durch die Darstellung zeitgenössischer Flachbildschirme oder Autos, die zeitliche Leerstelle der narrativen Verortung zu betonen. Das Kostümbild geht dem einher und zeigt, abseits moderner Polizei-Uniformen²⁰⁷, vorwiegend zeitlose Anzüge und Kleider, welche keine Einordnung in die moderne oder historische Narration zulassen. Dabei ist auffällig, dass neben den vorwiegend unauffälligen Kostümen, die Figur Marie ein besonders farblich-betontes, rotes Kleid trägt, was sie nicht nur als Figur in der Inszenierung hervorhebt, sondern auch in einen komplementären Kontrast zu dem vorwiegend blauen Kostüm der Hauptfigur Georg setzt (Abbildung 19)²⁰⁸. In der Anordnung der beiden Figuren als Liebende, werden farbsymbolische Assoziationen von Sehnsucht und Liebe in das Kostüm Maries angelegt, das motivische Bezüge zur literarischen Epoche der Romantik aufweist. Georgs

²⁰³ Vgl. Petzold, 2018, 00:19:50 - 00:21:35; Petzold, 2018, 00:33:31 - 00:41:20

²⁰⁴ Vgl. Petzold, 2018, 00:25:20 - 00:32:18; Petzold, 2018, 00:45:30 - 00:49:15; Petzold, 2018, 01:11:12 - 01:14:02

²⁰⁵ Vgl. Petzold, 2018, 00:25:30 - 00:28:40; Petzold, 2018, 00:43:15 - 00:43:58

²⁰⁶ Petzold, 2018, 00:27:30 - 00:28:00

²⁰⁷ Vgl. Petzold, 2018, 00:07:48 - 00:08:03

²⁰⁸ Petzold, 2018, 01:05:06 - 01:07:49

durchgehend blaue Kleidung rekurriert dabei auf das gängige Motiv der blauen Blume, das für die romantische Literatur konstitutiv ist²⁰⁹.



Abbildung 19: Komplementäres Kostümbild durch blaue und rote Kleidung. (Bildschirmkopie)

Diese Bindung der literarischen Epoche mit der filmischen Verkörperung wird vor allem durch die Anordnung der Figuren um den Schriftsteller Weidel, nicht zuletzt aber auch durch die fortlaufende Gegenüberstellung des Films mit seiner literarischen Vorlage intensiviert. Auffällig ist dabei, dass der Film die filmische Narration durch die Bilder, fortwährend mit literarischen Beschreibungen eines Erzählers begleitet, der thematischen Bezüge zur Spätromantik – namentlich die Auseinandersetzung mit Weltflucht und dem Unheimlichen, aber auch die Intensivierung des Individuums und dessen subjektive Gefühle²¹⁰ - anklingen lässt. Hierin setzt der Film einen intertextuellen Bezug zu einer literarischen Epoche, die sich durch Schriftsteller wie E.T.A. Hoffmann - auch als „Gespenster Hoffmann“ bezeichnet - mit gespenstischen Motiven auseinandersetzt²¹¹.

Diese Form der Narration betont zudem ganz bewusst die Narrative Diskrepanz zwischen literarischer Vorlage und filmischer Erzählung, indem Ereignisse geschildert werden, die wir bildlich nicht sehen oder anders dargestellt bekommen,

²⁰⁹ Vgl. Bernauer, Markus: E.T.A. Hoffmann und die Berliner Romantik, o.D., in: Staatsbibliothek zu Berlin, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/romantik/berliner-romantik/> (abgerufen am 12.08.2024)

²¹⁰ Vgl. Bernauer, o.D.

²¹¹ Vgl. Bernauer, o.D.

weil das filmische Bild eine andere Handlung erzählt oder eine, die noch vor dem geschilderten Ereignis stattfindet²¹². Die literarische Erzählung nimmt der filmischen vereinzelt Geschehnisse vorweg, oder setzt sie mit der akuten Gegenwart gleich. Im Allgemeinen wird durch die Verbindung der Präteritumform durch die literarische Narration und der Präsensform der filmischen Narration, ein unmittelbarer Bruch in der zeitlichen Zuordnung der Erzählzeit dargestellt – ähnlich einer temporalen Disjunktion, wie sie Derrida und Fisher als für die Konstitution von gespenstischen Wirkungen in der Hauntologie definieren. Die thematischen Wechselwirkungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart erzeugen eine sensorische Performativität, welche die politischen Motive einer Handlungszeit in der anderen darstellbar macht.

In einer Szene zu Beginn des Films wird dies sehr anschaulich dargestellt: Hauptfigur Georg schaut durch einen schmalen Spalt des Güterzuges (Abbildung 20), der ihn von Paris nach Marseille befördert, auf die umliegenden Landschaften, die auf seinem Weg von Paris nach Marseille an ihm vorbeiziehen²¹³. Dabei nimmt die Kamera die subjektive Perspektive Georgs ein und zeigt uns zunächst das pariser Stadtbild bei Nacht (Abbildung 21), bis ein sichtbarer Schnitt plötzlich die morgendlichen Landflächen im französischen Umland zeigen (Abbildung 22)²¹⁴. Die dargestellten Bilder fungieren in ihrem Bildinhalt als weitgehend zeitlos und können sowohl den 1940ern als auch den 2010er Jahren, sowohl Frankreich als auch Deutschland zugeordnet werden. Der Film reformuliert damit den dargestellten Bruch zwischen der literarischen und filmnarrativen Erzählzeit, zu einer filmästhetischen Zeitlosigkeit. Der Schnitt betont die Trivialität zeitlicher Zuordnungen, führt urbane Lebensräume in der Nacht, mit ländlichen Wiesen am Morgen zusammen, um die Raum- und Zeitlosigkeit zu betonen, die nicht nur Georg während der Fahrt durchlebt, sondern auch nachfolgend während seines Aufenthalts in Marseille präsent ist und das gestalterische Motiv des Films mitträgt. Es zeigt zugleich aber auch eine erzwungene Mobilität – der affektive Ausdruck der

²¹² Petzold, 2018, 01:10:30 - 01:11:00 - Wir sehen einzig wie Marie und Georg ihre Hände halten, doch berichtet der Erzähler, dass sie sich küssen, weinen und Richard wenig später zurückkehrt.;
Petzold, 2018, 01:18:14 - 01:18:42 - Wir sehen den zurückkehrenden Richard, doch berichtet der Erzähler von seiner missglückten Abreise und wie Georg den Rest des Abends auf dem Balkon verbringt.

²¹³ Petzold, 2018, 00:13:05 - 00:13:20

²¹⁴ Petzold, 2018, 00:13:20 - 00:13:30

Geschwindigkeit des Kapitals, wie ihn Regisseur:innen der Berliner Schule abzubilden versuchen – die die Narration des Films dominiert, obgleich diese rein inhaltlich oder formal unterstützt wird.



Abbildung 20: Georg schaut durch den Spalt des Güterzuges. (Bildschirmkopie)



Abbildung 21: Subjektive Darstellung Georgs: Paris bei Nacht. (Bildschirmkopie)



Abbildung 22: Unmittelbarer Schnitt auf französisches Umland. (Bildschirmkopie)

Marco Abel formuliert, dass Petzolds Filme das Publikum auf der Bildebene, mit den internen Veränderung des Kapitalismus im Verlauf des letzten Vierteljahrhunderts, als das prägendstes Ereignis für Deutschland konfrontieren²¹⁵. Dies wird in Transit auf einer besonderen Ebene weitergedacht, indem durch die Gleichsetzung der Erzählzeit und der Gegenwart, einerseits die inhaltlichen Bezüge zum oppressiven Regime des Dritten Reichs gezogen werden und durch die Abbildung der Gegenwart gleichzeitig Bilder der politischen Gegenwart genutzt werden, um über den globalisierten Finanzmarktkapitalismus zu erzählen. Der Film stellt dahin gehend die Frage, wie die eigene Zugehörigkeit konstituiert werden soll, wenn der sozioökonomische Zwang einen in die fortlaufende Bewegung zwingt, da sich ständig Bezugsverhältnisse und Grenzen verschieben²¹⁶, Figuren ziellos umher schreiten – so wie Georg, um der Einsamkeit zu entgehen²¹⁷ oder Marie, auf der Suche nach ihrem Mann²¹⁸.

Die Figuren sind dabei nicht nur emotional, sondern auch filmästhetisch in ein Spannungsfeld kausal-zeitlicher Bezugspunkte angeordnet, die in ihrer Darstellung nahe der gespenstischen Definition stehen, die Derrida zur Grundlage seiner Theorie der Hauntology nimmt²¹⁹: So ist die Figur des Schriftstellers Weidel untrennbar wichtig für die kausalen Zusammenhänge des Handlungsverlaufs und der Zuordnung der Figurenbeziehungen, doch täuscht die Verwechslung mit Georg darüber hinweg, dass die Figur keinerlei physische Präsenz in der Geschichte hat und sich vorwiegend als virtueller Bezugspunkt Maries erkennbar macht. In ihrer unablässigen Suche nach ihm gleicht sie damit selbst vermehrt dem Motiv typisch Petzold'scher Figuren, die sich auffällig zwischen Realität und Abstraktion bewegen, um einem Referenzpunkt der eigenen Sehnsucht nachzugehen. Nicht zuletzt der narrative Bruch, der Marie selbst gegen Ende als Gespenst zeigt, das über den Tod hinaus Georg heimzusuchen scheint²²⁰, markiert das konstante Spannungsfeld, in dem die dargestellten Figuren zwischen Realität und Virtualität zu agieren scheinen.

²¹⁵ vgl. Abel, 2013, S. 79

²¹⁶ Petzold, 2018, 01:33:36 - 01:33:43 - Der Dialog mit dem Barmann mutet an, dass die Besetzung Frankreichs zunehmend voranschreitet; Petzold, 2018, 01:36:43 - 01:36:58 - In diesem Bild wird deutlich, dass Marseille zunehmend von dem repressiven regime besetzt wird

²¹⁷ Petzold, 2018, 01:19:08 - 01:19:29; Petzold, 2018, 01:20:23 - 01:20:38

²¹⁸ Petzold, 2018, 00:32:43 - 00:33:12; Petzold, 2018, 00:49:28 - 00:49:44

²¹⁹ Vgl. Fisher, 2015, S. 31

²²⁰ Petzold, 2018, 01:34:14 - 01:34:50

Ein auffälliges Bild dafür ereignet sich, nachdem Richard das Angebot angenommen hat, nach Mexiko abzureisen. Georg, der am Fenster des Hotels steht und Marie am anderen Ende des Raumes nachsieht, grübelnd, ob er ihr die Wahrheit um den Tod ihres Mannes offenbaren soll (Abbildung 23)²²¹. Die Kamera kadriert die Figur Georg mittig auf dem Balkon, die geöffneten Türen rechts und links neben ihm, setzen vertikale Trennlinien, die die Bildaufteilung dritteln. Georg, der zu Marie blickt, wird rechts von seinem Spiegelbild gedoppelt, das im Gegensatz zu ihm, in Richtung des Hafens zu blicken scheint. Links neben ihm, in der Glastür, erkennen wir Maries Spiegelbild, das in dieser Anordnung von Georg abgewandt aus dem Fenster blickt. Die Auffälligkeit des Bildes besteht darin, dass lediglich Franz Rogowskis Figur in der Mitte des Bildes *real* ist, während die anderen beiden Bilddrittel von Projektionen besetzt sind, die, obgleich ihrer Virtualität, auf eine Präsenz hinweisen, die die Kamera nicht abzubilden imstande ist. Auch wenn wir Georgs Blick hin zu Marie deuten, ist nur ihre Projektion im Spiegelbild neben ihm zu sehen. Die dargestellte Einstellung betont nicht nur die unüberwindbaren Trennlinien zwischen Realität und Abstraktion, die zwischen den Figuren sichtbar werden, sondern zudem auch eine erneut perzeptuell-subjektive Perspektive Georgs, die in direktem Kontrast zu der objektiven Perspektive des Films steht.

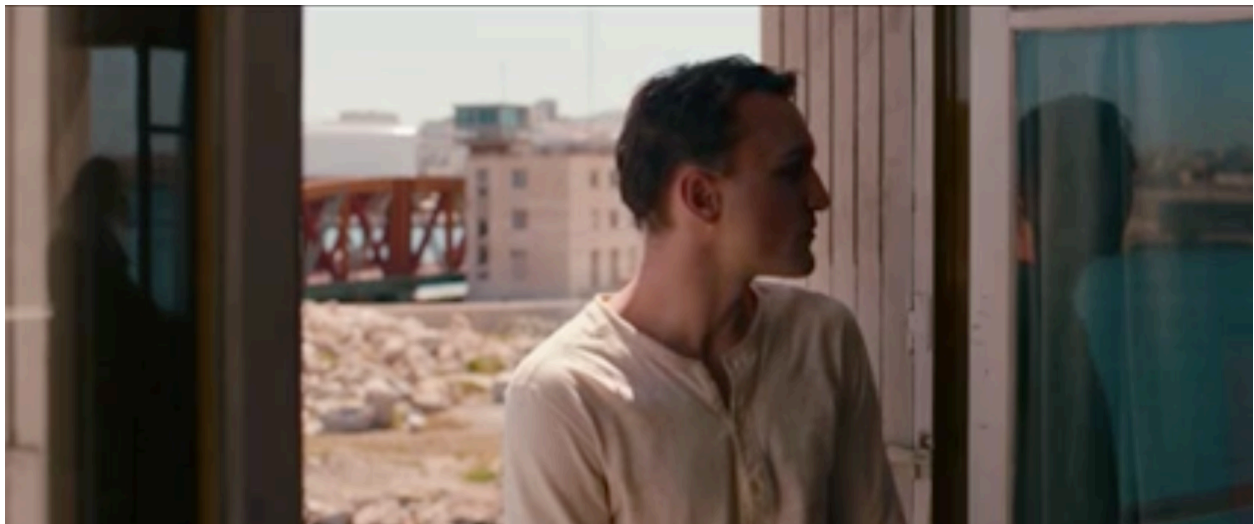


Abbildung 23: Georg neben der Spiegelung von Marie und sich. (Bildschirmkopie)

Es ist eine Einstellung, die die Virtualität in der Realität darstellbar zu machen imstande ist, um – im Sinne des Gegen-Kinos der Berliner Schule – die Einflüsse

²²¹ Petzold, 2018, 01:15:13 - 01:15:22

konstitutiver Mächte abzubilden. Der Film macht diese Einflussnahme konstituierter Mächte auf seine Figuren insofern deutlich, als er den globalisierten Kapitalismus vorwiegend in seinen Auswirkungen auf flüchtige Menschen in Europa mit der Judenverfolgung in den 1940er Jahren in Bezug setzt. Damit wird einerseits eine besondere Abstraktion geschaffen, ohne aber die politischen Verhältnisse der Gegenwart aus dem Blick zu verlieren. Im Gegenteil: Die Auswirkungen des globalisierten Finanzmarkt-kapitalismus werden durch dieses Stilmittel besonders ausgestellt und für das Publikum sichtbar gemacht, speziell vor dem Hintergrund, dass er politischen Geflüchteten auf europäischer Ebene, ebenso eine Feindseligkeit gegenübersteht, wie in den 1940 Jahren.

Dies wird vor allem in der filmästhetischen Gestaltung auffällig. So ist der Film vorwiegend durch eine statische Kamera definiert, die die Figuren in ausgestellten Räumlichkeiten zeigt. Dabei wird Marseille als Ort des Durchgangs inszeniert, der durch das Scheitern klarer zeitlicher Zuordnungen, nahe der Definition eines "Nicht-Ortes" steht. Der Film zeigt uns dabei vorwiegend überfüllte Konsulate²²², geschlossene Geschäfte und kaputte Sozialwohnungen, wie die in der Melissa und Dris Zuflucht suchen²²³. Mit der Fokussierung auf die Statik dieser Durchgangsräume wird gleichzeitig aber auch die konstante Bewegung der Figuren, und der ihnen auferlegte Mobilitätswang im Kapitalismus betont. Die stärkere, narrative Zuwendung macht sich vor allem in der Lichtsetzung bemerkbar:

Die filmischen Bilder sind zumeist durch eine auffällige Führung, dramatischer Lichtstimmungen geprägt, die vorwiegend durch natürliche, harte Lichtquellen erzeugt werden, um die Differenzen zwischen Licht und Schatten zu betonen. Dies wird vor allem in nächtlichen Lichtsituationen hervorgehoben, in denen Figuren in Low-Key-Beleuchtungen betont werden, während der Hintergrund unkenntlich erscheint (Abbildung 18 und Abbildung 20), oder aber in Außenaufnahmen, die die konkrete Gegenüberstellung dieser Kontraste sichtbar machen (Abbildung 24)²²⁴. Diese Lichtstimmung ist dabei durchgehend dramaturgisch motiviert, und betont narrative Zuspitzungen der Handlung, obgleich auch vereinzelte Momente durch diffuse Lichtstimmungen begleitet werden, um den Fokus der Inszenierung mehr

²²² Vgl. Petzold, 2018, 00:25:25 - 00:29:00; Petzold, 2018, 01:27:33 - 01:27:55

²²³ Vgl. Petzold, 2018, 00:22:10 - 00:23:10

²²⁴ Petzold, 2018, 00:07:55 - 00:08:50

auf die Darstellung der Beziehungen der Figuren zum Bildhintergrund, oder untereinander auszurichten.



Abbildung 24: Natürliche Lichtstimmung mit hartem Schattenverlauf. (Bildschirmkopie)

Die sich durch den harten Schattenverlauf abzeichnenden Konturen verbildlichen das Motiv des Kontrastes, wie es in der zeitlichen Anordnung der Geschichte betont wird. Hierin werden zudem die Differenzen der filmischen Stilisierung einer historischen Geschichte zu einer real-politischen Krise im Europa der Gegenwart hervorgehoben. Das symbolische Ausstellen von Grenzen durch harte Lichtstimmungen, konstituiert hierin fast schon eine gespenstische Omnipräsenz, die durch den thematischen Unterbau der Narration, gleichwohl aber auch eine psychosomatische Effektivität, durch die Affektion politischen Bezugspunkte in den dargestellten Bilder hervorhebt: Konkret wird Marseille in seiner Wirkung als europäischer Grenzpunkt, nicht nur im Dritten Reich, sondern auch in der politischen Gegenwart hervorgehoben, die seit 2015 mit Fluchtbewegungen aus dem Globalen Süden in Verbindung steht. Der Film knüpft das zeitpolitische Geschehen an eine tief mit der deutschen Historie verknüpfte Erinnerungskultur an die Verbrechen während des Nationalsozialismus, um die Affektion des Publikums für die Sensibilisierung gegenwärtiger Prozesse zu nutzen. Diese thematische Annäherung stellt nicht zuletzt auch die hauntologische Tragweite dieses Stilmittels aus und zeigt gleichzeitig die radikalen Konsequenzen kapitalistisch-realistischer Ausbeutung durch europäische Länder im Globalen Süden auf.

Anknüpfend daran, weist die Tongestaltung des Films stets auf die Geräuschkulissen der Außenwelt hin, die auf den Durchgang von Passanten und die Motoren oder Sirenen einfahrender Transportschiffe²²⁵ verweisen. Petzold definiert die dargestellten Figuren durch eine konstante Bewegungsrichtung nach vorn, die durch ihre Flucht vor repressiven Regimen & neoliberalen Faktoren definiert ist. So erzählt der Film, wie das subjektiv erlebte Verlangen nach Zugehörigkeit den materiellen Lebensbedingungen im Neoliberalismus unterliegt – und diese Lebensbedingungen vergleichbar einem repressiven Regime erscheinen.

Es stellt die Ausmaße einer konstituierenden Macht der Individuen dar, die unter der erzwungenen Mobilität eines Kontrollstaates zunehmend kleiner wird. Die Bekanntschaften, die Georg macht, verdeutlichen dies am besten: der Dirigent, der plötzlich verstirbt²²⁶, die Frau mit den zwei Hunden, die wie angedeutet wird, nicht nur ihre Hunde verkaufen muss, um nicht zu verarmen²²⁷, sondern sich schließlich auch das Leben nimmt²²⁸. Die Suche nach einem Ort der Zugehörigkeit - einer Heimat, oder Utopie - als Mittel der konstituierenden Ermächtigung der politischen Individuen, ist hier, wie im restlichen Œuvre Petzolds präsent, doch endet der Film auf einem sehr ambivalenten Bild: Georg erfährt, dass Marie und Richard, denen er die Schiffspassagen vermacht hat, in der Hoffnung, ihnen eine Zuflucht zu einer neuen Heimat zu gewähren, beide während der Fahrt tödlich verunglücken²²⁹. Während er in Marseille verbleibt, wird die Stadt zunehmend von der konstituierten Macht des Regimes ergriffen und die konstituierende Macht der Flüchtigen minimiert. Dennoch verbleibt Georg in der Hoffnung, Marie wiederzusehen. In seiner blinden Hoffnung gleicht er Marie selbst, die auf die Rückkehr ihres Mannes und damit die Möglichkeit der konstituierenden Macht hofft. Petzold macht damit deutlich, dass die einzige Möglichkeit auf Trost in Zeiten der politischen Unterdrückung, nicht die ferne Heimat ist, sondern die Hoffnung auf Heimat in der zwischenmenschlichen Gemeinschaft - und daraus die Bildung der konstituierenden Macht. Dabei lässt der Film offen, ob Georg am Ende wirklich

²²⁵ Petzold, 2018, 01:01:55 - 01:07:30 - Schiffsgeräusche im Hintergrund; Petzold, 2018, 01:15:44 - 01:18:13

²²⁶ Petzold, 2018, 00:49:15 - 00:49:42; Petzold, 2018, 00:52:05 - 00:52:18

²²⁷ Petzold, 2018, 00:52:19 - 00:52:35 - Die Frau erklärt, aufgrund der Hunde zu verarmen; Petzold, 2018, 01:21:30 - 01:21:40 - Die Frau deutet den Tod der Hunde an.

²²⁸ Petzold, 2018, 01:22:40 - 01:23:29

²²⁹ Petzold, 2018, 01:35:00 - 01:36:40

Marie begegnet oder sich dies bloß erneut einbildet - Die Botschaft des Films beharrt auf der politischen Ermächtigung konstituierender Macht, selbst inmitten der Unterdrückung durch die konstituierte Macht. Es ist die Hoffnung auf eine Heimat bzw. Zugehörigkeit in einem Umfeld, die dies eigentlich nicht zulassen könnte. Dies verdeutlicht in gleichem Maße Petzolds Hoffnung auf eine jene Heimat-Bildung in der Bundesrepublik Deutschland²³⁰.

²³⁰ vgl. Abel, 2013, S.90

3. Vergleich mit hauntologischen Merkmalen

„Transit“ fällt in der Konstruktion seiner Narration bereits durch die Bezugnahme auf ein offensichtliches, hauntologisches Merkmal auf, das seine fortwährende Verwendung gespenstischer Motive zunehmend mit diesem in Beziehung setzt. So schafft der Film durch den Zusammenschluss der literarischen Erzählebene und der filmischen Darstellung – auffällig durch den Einbezug der Erzählerfigur bestärkt – eine Leerstelle in der zeitlichen Zuordnung seiner Geschichte zu zeichnen, die durch ihre Visualisierung temporaler Disjunktionen nicht nur zeitaktuelle Umstände des kapitalistischen Realismus sichtbar macht, sondern auch Bezüge zu vergangenen Systemen der politischen Unterdrückung abbildet.

Die Ausgangslage dieser zeitlichen Heimsuchung nutzt der Film, um besondere Motive des Gespenstischen in direkten Bezug zur Hauntologie zu setzen: Das Sounddesign verweist durch die auffällige Bezugnahme flüchtiger Umgebungsgeräusche im Transitverkehr Marseilles, auf virtuelle Präsenzen in ständiger Bewegung, um den Mobilitätswang der spätkapitalistischen Gesellschaftslogik sichtbar zu machen. In der Darstellung ständiger Bewegungen in kapitalistisch geprägten Räumlichkeiten, fernab zeitlicher Zuordnungen, inszeniert der Film Marseille als Nicht-Ort. Die gespenstischen Eigenschaften dieser Präsenzen werden dadurch in einen Kontext der zeitlosen Wiederkehr gesetzt und damit in eine Beziehung der Hauntologie gesetzt.

Ogleich die Figuren in einem ontologischen Spannungsverhältnis zwischen Realität und Virtualität angeordnet werden, kann vorwiegend die Figur des Schriftstellers Weidel als gespenstische Wirkmacht beschrieben werden, die durch ihren unmittelbaren Ausfall von Absenz den Handlungsverlauf virtuell beeinflusst. Jene Einflussnahme wird vor allem durch die wiederkehrende Heimsuchung der Figur Marie, in Form der gespenstischen Virtualität des Schriftstellers – durch die narrative Anordnung einer Verwechslung mit Hauptfigur Georg – gekennzeichnet. Die Konstruktion dieser Narration stellt hierin ein hauntologisches Merkmal aus, das Georg und Marie den Zugang zur Flucht – und darin angelegt auch das Versprechen auf eine sichere Zukunft – durch die wiederkehrende Heimsuchung des Vergangenen verwehrt. Letzteres wird insbesondere durch die Virtualität der verflissenen Liebe Maries zum Schriftsteller verkörpert.

Auffällig ist, dass Transit jedoch weiterhin versucht, durch die Bildsprache eine Darstellungsform dieses Spannungsverhältnisses zu formulieren, die in einzelnen Bildern diese Heimsuchung darzustellen versucht.

So ist die in der Analyse hervorgehobene Einstellung, welche Georg zwischen Reflexionen der Balkontüren anordnet ein bezeichnendes Bild, für die Performativität dieses Darstellungsversuchs: Die Kadrierung Georgs zwischen dem Spiegelbild Maries zu seiner Rechten und dem eigenen Spiegelbild zu seiner Linken, stellt die dichotome Beziehung des *Nicht-mehr* und dem *Noch-nicht* in der Hauntologie zur Schau. Marie, die als Figur durch die wiederkehrende Suche nach ihrem Ehemann den traumatischen Wiederholungszwang des Nicht-mehr²³¹ symbolisiert, wird der Spiegelung Georgs vor dem Hafen gegenübergestellt, welche sich als Bild auf das „noch nicht Geschehene [bezieht], das virtuell indes immer schon wirksam ist: ein Attraktor oder eine Antizipation, die gegenwärtige Verhaltensweisen formt“²³² und in diesem spezifischen Bild Georgs bevorstehende Flucht vergegenwärtigt. Die Betonung auf die Unmittelbarkeit zur Gegenwart Georgs in der Mitte dieser beiden Projektionen, überträgt die Disjunktion zeitlicher Bezüge auf konkrete Dimensionen der Bildgestaltung und stellt auf der Ebene der Bildgestaltung eine besondere Performativität von Hauntologie dar, die sozialpolitische Bedingungen des kapitalistischen Realismus in präzisen Bildern abzubilden imstande ist.

²³¹ Vgl. Fisher, 2015, S. 31

²³² Fisher, 2015, S. 31

4. Fazit

So lässt sich in der Gesamtbetrachtung festhalten, dass „Transit“ in seiner narrativen, wie formalen Konstruktion, hauntologische Merkmale sichtbar macht, die sich nicht nur aus einer Vielzahl gespenstischer Motive konstituieren, sondern auch aktuelle Effekte des kapitalistischen Realismus abbilden.

Der Film stellt dabei eine vermehrt handlungsbezogene Form der Narration dar. In der Verwendung hauntologischer Merkmale, weist der Film dabei einen besonderen Schwerpunkt in den narrativen und inszenatorischen Kategorien, wie auch in der Montage auf, um sich der Perspektive seiner Hauptfigur Georg anzunähern, und dadurch die Auswirkungen temporaler Disjunktion, ontologischer Unsicherheiten und Sehnsuchtsmotive für das Publikum sensorisch erfahrbar zu machen. Gleichzeitig konstituiert der Film aus seiner besonderen Anordnung von audiovisuellen Gestaltungsmitteln, eine performative Darstellungsform hauntologischer Bezugspunkte, welche nicht nur das virtuelle Wirken von repressiven Kontrollstaaten transtemporal, wie auch transnational abzubilden versucht, sondern auch das Potenzial konstituierender Macht durch die konstituierte Macht jener Kontrollstaaten darstellbar zu machen.

III. Konklusion

A. Vergleich und Diskussion stilistischer Gemeinsamkeiten

Unter Betrachtung der vorangegangenen Analyse lassen sich zweifellos ideologische, wie stilistische Gemeinsamkeiten zwischen der Hauntologie und der Berliner Schule finden, wenngleich diese sich in den jeweiligen Fallbeispielen unterschiedlich ausdrücken. Um die in der Analyse erarbeiteten Erkenntnisse einzuordnen, werden nachfolgend die aufgestellten Vorannahmen mit den herausgearbeiteten Merkmalen der Hauntologie verglichen, um die Stringenz der formal-ästhetischen, wie narrativen Stil-Kategorien zu bewerten.

Die erste Vorannahme zur Abbildung gespenstischer Wirkmächte im gegenwärtigen Spätkapitalismus der Bundesrepublik Deutschland, durch das stilistische System der Filme, lässt sich vorwiegend durch die Anordnung der narrativen Konstruktion der jeweiligen Fallbeispiele einordnen:

So wird in der Analyse deutlich, dass alle Filme eine Auseinandersetzung mit metaphysischen Fragen um die Wirkmacht von Virtualität in Transit-Räumen in, oder mit Bezug zu, der Bundesrepublik Deutschland schildern, die sich zumeist durch formale Prinzipien oder die Gestaltung von Figurenbeziehungen ausdrücken. Auffälliges Motiv in allen Filmen ist dabei die Verortung in Nicht-Orten, die vorwiegend durch ihre kommerzialisierte Funktion als Transit- und Übergangszonen geprägt sind und in Kombination mit der objektiven Erzählhaltung der jeweiligen Filme, die strukturelle Bewegungen von gespenstischen Absenzen und Präsenzen betonen. Die Bildgestaltung weist in allen Filmen eine sichtbare Bezugnahme auf präzise, vorwiegend statische Einstellungen auf, die zumeist in Totalen und Halbtotale, die Figurenbeziehungen und Räumlichkeiten durch auffällige Leerstellen mit gespenstischen Absenzen in Beziehung setzen. Während sich „Unter dir die Stadt“ dabei mit dem Finanzsektor Frankfurts auseinandersetzt, skizzieren „Marseille“ und „Transit“ das Bezugsverhältnis der französischen Hafenstadt Marseille als Sehnsuchts- bzw. Fluchtort, welche von derselben virtuellen Repression kapitalistischer Kultur-Logik heimgesucht wird, wie die Bundesrepublik Deutschland. Obgleich „Unter dir die Stadt“ und „Marseille“ darin konkrete Gegenwartsbezüge aufweisen, spart „Transit“ jene auf narrativer Ebene

sichtbar aus. Durch die Verbindung einer Handlung, die in der historischen Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs angesetzt ist und Bildern, die in der Gegenwart verortet sind, nähert sich der Film der Gegenwart jedoch auf formaler Ebene und in der Ableitung thematischer Motive an. Hierin bestätigt sich nicht nur die erste Vorannahme, sondern zeichnet sich gleichwohl auch die thematische Auseinandersetzung mit der zweiten Vorannahme ab:

Dieser zufolge stellen die Filme durch ihre Bezugnahme auf formale wie narrative Gestaltungsmittel eine besondere Auseinandersetzung mit den Umständen einer temporal-disjunktiv geprägten Gegenwart dar.

Im konkreten Fall von „Transit“ arbeitet der Film in der zuvor herausgearbeiteten Verbindung der Präteritumform durch die literarische Narration der Handlung und der Präsensform der filmischen Narration in der Bildgestaltung und Inszenierung, einen unmittelbaren Bruch in der zeitlichen Zuordnung der erzählten Geschichte heraus. Hierin wird das hauntologische Merkmal der temporalen Disjunktion durch eine narrative Diskrepanz zwischen literarischer Vorlage und filmischer Erzählung herausgearbeitet, indem die ausgestellte Erzählerfigur Geschehnisse gezielt vorwegnimmt, oder sie mit der akuten Gegenwart gleichsetzt. „Marseille“ und „Unter dir die Stadt“ weisen demgegenüber jedoch temporale Disjunktionen in der Montage auf. Die Filme arbeiten auffällig mit zeitlich-kausalen Brüchen in der Anordnung der Szenen, die die logische Kohärenz der Narration oder Figurenentwicklung, wie auch die zeitliche Verortung der Handlung zunehmend intransparent machen und damit ganz eindeutig auf einen Stillstand der Handlungsentwicklung hinweisen, welcher der temporalen Disjunktion nahesteht. So stellt „Marseille“ in der Montage ausschließlich autonomer Einstellungen, eine Negation der formal-ordnenden und zeitlichen Hierarchien unter den filmischen Bildern aus, die eine Reaktion auf temporale Disjunktionen in der Darstellung filmisch-formaler Anordnungen in der Bildgestaltung entwickelt. „Unter dir die Stadt“ hingegen arbeitet hingegen durch die die Anordnung der letzten Szene einen narrativ-kausalen Bruch zur Chronologie des restlichen Films heraus, welcher in erster Linie eine Zeitlosigkeit hervorhebt, die aus dem dialogischen Echo der politischen Agitation hervorgeht. Die Bestätigung der zweiten Vorannahme leitet hierin deshalb direkt in die Bezugnahme auf die dritte Vorannahme hauntologischer Filmströmungen hin:

So sollen durch die Sichtbarmachung dieser hauntologischen Prozesse, die Filme für innovative Darstellungsmöglichkeiten der Gegenwart appellieren, welche die Mittel konstituierter Macht repressiver Kontrollstaaten in narrativ-formalen, wie formal-ästhetischen Konservatismen explizit negieren, um das Publikum für die Mittel konstituierter Macht in der politischen Gegenwart zu sensibilisieren.

„Unter dir die Stadt“ hebt darin bereits durch Diskontinuitäten der Montage und nicht zuletzt der Anordnung der letzten Szene des Films, eine affektive Darstellungsform hervor, die in ihrer direkten Ansprache zum Publikum eine Unmittelbarkeit betont, um auf die Möglichkeiten konstituierender Macht im Kapitalismus hinzuweisen. Das uniformierte Kostümbild von Anzugträgern, wie auch die radikal affirmierende, audiovisuelle Gestaltung der räumlichen Dominanz von Virtualitäten in der Spätmoderne, stellen die ästhetischen Kategorien im kapitalistischen Realismus haptisch aus, um das Publikum anschließend mit den sozialpolitischen Folgen dieser Ästhetisierung in einer sensorisch-erfahrbaren Darstellungsform zu konfrontieren. „Marseille“ wiederum stellt durch die Negation der formal-ordnenden und zeitlichen Hierarchien der filmischen Montage, zugleich einen Gegenentwurf zu konservativen Bildgestaltungs- und Sounddesign-Prinzipien dar, die die Spätmoderne dominieren. Die Dialogsituationen werden dahin gehend vorwiegend durch ihre Kontinuitätlichkeit dominiert, in welcher vorwiegend die Interaktion, denn der Inhalt betont wird. Durch die Trennung der visuellen und auditiven Interaktionen werden Dialogszenen gezeigt, in denen die Kamera die Akteure voneinander separiert, um so den Verlust einer konkreten, kommunikativen Verbindung zu untermauern. Diese asymmetrische Beziehung zwischen dialogischem Klang und monologisierender Bildgestaltung, betont in ihrer Abwendung von narrativer Kohärenz, die konstitutive Kraft der filmischen Form, gegen die konstituierte Macht dialogischer und narrativer Hegemonie aufzubegehren. In Bezugnahme auf die reduktionistische Inszenierung des Films, die durch ihr vorwiegend monochrom-dunkles Kostümbild, wie auch die dokumentarisch-anmutende Lichtsetzung, auf eine impressionistische Bildästhetik rekurriert, entwickelt der Film eine den narrativen Fluss intermittierende und auf die Unmittelbarkeit der filmischen Inszenierung ausgerichtete Darstellungsform, welche dem Publikum die sensorische Erfahrbarkeit ihrer politischen Gegen-Ästhetik nahelegt. „Transit“ zeigt sich diesbezüglich bereits durch die narrative Anordnung der unterschiedlichen Handlungsdimensionen politisch, stellt

jedoch vor allem durch diese narrative Konstruktion eine sensorisch-erfahrbare Inszenierung aus, die in ihrer unmittelbaren Konfrontation des Publikums, auf das politische Potenzial konstituierender Macht in repressiven Kontrollstaaten hinweist. So rekurriert der Film durch die Nachbildung historischer Requisiten und Dokumente auf die Sehgewohnheiten des deutschen Kinos, um durch die Gegenüberstellung digitaler Bildschirme oder Autos die temporale Disjunktion der narrativen Verortung zu betonen. In der Lichtsetzung jedoch, stellt der Film eine natürliche Lichtstimmung mit betont harten Lichtquellen der realen Schauplätze Marseilles aus, um das symbolische Motiv der Grenze zu betonen und darin auch die Affektion des Publikums für die Sensibilisierung politischer Parallelen zwischen der politischen Verfolgung im Dritten Reich und der europäischen Asylpolitik der 2010er Jahre zu nutzen. Der Film macht die temporale Disjunktion damit visuell sichtbar und den daraus abzuleitenden Appell zur politischen Agitation, in seiner Unmittelbarkeit, für das Publikum sensorisch erfahrbar.

In der Konstitution ihrer besonderen Darstellungsformen zur Sichtbarmachung sozialpolitischer Prozesse der Gegenwart, zeigen alle Filme eine auffällige, stilistische Heterogenität, welche die verwendeten, hauntologischen Merkmale durch formale und narrative Mittel individuell anordnen. In der Konsequenz dessen, bestätigt sich darin nicht nur die dritte, sondern auch die vierte Vorannahme, die die formalen und narrativen Kategorien der filmischen Stilistik hauntologischer Filmströmungen in einen direkten Bezug zu denen der Berliner Schule stellt. Ausgehend von der Tragweite der aufgestellten Vorannahmen, lässt sich die zugrundeliegende Forschungsfrage um die Charakterisierung der Berliner Schule als hauntologische Filmströmung vor allem auf die Bezugnahme einer stilistischen Heterogenität in der Ausprägung narrativer, wie formal-ästhetischer Techniken zur Sichtbarmachung virtueller Wirkmacht, temporaler Disjunktionen und der politischen Notwendigkeit neuer Darstellungsformen konstituierender Macht in der kapitalisierten Nachwendezeit der Bundesrepublik Deutschland beziehen.

Innerhalb der Analyse der Filme ist jedoch vor allem die Transformation der hauntologischen Darstellungsformen zugunsten einer sensorischen Erfahrbarmachung politischer Motive aufgefallen.

Diese vorwiegend sinnliche Erfahrbarmachung der filmischen Stilmittel lässt sich dabei in einem direkten Bezug zu der von Marcus Stiglegger formulierten Definition des „Performativen Films“ näher ergründen. So stellt Stiglegger in der von ihm begründeten Seduktionstheorie, eine konkret seduktive Performanz im Film heraus, deren Ebenen vorwiegend nicht intellektualisierbare Elemente der Bewegung, Körper- und Sinnlichkeit darstellen, die das affektive Gedächtnis des Publikums ansprechen²³³. Stiglegger betont vor allem durch affizierende, haptische Bilder und Klänge, eine (symbolische) Körperlichkeit, wie auch den Appell an Körperlichkeit des Publikums zu konstituierenden, die einen „wesentliche[n] Schlüssel zur Analyse der performativen Sensation des Films“ darstellt²³⁴. Diese Sensation beschreibt, nach Gilles Deleuze, eine seduktiv-performative Strategie der bildenden Kunst, durch die Materialisierung des Affektes, dem Akt des Betrachtens eine psychosomatische Effektivität abzunötigen²³⁵. Indem Filmemacher haptische Bilder inszenieren, die eine performative Qualität des Films tragen, erzeugen sie eine Intensität, welche vor allem dann entsteht, wenn der Film nicht mehr nur als erzählendes Medium wahrgenommen wird, sondern, durch die Bereitschaft des Publikums, sich der Inszenierung zu ergeben und jenes in seiner Unmittelbarkeit konfrontiert, wie ein performativer Akt²³⁶. „Der performative Film berührt den Zuschauer förmlich physisch über die Netzhaut, er dringt durch den Sehnerv in den Körper vor und aktiviert rückhaltlos das affektive Gedächtnis. [...] Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben wie die psychologische Dimension der Figuren.“²³⁷

Die Ausprägung dieser performativen Darstellungsform in den dargestellten Filmen kann als Emanzipation von narrativ-formalen, wie filmisch-formalen Normen betrachtet werden, die den politischen Grundgedanken des jeweiligen Films betont und für die ideologische, wie künstlerische Darstellung, hauntologischer Bezugssysteme konstitutiv erscheint. Im Zuge dessen erscheint die Erweiterung der

²³³ Vgl. Stiglegger, Marcus: Performanz und Seduktion, in: Genrefilm.net, 09.07.2013, [https://genrefilm.net/performanz-und-seduktion/#:~:text=Die%20Performanz%20des%20Films%20ist,emotionale%20Affektreaktionen%2C%20Manipulation%20und%20Suggestion](https://genrefilm.net/performanz-und-seduktion/#:~:text=Die%20Performanz%20des%20Films%20ist,emotionale%20Affektreaktionen%2C%20Manipulation%20und%20Suggestion.). (abgerufen am 12.08.2024)

²³⁴ Vgl. Stiglegger, 2013

²³⁵ Vgl. Stiglegger, 2013, nach Deleuze, 1995, S. 27

²³⁶ Vgl. Stiglegger, 2013

²³⁷ Stiglegger, 2013

zuvor aufgestellten Vorannahmen zur Charakterisierung der narrativen und filmästhetischen Techniken der Berliner Schule als hauntologische Filmströmung nicht nur logisch, sondern auch für die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den stilistischen Eigenschaften einer hauntologischen Filmströmung im Allgemeinen zunehmend notwendig. Die vollständige Liste der Vorannahmen, erscheint deshalb wie folgt:

1. Die Filme der Berliner Schule veranschaulichen durch ihr filmstilistisches System und den konkreten Bezug zu den politisch-ökonomischen Folgen der Wende, die Darstellung gespenstischer Wirkmächte im gegenwärtigen Spätkapitalismus der Bundesrepublik Deutschland.
2. Die Filme stellen, durch ihre Bezugnahme auf formale, wie narrative Gestaltungsmittel, eine besondere Auseinandersetzung mit den Umständen einer temporal-disjunktiv geprägten Gegenwart dar, die durch die Auswirkungen des kapitalistischen Realismus geprägt ist.
3. In der Sichtbarmachung dieser hauntologischen Prozesse appellieren die Filme für innovative Darstellungsmöglichkeiten der Gegenwart, die die Mittel konstituierter Macht repressiver Kontrollstaaten in narrativ-formalen, wie filmästhetischer Konservatismen negieren, um das Publikum für die Mittel konstituierter Macht in der politischen Gegenwart zu sensibilisieren.
4. Durch die stilistische Heterogenität der Filmemacher:innen der Berliner Schule, variieren die hauntologischen Merkmale in filmästhetischer oder narrativ-formaler Ausführung von Werk zu Werk und sind deshalb nicht in der Kumulation dieser Merkmale, sondern zunächst in ihrer individuellen Anordnung formaler und narrativer Mittel zu betrachten.
5. Die Filme betonen in ihrer stilistischen Heterogenität affizierende, haptische Mittel der Narration, wie der Formal-Ästhetik, um eine seduktiv-performative Darstellungsform zu konstituieren, die die hauntologischen Merkmale für das Publikum sinnlich erfahrbar macht.

B. Reflexion über Bedeutung der Forschungsergebnisse im medienwissenschaftlichen Diskurs

In Betrachtung der erlangten Forschungsergebnisse wird deutlich, dass die von mir aufgestellte Definition einer hauntologischen Filmströmung die Möglichkeit zur filmischen Darstellung virtueller Prozesse und temporaler Disjunktionen in einer kapitalistisch-geprägten Gegenwart zu konstituieren imstande ist und sich durch die stilistische Heterogenität der Berliner Schule als Filmströmung, in einer Vielzahl an Ausprägungsformen veranschaulichen lässt. Das Aufgreifen politischer, wie künstlerischer Bezugspunkte der Berliner Schule, trotz ihrer formal-ästhetischen Heterogenität, muss jedoch in ihrer Signifikanz für das kulturphilosophische Projekt der Hauntologie in ihrer globalen und zeitgenössischen Tragfähigkeit hinterfragt werden.

Da die Berliner Schule vorwiegend eine Filmströmung darstellt, die sich Ende der 1990er Jahre in, und um die Einflüsse der ersten Jahre der Nachwendezeit gebildet hat, bleibt natürlich die Diskussion über ihr stilistisches Fassungsvermögen, den sozialpolitischen Einfluss des globalen Kapitalismus auf unsere digitalisierte Gegenwart 2024 vollumfänglich abbilden zu können. Wie in der vorangegangenen Analyse deutlich wurde, schafft es die Berliner Schule, in ihrer Konstitution als Gegen-Kino der deutschen Filmindustrie, den Einfluss kapitalistisch-realistischer Virtualitäten in der neoliberalen Nachwendezeit abzubilden und durch eine Auseinandersetzung mit den Elementen filmischer Narrations- und Darstellungsmöglichkeiten, den hegemonialen Konservatismus deutscher Filmkultur zu hinterfragen; Aspekte der Telekommunikation und raumzeitlichen Disjunktionen durch den Einfluss des Internets, die als Folge der zunehmenden Digitalisierung im kapitalistischen Realismus eine zunehmende Rolle für das kulturphilosophische Projekt der Hauntologie spielen, werden in der Berliner Schule jedoch nur marginal abgedeckt. Die sich in der Auswertung der Forschungsergebnisse ableitende Verbindung zum performativen Film, stellt sich deshalb zwar in ihrer Bezugnahme auf die affizierenden, haptischen Bilder und Klänge ihres nicht-repräsentativen Alltags-Realismus dar, doch werden die sinnlichen und affektiven Stilmittel, mit denen digitale Konsum- und

Telekommunikations-Medien die Sehgewohnheiten der Gegenwart beeinflussen, kaum in Betrachtung genommen.

Zudem zeigt sich im zunehmenden Erodieren nationaler Filmindustrien, durch den steigenden Einfluss internationaler Streamingdienste in den letzten 10 Jahren, dass sich die Auseinandersetzung mit einer wissenschaftlichen Ergründung der Hauntologie als Filmströmung, nicht nur in einem internationalen, sondern auch einem interdisziplinären Diskurs verschiedener Einflüsse und künstlerischer Ansätze ausdifferenzieren muss, um einen holistischen Ansatz zur Definition hauntologischer Filmstilistik leisten zu können. Die eklektische Performativität digitaler Medien, die in ihrer definitorischen Entsprechung für die wissenschaftliche Ergründung einer hauntologischen Filmströmung konstitutiv zu sein verspricht, kann im Diskurs kontemporärer künstlerischer Bewegungen deshalb zunehmend als Reaktionsmöglichkeit auf die ästhetischen Kategorien der Gegenwart verstanden werden.

So zeigen kontemporäre Subgenres im internationalen Kino, wie der von Juan Camilo Velásquez beschriebene „Digital Impressionism“ eine Performativität im digitalen Kino, welche neue Darstellungsweisen zu finden versucht, um die virtuelle Wirkmacht des Hauntologischen und temporale Disjunktionen im affektiven Gedächtnis des Publikums anzusprechen. Velásquez beschreibt so jenes Subgenre als „eine Form der Repräsentation, die digitale Werkzeuge über ihre beabsichtigten Zwecke hinaus einsetzt, um die Verbindung zwischen Bild und Realität zu lockern, ohne sie vollständig zu brechen“ [Übers. D. Verf.]²³⁸. In konkreten Fallbeispielen werden so durch die gezielte Manipulation digitaler Gestaltungsmittel im Film, verschwommene Bilder erzeugt, die an die „Ästhetik von Heimvideos aus den 1980er und 1990er Jahren [erinnern]: flimmerndes weißes Rauschen und das knisternde Knacken von VHS-Kassetten verfolgen uns im Hintergrund.“ [Übers. D. Verf.]²³⁹. Die betonte Performativität dieses Subgenres konstituiert sich nicht zuletzt durch eine digitale Rekursion auf analoge Medien und die Materialisierung der spezifischen, ästhetischen Kategorien solcher, wie es die von Fisher definierten Hauntologen der elektronischen Musik durch die Bezugnahme auf Vinyl-Knistern

²³⁸ Velásquez, 2024 - „[...] form of representation that takes digital tools beyond their intended purposes to loosen the link between image and reality, without breaking it completely.“ (Übersetzung)

²³⁹ Velásquez, 2024 - „The blurry image recalls the aesthetic of 1980s and '90s home videos: flickering white noise and the crepitant crackle of VHS tapes haunt us in the background.“

und analoge Klänge im Sampling machen. Es ist demnach denkbar, dass diese Materialisierung neue Dimensionen des haptischen Filmbildes zu erzeugen imstande ist, um die nicht-intellektualisierbare Wirkmacht des hauntologischen in ebenso nicht intellektualisierbaren Virtualitäten der digitalisierten Gegenwart durch seduktiv-performative Affektionen ausdrücken zu können.

Die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser und weiteren, zeitgenössischen Filmströmungen kann im Verbund mit den filmstilistischen Eigenschaften der Berliner Schule daran arbeiten, eine holistische Definition der hauntologischen Filmströmung stärker ausdifferenzieren oder ihre ästhetischen Kategorien weiterzuentwickeln, um ggf. neue Ansätze zur Darstellbarkeit hauntologischer Prozesse in der Gegenwart zu finden. Die Bezugnahme auf kontemporäre Prozesse der Digitalisierung, wie auch die seduktiven Techniken der zeitgenössischen Kultur sind dabei unverzichtbar, um nicht nur das kulturphilosophische Projekt der Hauntologie als Reaktion auf das Verschwinden jener, von Fisher als *Popmoderne*, bezeichneten Entwicklungslinie zur kollektiven Entwicklung, Verbreitung und Überarbeitung moderner Techniken und Formen unserer Gegenwart, sichtbar zu machen, sondern auch die damit verbundene Sehnsucht zum Wiederanknüpfen an Prozesse der Demokratisierung und Pluralisierung im gesellschaftlichen Diskurs fortlaufend aktuell zu halten.

Die Hauntologie ist in letzter Instanz dafür verantwortlich, den Glauben an die Rückkehr des von Marx und Engels beschworenen Gespensts des Kommunismus nicht aufzugeben:

„Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von
Klassenkämpfen.“²⁴⁰

²⁴⁰ Marx / Engels, 1848, S. 1

IV. Literaturverzeichnis

Bibliografie:

- Abel, Marco / Jaimey Fisher (Hrsg.): Die Berliner Schule im globalen Kontext: Ein transnationales Arthouse-Kino, 1. Aufl., Bielefeld, Deutschland: transcript, 2023
- Abel, Marco: The Counter-Cinema of the Berlin School, 1. Aufl., New York, USA: Camden House, 2013
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, 1. Aufl., Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a. M., Deutschland: S. Fisher, 1994
- Bordwell, David / Kristin Thompson: Film Art: An Introduction, 8. Aufl., New York, USA: McGraw-Hill, 2008
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster, Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, 4. Aufl., Frankfurt am Main, Deutschland: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1995
- Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens: Depression, Hauntology und die Verlorene Zukunft, Aus dem Englischen von Thomas Atzert, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Edition TIAMAT, 2015
- Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, Aus dem Englischen von Christian Werthschulte, Peter Scheiffele und Johannes Springer, 1. Aufl., Hamburg, Deutschland: VSA, 2013
- Fisher, Mark: Das Seltsame und das Gespenstische, Aus dem Englischen von Robert Zwarg, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Edition TIAMAT, 2017
- Fisher, Mark: What is Hauntology?, 2012, in: Film Quarterly, Nr. 66, 2012, [online] <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>, S. 16-24
- Harbord, Janet: Hauntology and Hospitality in the Films of Apichatpong Weerasethakul, 1. Aufl., New York, USA: I.B. Tauris, 2017

Hägglund, Martin: *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford, USA: Stanford Univ. Press, 2008

Jameson, Fredric: *Postmoderne: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, Aus dem Englischen von Hildegard Föcking und Sylvia Klötzer, in: Huysen, Andreas / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, 1. Aufl., Reinbek, Deutschland: Rowohlt, 1986

Konefał, Jakub Sebastian: *Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of female Vampire in Swedish Films Frostbite and Let the Right One In*, in: *Panoptikum*, Nr. 19, 30.06.2018, [online] doi:10.26881/pan.2018.19.07, S. 95–107

Marx, Karl / Friedrich Engels. *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1. Aufl., London, Vereinigtes Königreich: Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter“, 1848

Negri, Antonio: *Konstituierende Macht: Eine Gegengeschichte der Moderne*, 1. Aufl., Aus dem Italienischen von Thomas Atzert, Wien, Österreich: Mandelbaum Verlag, 2019

Psaras, Mario: *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, 1. Aufl., London, Vereinigtes Königreich: Palgrave Macmillan, 2016

Filmografie:

Petzold, Christian: *Transit* [Blu-Ray Disc] Berlin, Deutschland: Schramm Film Koerner Weber Kaiser GbR, 2018

Hochhäusler, Christoph: *Unter dir die Stadt* [DVD] Köln, Deutschland: Heimatfilm GmbH & Co. KG, 2010

Schanelec, Angela: *Marseille* [DVD] Berlin, Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber, 2004

Internetquellen:

„Angela Schanelec“. in: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 9.11.2023, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Angela_Schanelec&oldid=238944322 (Abgerufen: 12.08.2024)

„Batseba“, in: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, 09.06.2024, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Batseba&oldid=245762324> (abgerufen am 12.08.2024)

Bernauer, Markus: E.T.A. Hoffmann und die Berliner Romantik, in: Staatsbibliothek zu Berlin, o.D., <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/romantik/berliner-romantik/> (abgerufen am 12.08.2024)

Konstituierende Macht: Eine Geschichte der Moderne, in: Mandelbaum Verlag, o.D., <https://www.mandelbaum.at/buecher/antonio-negri/konstituierende-macht/#:~:text=Das%20Entstehen%20des%20Begriffs%20wie,R%C3%A9gime%2C%20interveniert%20eine%20revolution%C3%A4re%20Subjektivit%C3%A4t.> (abgerufen am 11.08.24)

„Transit“, in: Crew United, o.D., https://www.crew-united.com/de/Transit_221795.html (Abgerufen am 12.08.2024)

„Transit (2018)“. in: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 22.07.2023, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transit_\(2018\)&oldid=235716068](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transit_(2018)&oldid=235716068) (Abgerufen: 16.08.2024)

„Unter dir die Stadt“. in: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 29.06.2021, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Unter_dir_die_Stadt&oldid=213398331 (Abgerufen: 12.08.2024)

Schuster, Uli: Zum Impressionismus, in: Kunstunterricht.de, o.D., <https://www.kunstunterricht.de/kusem/lk/impress/impset.htm> (abgerufen am 12.08:2024)

Stiglegger, Marcus: Performanz und Seduktion, in: Genrefilm.net, 09.07.2013, <https://genrefilm.net/performanz-und-seduktion/#:~:text=Die%20Performanz%20des%20Films%20ist,emotionale%20Affektreaktionen%2C%20Manipulation%20und%20Suggestion.> (abgerufen am 12.08.2024)

Velásquez, Juan Camilo: Digital Impressionism: Cinema Between Figuration and Abstraction, in: MUBI Notebook, 01.07.2024,
<https://mubi.com/en/notebook/posts/digital-impressionism-cinema-between-figuration-and-abstraction> (abgerufen am 08.08.2024)

zu Hüningen, James: Hauntologie, in: Filmlexikon Uni Kiel, o.D.,
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:hauntologie-9195> (abgerufen am 11.08.2024)

V. **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Die Distanz zu Sophie betont die räumlichen Dimensionen.....	39
Abbildung 2: Sophie am rechten Bildrand; Zelda links im Hintergrund.....	40
Abbildung 3: Zelda rechts, drängt Sophie in die Bildmitte.....	41
Abbildung 4: Vertikale Linien weisen Sophie und Ivan Positionen im Bild zu.....	42
Abbildung 5: Nahaufnahme von Ivan.....	42
Abbildung 6: Reduzierte Lichtstimmung, in der sich Objekte kaum abheben.....	44
Abbildung 7: Sophie im Fokus, doch die Soundkulisse Pierres dominiert die Szene.....	45
Abbildung 8: Sophie während des Verhörs in der Polizeistation.....	47
Abbildung 9: Close-up auf Sophie während des Verhörs.....	47
Abbildung 10: Perspektive aus dem Flugzeugfenster.....	55
Abbildung 11: Spiegelungen in einer Drehtür.....	55
Abbildung 12: Spiegelbild in einem Schaufenster mit ausgestellten Kleidern.....	56
Abbildung 13: Totale, die die Dimensionen der Räumlichkeiten hervorhebt.....	57
Abbildung 14: Das gleichförmige Kostümbild macht Figuren ununterscheidbar.....	58
Abbildung 15: Die Bildanordnung verkehrt die Bewegungsrichtung.....	59
Abbildung 16: Erneut die subjektive Perspektive durch das Flugzeugfenster.....	59
Abbildung 17: Anordnung der Szene im Kontrast zum Rest des Films.....	61
Abbildung 18: Zufahrt auf Maries Gesicht während der Rückblende.....	71
Abbildung 19: Komplementäres Kostümbild durch blaue und rote Kleidung.....	73
Abbildung 20: Georg schaut durch den Spalt des Güterzuges.....	75
Abbildung 21: Subjektive Darstellung Georgs: Paris bei Nacht.....	75
Abbildung 22: Unmittelbarer Schnitt auf französisches Umland.....	75
Abbildung 23: Georg neben der Spiegelung von Marie und sich.....	78
Abbildung 24: Natürliche Lichtstimmung mit hartem Schattenverlauf.....	79

VI. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Steffen Ludwig, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel: *Hauntology im Film: Stilistische Merkmale am Beispiel der Berliner Schule* selbständig, ohne unerlaubte fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Paderborn, 16.08.2024

Ort, Datum

Steffen Ludwig

