

Ilka Brombach

Die Widerspenstige

Zu einer postrepräsentativen Figur des Autorenfilms: Christian Petzolds Barbara (D 2012)

Was für eine Figur ist das?

Christian Petzolds Film *Barbara* spielt in der DDR der 80er Jahre. Er erzählt die Geschichte einer Frau, die einen Ausreiseantrag gestellt hat und seither vom Regime schikaniert wird. Ehemals Ärztin der Berliner Charité wird sie in ein Provinzkrankenhaus versetzt. Dort steht sie unter permanenter Beobachtung durch den lokalen Staatssicherheitsdienst; ihr Chefarzt ist als informeller Mitarbeiter auf sie angesetzt, Kollegen halten Distanz zu ihr, die Nachbarin erlaubt sich Respektlosigkeiten und bei jeglichem Verdacht wird ihre Wohnung durchsucht. Unter den Augen ihrer Bewacher plant sie nun die Republikflucht. Die Figur heißt Barbara und ist die titelgebende Heldin von Petzolds aktuellem Film.

Das zentrale Thema der Flucht entfaltet der Film in einer Reihe von Szenen, in denen Barbara mit dem Fahrrad oder Zug unterwegs ist, um Vorbereitungen für die Flucht zu treffen: Sie fährt zum Treffen mit dem Geliebten aus dem Westen, zur Übergabe eines Päckchens mit Geld, zu einem Versteck zwischen Felsen und Büschen in der Nähe des Meeres. Durch ihre Fahrten entfernt sie sich unerlaubt von den ihr zugewiesenen Orten und entzieht sich der Überwachung durch die Staatssicherheit.

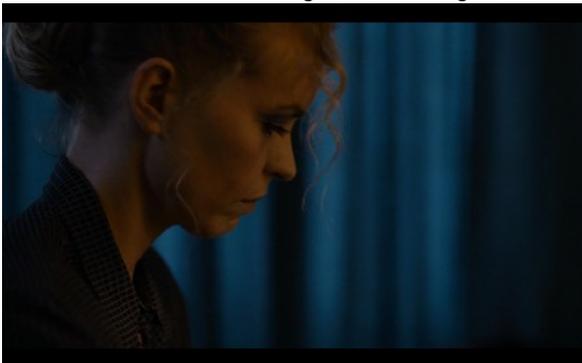
Die Szenen haben zunächst eine eindeutige dramaturgische Funktion. Es sind Teilstücke der im Film zeitlich entfalteteten, auf die Flucht zulaufenden Handlung, mit der die Hauptfigur aktiv aus der vom Regime ihr zugeordneten Position der Unterordnung ausbricht. Allerdings unterlaufen sie, vor allem da, wo Barbara auf dem Fahrrad gezeigt wird, das Handlungsparadigma. Sie überschreiten ihren funktionalen Charakter als Teilstücke innerhalb des motivierten Gesamtzusammenhangs. Barbara fährt mit dem Fahrrad an einer Reihe von hohen Büschen entlang, die im rauen Wind der nahen Ostsee wogen, ihr dunkles Grün leuchtet in überwirklicher Farbsättigung. Wir sehen die Frau auf dem Rad von einer Seite zur anderen des Bildes fah-

ren. Als Detail der Handlungskette sind diese Szenen zu lang und vor allem zu eigenwertig. Sie koppeln sich tendenziell vom Verlauf der Geschichte ab und werden zu nahezu unabhängigen Landschaftsbildern, Seestücken, Kompositionen von vereinzelter Figur inmitten von Wind und Grün. Sie haben nun malerische Qualität, sind mehr ein bewegliches Gemälde, das Farben, Größen und Formen ins Verhältnis setzt, als Handlungsfragment.

In einer späteren Szene sehen wir Barbara zuhause am Klavier sitzen. Ihr Blick aus dem Fenster zeigt ihr, dass draußen auf der Straße wie erwartet das Auto des Stasioffiziers steht. In der folgenden Szene trifft sie den Geliebten in einem Hotel; sie hat es geschafft, der Bewachung zu entkommen und diesen letzten Ausflug in Vorbereitung der Flucht zu unternehmen. Die vorherige Szene scheint im Rückblick wie eine List. Mit dem Klavierspiel suggeriert sie dem Überwacher, sich zuhause und allein eingerichtet zu haben, bis dieser sich in falscher Sicherheit wiegend, wegfährt und ihr die Möglichkeit zu jenem letzten Ausflug gibt. Allerdings durchbricht die Art der Inszenierung dieser Szene auch hier den Handlungszusammenhang. Wir sehen Barbaras Gesicht in Nahaufnahme, ohne bestimmten Ausdruck, den Kopf sich im Rhythmus der Musik, der *Nocturne* von Chopin, wiegend, getaucht in ein goldfarbenedes Licht, sich absetzend vor einem tiefen dunklen Blau, einem monochromen Hintergrund zu dem hier ein Vorhang geworden ist. Der Stoff schirmt die Frau nicht mehr vor den Blicken des Beobachters draußen ab, das Bild ist insgesamt in eine andere Welt, in eine wiederum am besten als malerisch zu bezeichnende getreten. Und vielleicht müsste man hier auch ergänzend von einer musikalischen Welt sprechen, in der eine Nachtmusik mit ihrem Rhythmus und ihrer Melodie die Verhältnisse zwischen sich bewegender Figur und blaudunklem Hintergrund gestaltet.

Was ist das für eine fiktionale Filmfigur – die zwischen handlungslogischer und malerischer Bestimmung wechselt, bei der die eine die andere Bestimmung aufhebt, indes die Figur sichtbar bleibt, als eine von Nina Hoss gespielte Figur?

Und: Wie ist die Poetik des Films zu verstehen, die einerseits bestimmte Szenen aus ihrem Handlungszusammenhang löst und andererseits eben diesen Szenen eine Ähnlichkeit mit Werken der Malerei verleiht? Welches Verhältnis bilden Figur und Hintergrund?



(Abb. 1) Barbara am Klavier, vor blauem Vorhang

Filmtheoretische Ansätze zur Frage einer neuen Bildästhetik im aktuellen Autorenfilm

Angesichts des großen Erfolgs und der hochgelobten Emotionalität und Ästhetik des Films scheint *Barbara* zunächst ein gutes Beispiel für eine bestimmte Art von europäischen Autorenfilmen zu sein, die vor allem mit dem Begriff der *transnationalen Ästhetik* diskutiert wird. Der Begriff bezieht sich zunächst auf das europäische Kino seit den 90er Jahren, das unter den Bedingungen einer auf Produktions- und Verleihebene mehr europäischen und internationalen statt national operierenden Filmindustrie entstanden ist. Als Charakteristikum der in diesem Rahmen entstandenen Autorenfilme gilt eine starke Bildsprache und auf Emotionalität setzende Erzähl- und Inszenierungsweisen. Diese Diagnose wird dann meist auf eine bestimmte Weise interpretiert: Der aktuelle Autorenfilm würde so stärker den Bedürfnissen der Zuschauer Rechnung tragen und damit die Lehre aus dem Scheitern der vorherigen Generation des Autorenfilms in den 60er/70er Jahren ziehen. Der Autorenfilm heute hätte endlich „die alte Scheu [...] vor schönen, d.h. Genuss versprechenden, Bildern und spektakulären Inszenierungen abgelegt“¹. Rosalind Galt interpretiert in diesem Sinne Filme von Lars von Trier, Pedro Alm-

odovar und Tom Tykwer als Hinwendung zum Genre-kino, mit der der Autorenfilm sich vom intellektualistischen Erbe weg und hin zu jener neuen Sinnlichkeit und Zuschauernähe bewegen würde.² Michael Wedel diskutiert die Filme von Tom Tykwer ebenfalls als Beispiele für eine transnationale Ästhetik und hebt die Verschränkung von Bild und Ton, die gegenseitige Affizierung und Verstärkung der Ausdrucksebenen hervor.³ Randall Halle wiederum befasst sich in seiner Untersuchung zu europäischen Filmen mit dem Thema Migration und Vergangenheit vor allem mit den Narrationen der Filme.⁴ Er interpretiert sie als Beiträge von Kunst und Kultur zur Herausbildung einer transnationalen Identität im Zuge der europäischen Einigung, bei der auch regionale oder vormals nationale Themen nun als gemeinsame europäische Erzählungen neu konfiguriert würden.

In der Diagnose ähnlich, in der Deutung jedoch eher konträr zur eben skizzierten Debatte der amerikanischen Filmwissenschaft argumentiert Gertrud Koch.⁵ Sie diskutiert, wie der gegenwärtige Autorenfilm sich das globale Terrain erschließt, u.a. indem Autoren sich durch einen unverwechselbaren und starken Stil profilieren würden. An den Filmen von Tykwer und Trier macht sie einen *katholischen Pikturalismus* fest und deutet die spektakuläre Bildlichkeit, welche katholische Bild- und Erzählpraktiken aufgreift, im Anschluss an Überlegungen von Gilles Deleuze: Mit den religiös anmutenden Inszenierungen setze sich das gegenwärtige Kino noch einmal als Ort des „Glaubens an die Welt“⁶ in Szene. Hatte Deleuze darin eine Antwort des frühen Autorenfilms auf eine anhaltende Krise des Erzählens seit dem 2. Weltkrieg gesehen, so argumentiert Koch, die Postmoderne hätte diese Krise seit den 80er Jahren noch verstärkt – vor allem durch einen ausgreifenden „Metaskeptizismus, dem vor dem Hintergrund, dass alles Wissen eine temporäre Illusion einer festen Überzeugung ist, jedwede starke Überzeugung als einem Glauben verloren gegangen ist“. „Das wesentliche Merkmal der modernen Zeiten besteht darin“, zitiert Koch Deleuze, „dass wir nicht mehr an die Welt glauben. Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angingen. Nicht wir machen das Kino, es ist die Welt, die uns als ein schlechter Film vorkommt.“⁷ Tykwers und von Triers

quasi-religiöser Stil wäre als Antwort auf eben diese Haltung des Skeptizismus bzw. Relativismus zu verstehen.

In Bezug auf die Diskussion eines Films wie *Barbara* scheint mir nun die Differenz der beiden Ansätze, den Deleuze'/Kochs sowie den amerikanischen, wesentlich: Während die Interpretation von Filmen als transnationale Erzählungen und Unterhaltungsprodukte auf die Frage einer gemeinsamen und durch das massentaugliche Medium Kino beförderten politischen und kulturellen Identität innerhalb der europäischen Union hinzielt, so ist Deleuze' Satz über das Kino als Ort des Glaubens an die Welt dieser Idee einer gemeinsamen Identität genau entgegengesetzt. Das Band mit der Welt, welches das Kino im Sinne Deleuze' herstellt, hat mit dem von Religion, Nationalismus oder europäischem Übernationalismus wenig gemein, es restituiert nicht die alten Identitäten, sondern behauptet eine Verbundenheit gerade angesichts des Verlustes der alten Bindungen sowie angesichts der Unmöglichkeit, sie durch andere zu ersetzen.

„Nicht an eine andere Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Undenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann: ‚etwas Mögliches oder ich ersticke‘.“⁶ (Herv. I.B.)

Petzolds Film über die DDR erfindet, so würde ich in diesem Zusammenhang argumentieren, jedenfalls keine historische Narration, aus der sich eine gemeinsame europäische Identität ableiten ließe. Daran, so würde ich weiter argumentieren, arbeiten fleißig die s.g. Ostalgie-Filme, die das Band der ehemaligen Ostler spinnen und die vergangene DDR als Stifterin einer gemeinsamen Identität inszenieren, eine sympathisch-altmodische Welt ohne Täter und Opfer, voller Nachbarn, Verwandter und Mitmenschen, die sich dann auch problemlos in ein geeintes Europa einfügen lassen. Petzolds *Barbara* kann man stattdessen gut als einen Film beschreiben, der sich in bewusstem Kontrast zu diesen Filmen verhält. Entsprechend stiftet wohl auch die ästhetische und emotionale Qualität des Films eher jenes ambivalente Band, das bei Deleuze angesprochen ist.

Im Folgenden möchte ich mich nun mit der Gestaltung der Hauptfigur beschäftigen, insbesondere mit

dem bereits angedeuteten Malerischwerden dieser Figur. In Anlehnung an Koch könnte man hier von einem filmischen Stil sprechen, der einen emphatischen Kunstbegriff gestaltet, indem er Szenen zu Gemälden werden lässt. Eben dieser Stil oder diese Darstellungsstrategie Petzolds findet im Figurenkonzept von *Barbara* ihre Verdichtung.

Für die Beschreibung möchte ich an Jacques Rancières Begriff der *dissensuellen Ästhetik* anschließen und die Figur als Figur eines Dissens verstehen, mit der der Film nicht nur auf der inhaltlichen, sondern vor allem auf der ästhetischen Ebene eine Form gefunden hat, durch die zuerst einmal die Perspektive der Opfer des DDR-Regimes widerstreitend ins Feld der veröhnlichen Vergangenheitserzählungen einziehen kann. Mehr noch, und dafür spricht auch der internationale Erfolg des Films, zielt die Politik des Films und seiner Figur über das spezifische deutsche Thema hinaus.

Die besondere Inszenierungsweise der Figur scheint mir in diesem Zusammenhang so entscheidend wie theoretisch erst einmal schwer zu fassen: Denn die Figur der Barbara verlässt tendenziell nicht nur ihre handlungslogische Bestimmung in den beschriebenen Szenen ihres Eingehens in ein Gemälde. Sie verliert dabei für Momente auch ihren historisch-realistischen Charakter: Ärztin, DDR-Bürgerin, Opfer, 80er Jahre-Mensch – auch diese Bestimmungen der Figur lösen sich tendenziell auf. In den malerischen Bildern wird Barbara zu einer unbestimmten Figur. Gleichwohl ist sie nicht abstrakt. Die Figur bleibt Figur, auch da, wo sie alle Bestimmungen, die ihr Kontur verleihen, abstreift. In Anlehnung an einen von Maria Muhle gebrauchten Begriff⁹, möchte ich diese Figur als post-repräsentative Figur bezeichnen.

Historische Genauigkeit und Kunst-Stil

Das künstlerische Konzept von Christian Petzolds Film über die DDR, die Gestaltung der Hauptfigur ist ein Aspekt davon, scheint mir zunächst einmal in der sehr eigenen Verbindung von historischer Detailgenauigkeit und starker Ästhetisierung zu liegen. In zahlreichen Interviews hat Petzold herausgestellt, wie genau er Lebensumstände, Atmosphäre, Orte, Intérieurs, sogar Geräusche der DDR-Vergangenheit für seinen Film recherchiert hat.¹⁰ Auf der Ebene des Sen-

sorischen hat der Film z.B. eine erstaunliche historische Genauigkeit. Seine Strategie, die historischen Details dennoch nicht vordergründig auszustellen, sondern in eine Bild- und Tongestaltung zu integrieren, die in einem starken Sinne ästhetisch ist, unterscheidet den Film augenfällig von anderen Filmen über die DDR. Etwa von den Kostüm- und Requisitenfilmen à la *Good bye Lenin!* (D 2003) und *Sonnenallee* (D 1999), die auf einen gemeinschaftsstiftenden Wiedererkennungseffekt setzen, um dann die damaligen Alltagsgegenstände zu einer neuen farbigen Retroästhetik zusammenzufügen. Ebenso unterscheidet er sich von jener Nicht-Ästhetik vieler Fernsehdokumentationen, welche den Teil der Geschichte behandeln, der im Kino ausgespart bleibt – die Arbeitslager, Jugendwerkhöfe und Stasigefängnisse der DDR. Um von den Opfern des Regimes zu erzählen, bebildern sie mit einem Patchwork aus Betroffeneninterviews und schlechtem Archivmaterial die Tristesse des vergangenen Unrechts.

Petzolds Film erzählt entlang seiner Hauptfigur ebenfalls von den Opfern des Regimes. Die historische Genauigkeit und die Ästhetik des Films bilden bei ihm jedoch keinen Widerspruch. Man kann sogar weitergehen und formulieren, dass bei ihm noch die Darstellung, die ihren Kunstcharakter in den Vordergrund rückt, einen spezifischen historischen Aspekt besitzt.

Ich will das anhand eines Vergleichs mit einem anderen Film deutlich machen, dem DEFA-Film von Roland Gräf – *Die Flucht* aus dem Jahr 1977, mit Armin Müller-Stahl, damals noch nicht ausgereist, in der Hauptrolle. Die Ähnlichkeiten beim Plot legen die Vermutung nahe, dass der Film für Petzold als Vorlage oder Inspirationsquelle gedient hat. Für den beabsichtigten Vergleich spielt das aber eine untergeordnete Rolle.

Gräfs Film ist, soviel vorab, ein merkwürdiger Artefakt. In relativ regimekonformer Weise behandelt er das Thema Republikflucht: Ein erfolgreicher DDR-Arzt lässt sich von einer westdeutschen Klinik abwerben und wartet auf seine vom Westen arrangierte Flucht. Er führt sein normales Leben weiter, inmitten von nichtsahnenden und wohlwollenden Kollegen und Freunden, bis er, beruflich noch erfolgreicher und vor allem neu verliebt, sich im letzten Moment gegen die

Flucht entscheidet. Er wird von den Agenten des Westens allerdings nicht aus dem bereits geschlossenen Vertrag entlassen und kommt am Ende zu Tode. Der Film zeichnet dabei ein mehr oder weniger diffamierendes Bild seines Helden – das eines verantwortungslosen Egoisten, der Verrat an einer armen, aber zutiefst menschlichen DDR verübt. Mit seinem gesamten Plot übernimmt der Film die damals offizielle verschwörungstheoretische Lesart, nach der Republikflucht mit dem Abwerben von Fachkräften als vorgebliche Strategie des Westens zur Destabilisierung der DDR identifiziert wurde.

Ein Artefakt ist der Film allerdings bereits deshalb, weil nach Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (DDR 1964) – der Verfilmung von Christa Wolfs gleichnamiger Erzählung – kein DDR-Film das Thema überhaupt mehr angefasst hat. Der Zeitpunkt, zu dem Gräf das tut, ist noch dazu hochbrisant. Ein Jahr zuvor hatte die Ausbürgerung Wolf Biermanns zu breiter Empörung in der Bevölkerung und zum öffentlichen Protest einer Vielzahl von Künstlern geführt und damit so etwas wie eine moralische Zeitenwende des DDR-Regimes ausgelöst, – das Bewusstsein, in einer Diktatur zu leben, war nun öffentlich. Die Folge der Proteste waren Inhaftierungen von nichtprominenten sowie Partei- und Verbandsausschlüsse und praktische Berufsverbote von prominenten Protestlern. Rücknahmen von Unterschriften und nachträgliche Distanzierungen folgten. Und es schlossen sich einige prominente Ausreisen an, u.a. von Jurek Becker, Manfred Krug – und, zwei Jahre nach Gräfs Film, die seines Hauptdarstellers Armin Müller-Stahl.

In diesem Kontext wirkt der Versuch des Films, das Thema Flucht noch einmal auf die Theorie vom Komplott durch den Westen zurückzubinden, anachronistisch, ja nahezu wie ein Verrat am aktuellen Geschehen. Andererseits muss allein die Themenwahl Signalkwirkung gehabt haben, und es verwundert daher, dass er zugelassen wurde. Auch von Nahem betrachtet, scheint der Film ein doppeltes Gesicht zu haben. Vordergründig ein wenn nicht propagandistischer so jedenfalls hochgradig konformistischer Film, lassen einige seiner Elemente dennoch auf einen anderen Geist schließen. So ist die Figur des westlichen Agenten (Rolf Hoppe) einem Stasimitarbeiter so ähnlich gestaltet, dass der Film gleichsam einen doppelten Bo-

den zu haben scheint, der dennoch nirgends manifest wird. Ähnlich verhält es sich mit der kurzen Szene einer Nebenhandlung. Ein anderer Arzt, der bei der Flucht erwischt wurde, soll wieder in die Klinik eingegliedert werden; in einem Gespräch mit seinem Chef übt er phrasenhaft Selbstkritik und denunziert darüber hinaus seine eigene Frau. Karikaturhaft zeichnet der Film die Figur als verantwortungslosen Feigling. Dennoch, oder gerade wegen der schematischen Darstellung, meint man aber die damalige Realität förmlich durchs Zelluloid durchscheinen zu sehen. Wer mit dem Regime angeeckt war, wurde anschließend zu den verschiedenen Arten des öffentlichen Kottaus oder zur Mitarbeit bei der Stasi genötigt. Eben dieses Thema – des Aufbegehrens, der Anpassung und der Wissensnöte – hat der Regisseur Gräf später in seinem Nachwendefilm *Der Tangospieler* (D 1990) noch einmal explizit reflektiert. Seine eigene Karriere, mit Sicherheit ein Spagat zwischen kritischem, ästhetischem Anspruch – gilt er doch wegen seiner Kameraarbeit als Vertreter eines poetischen Realismus und wegen seiner Themen und Figuren einem dokumentarischen Realismus verbunden – und der kulturpolitischen Realität der DDR, mag ihm dafür ebenfalls Stoff geliefert haben. Sein Film *Die Flucht* trägt meines Erachtens unverkennbar die Züge eines solchen Spagats, mehr noch, ich möchte die These wagen, dass er mehrfach ‚zur Seite spricht‘ und eine, nur für Gleichgesinnte vernehmbare, zweite Botschaft in sich trägt. Er tut das auf zwei Weisen. Zum einen durch jene kleinen Details in der Inszenierung (wie die Stasi-ähnlichkeit des Westagenten), die wie ein kaum sichtbares Augenzwinkern mit dem Teil des Publikums, der dafür empfänglich ist, eine heimliche Ebene der Kommunikation eröffnet. Eine Praxis der Kunst in der DDR, die vor allem im Theater gang und gäbe war.

Er tut das aber auch, und dies scheint mir in Hinblick auf Petzolds Film über die ehemalige DDR interessant zu sein, in dem er Kunst an sich eine bestimmte Bedeutung beimisst. Und auch hierbei hofft er, wie mir scheint, auf das stillschweigende Einverständnis eines Teils des Publikums.

Er zeigt beispielsweise den Protagonisten, ein Lied auf seiner alten Trompete anstimmen, ein FDJ-Lied alldings. Dennoch, hier wird der Held mit einem klassischen Musikinstrument eingehend in Szene gesetzt.

Und an anderer Stelle blickt er durch ein Fenster, hinein in das Zimmer der jungen Frau, die er kennengelernt hat. Eine Nahaufnahme, scheinbar unmotiviert im Erzählzusammenhang, zeigt darin ein gerahmtes Bild, eine Zeichnung, abstrakt, sehr schön, sie hängt inmitten einer mit alten Möbeln bestückten Wohnung, die Lebendigkeit und Gestaltungsfreude ausstrahlt.

Kunst in jedweder Form, Kunst, die absolut keinen politischen Inhalt haben musste, deren Sätze wie Musik, deren Instrumente aus wunderbarem Material, deren Striche und Farben, deren Gestalten und Figuren eigenen und nur eigenen Gesetzen gehorchten, – das wird in Gräfs Film als eine Art Erkennungszeichen sichtbar, nicht mal für politische Subversion, sondern für einen Rest persönlicher Integrität. Und vielleicht ist es nicht zu viel der Interpretation, wenn man Gräfs Film als einen versteht, der für sich selbst diese Bedeutung von Kunst in Anspruch nimmt – der sich selbst gewissermaßen als Trompetenspieler zu erkennen geben möchte, der das falsche Lied spielt, der aber, da er ein Instrument der Kunst – den Film, die Kamera, das Schauspiel – in den Händen hält, trotz der falschen Melodie den Tönen noch Klang zu geben nicht umhin kann. Gräfs am Neorealismus orientierter Stil seiner Schwarz-Weiß-Fotografie, die poetisch-realistischen Außenaufnahmen, die lockere Schnittführung und Beweglichkeit der Kamera, die Musik von Günther Fischer, die Spielfreude von Armin Müller-Stahl, Winfried Glazeder und Jenny Gröllmann, all diese Elemente lassen sich nicht vollständig vom dumpfen Plot des Films dienstbar machen.

Kunst als geheimer Code derer, die sich ihre Renitenz zu bewahren wussten, Kunst als heimliches Refugium innerhalb der Diktatur – dies ist für Petzolds Film auf zwei Ebenen zentral: zuerst als ein historisches Detail, das er in verschiedenen kleinen Szenen abbildet und damit als historische Facette der DDR-Vergangenheit behauptet. Und dann als Ausgangspunkt seines eigenen künstlerischen Konzepts.

Zum einen sind da eine Reihe von Szenen, die das Verhältnis zwischen Barbara und Andre, ihrem Chefarzt, betreffen. Um ein Vertrauen zwischen ihr, der Delinquentin und ihm, dem inoffiziellen Mitarbeiter der Stasi, aufzubauen, bezieht Andre sich immer wieder auf Kunst. So schickt er ihr zum Beispiel einen Klavierbauer, der das alte Instrument stimmen soll, das in

ihrer Wohnung steht. Später, in seiner Wohnung – die ganze Szene kann man gut als Replik auf die erwähnte Szene in *Die Flucht* sehen (der Besuch bei der jungen Frau, der Blick in ihre Wohnung, mit dem Bild an der Wand) – kommen sie sich näher, während sie vor seinem Bücherschrank stehen und er ihr eine Geschichte von Turgenjew nacherzählt; die Bücher stapeln sich in den Fächern, schöne alte Einbände sind es, und an den Wänden hängen Bilder. Sein Kunstinteresse vermittelt ihr, dass er trotz seiner äußeren Anpassung auf ihrer Seite steht.

Gleichzeitig entwirft der Film selbst mit seinem Stil eine ähnliche Haltung. Seine Kunsthaftigkeit setzt er dafür ein, auf der Seite seiner Figur zu stehen. Etwa wenn er zu Beginn Barbara an einem Vorgarten entlanggehen lässt, der, zwar von der tückischen Nachbarin angelegt, in diesem Bild seine üppige Spätsommerschönheit entfaltet, um der Figur einen eigenen Empfang in ihrem unfreiwilligen Zuhause zu bereiten. Oder: Das Linoleum der Krankenhausflure, es reflektiert in verschiedenen Szenen warm die Lichtstrahlen, die aus den hohen Fenstern hereinfallen, unbeirrbar in ihrem Glanz trotz der Tragödien, die sich hier abspielen – die der aus Torgau flüchtigen Stella oder die des Jugendlichen, der knapp einen Selbstmord überlebt hat. Wie eine schützende Hand legt sich die malerische Bildgestaltung über ihre Figuren.

Als expliziten Hinweis auf das eigene Kunstverständnis des Films kann man die Szene im Labor verstehen. Andre macht Barbara auf eine Rembrandt-Reproduktion aufmerksam, die er dort angebracht hat: *Die Anatomie des Dr. Tulp*. Er interpretiert die Form der Darstellung als eine, die den Betrachter beim Opfer sein ließe. Der Arm, den die Ärzte sezieren, ist falsch herum gemalt und entspricht der Abbildung im anatomischen Atlas, auf den die Ärzte starren. In einer kurzen Detailaufnahme sieht man dann nochmal die Gesichter der Ärzte. Im Kontext des Filmes versteht man die Analogie, zwischen denen, die den gehängten Dieb und seinen Körper zu einem verfügbaren Objekt machen und den Beamten des DDR-Regimes, die die politische Delinquentin zum Objekt ihrer Schikanen und Observationen machen. Rembrandts anatomische und dennoch falsche, da seitenverdrehte Darstellung der Hand macht die Gewalt sichtbar, die die Alliance von Staat und Medizin hier hervorbringt.¹¹

Zugleich entzieht sie das Opfer durch einen Akt der Kunst eben dieser Gewalt. Es kann nämlich, wegen des malerischen ‚Fehlers‘, nicht die Hand Aris Kindts sein, die hier vor aller Augen entblößt und zergliedert wird.

Mit einem ganz ähnlichen künstlerischen Winkelzug begegnet auch Petzolds Film seiner Figur der Barbara. In der eingangs beschriebenen Szene, die sie beim Klavierspiel zeigt, sieht man zuerst Barbaras Blick durchs Fenster nach draußen, wo der Wagen des MfS steht. Hier wird die Situation der Überwachung etabliert. Dann aber gestaltet sich Barbaras Klavierspiel zu einem eigenständigen filmischen Gemälde, – *Die Klavierspielerin* könnte es heißen, in Anlehnung an *Die Leserin* von Gerhard Richter bzw. dessen Vorbild von Vermeer. Und als ein solches Gemälde richtet es die Blicke der Betrachter auf seine Weise ein, nicht-funktional, ästhetisch, und entzieht die Figur auf diese Weise jedwedem funktionalisierenden Blick.

Petzolds Autorenfilme – Stärkung des Ästhetischen

Petzolds Kunststil in *Barbara* stellt einen konkreten historischen Bezug zum dargestellten Thema der DDR-Vergangenheit her. Dieser Stil scheint mir darüber hinaus auch eine Zuspitzung dessen zu sein, was bereits in Petzolds vorhergehenden Filmen, entlang von Themen der bundesdeutschen und gesamtdeutschen Gegenwart, ausgearbeitet ist. Ich möchte es als eine Poetik bezeichnen, die sich auch hier der besonderen Verbindung von Detailgenauigkeit hinsichtlich der geschilderten Lebenswelt und starker Ästhetik verdankt: Zunächst haben Petzolds Filme immer einen fast ethnologischen Charakter. Sie bringen Landschaften, Siedlungen und Gebäude mit ihren spezifischen geographischen und zeittypischen Gegebenheiten ins Bild. Weite grüne Ebenen in Westdeutschland, an deren Horizont schon die nächste Siedlung oder Fabrik erkennbar ist, wie in *Wolfsburg* (D 2003). Zweckbauten und Industriearchitektur, wie das Expo-Gelände in *Yella* (D 2007) oder Werksgebäude, Autohäuser und Schrottplätze in *Wolfsburg*. Oder das typische Berliner Nebeneinander von Bebauung und Grünflächen, das in *Gespenster* (D 2005) zum Schauplatz wird. Die Filme scheinen nicht Bilder und Erzählungen für eine vorausgehende Gesellschafts-

diagnose zu finden, sondern zu erforschen, wie ein Leben unter den konkreten, ja materiellen Bedingungen einer Gesellschaft aussieht, durch sie bestimmt wird – z.B. unter den Bedingungen der Zersiedelung von Landstrichen oder in Städten, denen ein urbaner Kern fehlt, und in dessen Lücke sich Industrie und Wirtschaft ausgebreitet haben.

Dann jedoch verleihen Petzolds Filmbilder den ins Bild gesetzten unwirtlichen oder hässlichen Orten eine eigene Ästhetik. Ein billiges Hotelzimmer wird zum Tableau aus Bett und Nachttischen mit starker Symmetrie und Farbkontrasten. Das karge Zimmer eines Heimes für Jugendliche wird in kühles Licht getaucht und von einem zarten Blauton beherrscht. Der Berliner Tiergarten mit seinem heruntergelaufenem Gras, dem Müll, dem Geräusch des nahen Verkehrs verwandelt sich für Momente in eine Art Märchenwelt, in der sich für die Protagonistin in *Gespenster* das Schicksal wenden kann. Farne und Blattwerk sind hier so fotografiert, dass sie undurchdringlich und unwirklich aussehen. Auch die Landschaften in *Die innere Sicherheit* (D 2000) oder *Yella* sind nicht als Idyll oder ursprüngliche Natur inszeniert, sondern in ihrer Kulturation belassen, um dann in eine bestimmte Künstlichkeit überführt zu werden – etwa durch den Ton, dem Bild hinzugefügte Geräusche von Wind und Krähenrufen oder durch eine intensivierte Farbigkeit.

Die Außen- und Innenräume in Petzolds Filmen haben, auch da wo sie nicht wie dann in *Barbara* mit einem Kunst-Stil arbeiten, den Charakter von explizit ästhetischen Bildhintergründen. Ihre Kompositionen sind in doppeltem Sinne gegen eine Festlegung des Bildes angelegt. Sie lockern die Verpflichtung der Darstellung auf Ähnlichkeit mit der gesellschaftlichen Realität. Und sie unterlaufen mit ihrer Linienführung oder Farbgebung die Ansprüche der erzählten Handlung. Auf diese Weise lassen sie die Potentiale der dargestellten Welt neben ihrem Gewordensein aufscheinen. Ebenso werden die Figuren, gerade dort wo sie den gesellschaftlichen Begrenzungen und handlungslogischen Erfordernissen nicht entkommen, wie in *Wolfsburg* oder *Jerichow* (D 2008) und zuweilen in direktem Kontrast zum offenen Bildhintergrund gestaltet sind, als Figuren mit Möglichkeiten und offenem Schicksal mindestens vorstellbar.

So bewegt sich die weibliche Hauptfigur in *Wolfsburg* auf der Suche nach dem Schuldigen am Tod ihres Sohnes durch das Panorama der Auto-Stadt. Ihre Suche, ihr Festhalten an der Bindung von Mutter und Kind erscheint wie eine Gegenwehr gegen die Anonymität und Funktionalität des sie umgebenden Industrie-Standorts. Dass es dennoch kein Zurück für sie in die verlorene Geborgenheit gibt, macht ihr Unterfangen zur Sackgasse. Eine ähnliche Bewegung durchläuft die männliche Hauptfigur, auch sie scheitert daran, ihren Weg jenseits traditioneller Bindungen zu finden. Gleichwohl weisen die Bildhintergründe des Films auf Möglichkeiten. Der westdeutschen Industrie- und Zweckarchitektur hat Petzold in *Wolfsburg* eine ganz eigene ästhetische Ansicht abgerungen. Wie Werke der amerikanischen Minimal Art hat er sie in einigen Szenen fotografiert. Gelbe, schwarze und weiße Balken, blaue Quadrate, geometrische Muster aus industriellen und seriellen Elementen zusammengefügt. So bezeugen die Hintergründe hier eine Schönheit der Modernität, die die Gebäude herausgeben, wenn man sie nicht als Gegensätze zu einem verlorenen Idyll begreift, sondern als Produkte einer deutschen Nachkriegsgesellschaft, deren Potentiale nicht ausgeschöpft sind.

Die Gegenwartsfilme Petzolds leben, so könnte man vielleicht zusammenfassen, von einem Gegensatz zwischen den stark im Handlungszusammenhang verankerten Figuren und den ästhetisierten Hintergründen. Während die Figuren scheitern, weil sie die Begrenzungen der sozialen Welt und der entsprechenden Lebensentwürfe nicht zu überschreiten in der Lage sind – tendieren die Bildhintergründe zu einer Schönheit, die den Ambitionen der Figuren gegenüber gleichgültig ist. Als Farbräume, Geometrien oder Dickichte bleiben sie offen für andere Geschichten, als die, die die Figuren in ihnen realisieren.

Kunstfigur, Figur der Trennung

In *Barbara* nun verkörpert die weibliche Hauptfigur selbst das Prinzip der Überschreitung sozialer Begrenzungen. Als Thema bestimmt es zunächst die Dialoge und den Plot des Films – angefangen von der Mahnung Andres, sie solle sich nicht von den Kollegen „separieren“ über ihre heimlichen Ausflüge mit dem Rad bis zum Fluchtmotiv insgesamt. Entschei-

dend aber ist, dass der Film seiner Figur inszenatorisch, eben durch ihr Ästhetischwerden die Möglichkeit von Autonomie zubilligt.

Zunächst tut er das durch die Gestaltung ihres Äußeren. Mit den Mitteln von Kostüm- und Maskenbild wird die Figur auf subtile Weise ästhetisiert. Die Eleganz ihrer Kleider, die Absatzschuhe, das hochgesteckte Haar, die dunkle Wimperntusche, die langsamen aufrechten Bewegungen – Nina Hoss' Barbara changiert zwischen historisch-realistischer Figur, die dem Erscheinungsbild der DDR und der 80er Jahre gerade noch zuzuordnen ist und Kunstfigur, die die Einordnung in Milieus und Epochen tendenziell abstreift, um eine ganz anders geartete Zugehörigkeit erkennen zu geben – nämlich die zu einer langen Reihe von Autorenfilmen und ihren Frauenfiguren, die alle zeitlos elegant in Stöckelschuhen durch Paris oder Sanssouci spazieren.

Und dann, in den Schlüsselszenen des Films, lässt der Film seine Figur mitsamt ihrem Hintergrund in den Modus von Bildern treten, die eine ästhetische Eigen-gesetzlichkeit zelebrieren. Neben der o.g. Szene am Klavier gilt das auch für die Szene der nicht/stattfindenden Flucht am Ende des Films. Entsprechend des Handlungszusammenhangs bildet die Szene den Höhepunkt: Der Fluchtplan kommt hier, allerdings anders als erwartet, zu seiner Ausführung. Barbara tritt ihre Fluchtmöglichkeit an das Mädchen aus Torgau ab. Das Motiv vom Verlassen der sozialen bzw. politischen Grenzen wird nun von der Handlungsebene auf die ästhetische Ebene verlagert. Interessant ist, wie dabei ein absolut klassischer Spannungsbogen gekappt wird. In Parallelmontage sieht man alternierend Barbara mit dem Mädchen (auf dem Weg zum Strand, dann wartend auf den Fluchthelfer) und ihre Verfolger (die Stasi, wie sie ihre Wohnung durchsucht). Statt auf diese Weise aber den klassischen Wettlauf der Zeit und der Kontrahenten ins Bild zu setzen, nehmen die Bilder der Flucht einen beinahe meditativen Modus an. Die Einstellungen von Barbara am Strand sind in blau-dämmriges Licht getaucht, mit Meeresrauschen und Naturgeräuschen unterlegt. Sand und Meer zeichnen horizontale Linien, die an keinerlei Handlungsdynamik anknüpfen. Die beiden Einstellungen der Figur, die sie bewegungslos und frontal im Bildzentrum zeigen, werden über einige Momente gehalten.

Hier wird der Figur nun Unabhängigkeit zugeschrieben, einfach indem sie durch Farbe, Ton, Zeitlichkeit und Linienführung von den vorherigen und nachfolgenden Szenen entkoppelt wird: Nichts antwortet in diesen Bildern den vorherigen. Die Ruhe der Figur kennt keine Verfolger, weil Tempo und Länge die Szene sie als ein anhaltendes, ungestörtes Kontinuum qualifizieren. Der blaue sie umfangende Farbraum ist absolut, die Braun- und Gelbtöne der anderen Bilder gehen in ihn nicht ein, er bildet einen expliziten Kontrast zu ihnen.

Mit der dramaturgischen Entkoppelung der Szene ist das Tun der Figur, die Fluchthilfe für Stella, nicht mehr ausschließlich als Handlung lesbar. An die Stelle der reduzierten äußeren Handlungsbewegung tritt aber auch kein Bild der inneren Bewegung der Figur. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst, intensiv, aber ohne spezifischen Ausdruck. Die Figur kann in der Szene also weder innerhalb des Handlungszusammenhangs noch entsprechend der Figurenpsychologie eindeutig gelesen werden. Ihre klassische Bestimmung als Träger von Handlung oder Affekt ist in der Darstellung nicht eindeutig ausgeführt. Die Inszenierung zielt hier, wie es scheint, ganz bewusst darauf, die Figur hinsichtlich klassischer erzähltechnischer Merkmale und Funktionen *unbestimmt* zu halten und ihr damit eine andere Qualität zu eröffnen.



(Abb. 2) Barbara am Strand

Die unbestimmte Figur

Die Interpretation von nicht-psychologischen und nicht-handlungsdramaturgisch gestalteten Figuren gehört zwar zu den Standards der Theorie des Autorenfilms. Allerdings folgen die Interpretationen meist einem der Modelle, die darin eine reflexiv-analytische Dimension erkennen wollen. Für den Autorenfilm der 60/70er Jahre war es ein an Brechts Schauspieltheo-

rie anknüpfendes Modell, das in jedem Abweichen von den konventionellen Figurenkonzepten die Möglichkeit einer distanzierten und kritischen Sicht auf die soziale Bedingtheit der Figur angelegt sehen. An aktuellen Autorenfilmen wurde dann im Zusammenhang der Postmoderne-Debatte die selbstreflexive oder intertextuelle Dimension von Figuren¹² diskutiert.

Petzolds Film ist, jedenfalls in der Perspektive meiner Interpretation, keinem dieser Modelle zuzurechnen. Die Inszenierung von *Barbara* zielt nicht auf eine kritische Reflexion der filmischen oder außerfilmischen Bedingungen der Figurenidentität noch auf die postmoderne Erkenntnis der Bedingtheit und Veränderbarkeit jeder Identitätskonstruktion. In den Szenen, die sich aus dem Verknüpfungszusammenhang lösen, um bildliche Eigenständigkeit zu erlangen, ist die Figur stattdessen nicht mehr über ihre klassische filmische Identität lesbar. Die Nichtbestimmung der Figur behauptet eine Dimension der Figur, die sich jedem Zugriff von außen entzieht

Brigitte Hilmer hat sich in einem Aufsatz zur philosophischen Bestimmung des Begriffs der filmischen Fiktion mit dem Zusammenhang von *unvollständiger Figurenidentität* und Freiheitsmoment beschäftigt.¹³ Mit Terence Parsons und Wolfgang Iser argumentierend geht sie davon aus, dass jede fiktionale Figur im Vergleich mit realen Personen unvollständig ist. Ihre fiktionale Gestalt ist immer nur soweit bestimmt, als sie in der Fiktion ausgeführt oder beschrieben ist. Eigenschaften oder Aspekte der Figur und ihrer Geschichte jenseits des Ausgeführten werden in Anlehnung an die Vorstellung von realen Personen zwar vom Rezipienten ergänzend hinzugefügt, dies ändert jedoch nichts an der konstitutiven Lückenhaftigkeit und Unvollständigkeit fiktionaler Figuren. Die Besonderheit von Filmfiguren läge nun darin, ihre Identität im Sichtbaren zu verankern: Körper und vor allem Gesicht eines realen Schauspielers werden zum Träger der Figurenidentität. Diese starke Festlegung der Figur im Sichtbaren ermögliche, andere Aspekte der filmischen Figur unbestimmt zu lassen. So könne, aber müsse die filmische Figur nicht durch eine Handlung plausibilisiert werden. Darüber hinaus, so argumentiert Hilmer mit Stanley Cavell, stünde die besondere Lebendigkeitsillusion der Filmfigur in einer filmtypischen Spannung zu ihrer Unvollständigkeit. Die leben-

dige, aber für den Zuschauer unerreichbare weil unvollständige Figur sei eine Analogie für das moderne Weltverhältnis, des Bezogen- und Getrenntseins vom Anderen. Daher würde im Kino die „Unerreichbarkeit des Anderen Ereignis“¹⁴. Und die unvollständige Figur stünde für eine Dimension der Unverfügbarkeit oder Freiheit jeder Person ein. Hilmer kommentiert abschließend:

„In einer von Normativität, Sicherheit und Anerkennung besessenen Welt kann es ein Lichtblick sein, dass es Filmfiguren gibt, deren fiktionale Unvollständigkeit manchmal nicht von Verrücktheit zu unterscheiden ist und durch die ich an einer nicht im Raum der Gründe abgesicherten Freiheit teilhaben kann, ohne dass ich mir über die seelische Gesundheit [...] dieser Personen Sorgen machen müsste.“¹⁵

Hilmer situiert die Frage der unvollständigen Identität der Figur mithin vor allem auf einer für filmische Fiktionen konstitutiven Ebene: einer mit Cavell ontologisch begriffenen, nur in der Sichtbarkeit begründeten Existenz der filmischen Fiktion.

In Petzolds *Barbara* wird die Auflösung der Figurenidentität allerdings explizit ins Zentrum gerückt. Das, was nach Hilmer jede Filmfigur ausmacht, nur im Sichtbaren festgelegt und ansonsten potentiell frei von allen konventionellen Vorstellungen und entsprechenden Darstellungsregeln einer Person zu sein, ist hier Teil der Poetik des Films.

Politik der postrepräsentativen Figur

Es ist aufschlussreich, das Figurenproblem nun vor dem Hintergrund der ästhetischen Theorie von Jacques Rancière anzuschauen. Sie ermöglicht, die beiden diskutierten Aspekte, einer konstitutiven Unvollständigkeit fiktionaler Figuren sowie einer Poetik der Unbestimmtheit der Figur, in Bezug zu setzen.

Ausgangspunkt von Rancières politischer Ästhetik ist, dass Politik selbst eine Ästhetik besitzt, auf die Kunst mit ihrer Ästhetik wiederum Bezug nimmt. Zunächst ist es die *Ästhetik der Politik*, die unhinterfragte Prämissen einer Gesellschaft festlegt: Sie bestimmt die Art der Teilhabe an einer Gesellschaft über die Aufteilung von Zeiten, Räumen und Identitätszuschreibungen und reguliert so die Sichtbarkeit und Hörbarkeit politischer Akteure im gemeinsamen Raum politischer Kommunikation. Kunst nimmt innerhalb einer

solchen *Aufteilung des Sinnlichen* nun eine Sonderstellung ein:

Auf einer Leinwand, einer Bühne oder einer Buchseite wird innerhalb des bestellten Feldes der sozialen Ordnung eine Freifläche geschaffen, auf der Räume gegliedert, Verknüpfungen hergestellt, Figuren angeordnet werden können. Allein dies, eine solchermaßen gesonderte Sphäre des Sinnlichen innerhalb der Aufteilung des Sinnlichen der Gemeinschaft zu sein, welche nicht, mit Hilmer gesprochen, im Raum der Gründe abgesichert ist, macht nach Rancière die grundlegende politische Dimension von Kunst aus¹⁶. Als eine solche gesonderte Sphäre beraubt sie die Gesellschaft ihrer Einheit und Identität mit sich selbst. Hilmers Argument bezüglich der unvollständigen fiktionalen Filmfigur könnte man mit dieser Dimension von Kunst in Beziehung setzen.

Der Sonderstatus von Kunst – als ein „spezifisches sinnliches Sein“¹⁷ – wird Rancière zufolge aber erst mit der modernen Kunst bzw. frühestens ab dem 18. Jahrhundert zur zentralen Kategorie des Kunstverständnisses und bestimmt nun explizit die ästhetischen Strategien der Kunstwerke. Das Sinnliche der Werke wird seither bewusst in Opposition zum Sinnlichen der Gemeinschaft gestaltet. Die moderne, ästhetische Kunst grenzt sich damit von der repräsentativen Kunst ab, deren Regeln die sozialen Aufteilungen noch affirmiert hatten. Rancière nennt die Ästhetik moderner Kunst daher dissensuell – Streit auf der Ebene des Sinnlichen.

In einem kleinen Aufsatz für die *Cahiers du Cinéma* hat Rancière nun den Typus einer Filmfigur skizziert, der eben dieses Prinzip moderner Ästhetik verkörpert. An zwei Filmen von Chantal Akerman und Arnaud Desplechin beschreibt er die Figur einer sanften Rebellin, die der Konzeption von Petzolds *Barbara* strukturell entspricht. Er stellt dort insbesondere die Aufnahmen des Gesichts heraus:

„Dieses weibliche Gesicht, das nichts will und nichts antizipiert, dessen Mysterium darin liegt, dass es dem Grübeln des tierischen Lebens gleicht und der Bewegungslosigkeit der Steine – dieses Gesicht [...] ist die Erfindung der Literatur selbst: der Ausdruck des Ausdruckslosen, die Schönheit dessen, das nichts will, die Tiefe des Bewusstlosen, woraus die Literatur seit Flaubert die Ästhetik des modernen Zeital-

ters schuf, um sie später an die neuen Künste Fotografie und Film weiterzugeben. Diese Identität des Aktiven und des Passiven, des Sprechens und des Schweigens, ist in der Literatur in der Figur der enigmatischen Gleichgültigkeit eines sanften und rebellischen weiblichen Gesichts exemplarisch repräsentiert worden. Prousts Albertine, die heute von Chantal Akerman neu erfunden worden ist, bleibt dessen bedeutendste Erfindung.“¹⁸

Die beschriebene Figur verkörpert also die Prinzipien der modernen Ästhetik, indem sie die konventionell das Denken und Darstellen strukturierenden Gegensätze von Ausdruck und Ausdruckslosigkeit, Aktivität und Passivität, Sprechen und Schweigen identisch setzt. Das „sanfte und rebellische“ Gesicht nimmt den Kategorien aktiven Handelns und passiven Fühlens ihren eindeutigen, differenten Bestimmungscharakter. Die Figur hebt so explizit die Regeln konventioneller, mit Rancière gesprochen, repräsentativer Kunst aus, die die Figur entweder als Träger der Handlung oder des Affekts bestimmen. Die Figurendarstellung wird mithin *entregelt*. Sie wird nicht einfach regellos, sondern führt vor, wie und dass man eine Figur auch auf andere Weise gestalten kann, so dass die Regeln als willkürlich, ungültig, obsolet erscheinen. Man kann diese Figur daher auch als postrepräsentative Figur bezeichnen: sie setzt nach der Repräsentation an, sie bezieht sich auf diese zurück, und zwar polemisch. Sie vollzieht damit keinen Metadiskurs ihres eigenen Figurens, sondern greift in die bestehenden Weisen, eine Figur zu formen ein. Denn die Darstellungsregeln, denen hier widersprochen werden, sind in Analogie zu den Gestaltungsregeln gesellschaftlicher Hierarchie und Machtverhältnisse gebildet. Wenn etwa Chantal Akerman in *La Captive* das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern thematisiert, so erweist sie sich als feministische Filmemacherin, nicht etwa, indem sie die weibliche Figur als Handelnde zeigt, die ihre Situation verändert; stattdessen gestaltet sie ihre Figur so, dass sie gerade nicht als Handelnde oder Leidende identifiziert werden kann. Die Figur widerspricht damit dem Prinzip selbst, das dem Machtverhältnis zu Grunde liegt. Ebenso verfährt Petzold mit *Barbara*, wenn er der Aufteilung in Täter und Opfer, in Observierende und Observierte, die das DDR-Regime strukturierte, die nämliche Figur entgegenhält.

Zur filmhistorischen Kontur der Figur

Rancière bezeichnet nun die sanft-rebellische Figur als eine exemplarische Figur der Kunst der Moderne; er verweist dabei auf die Albertine in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, welche Akerman in ihrem Film zitiert. Man kann hier ergänzen, dass Akerman darüber hinaus mit dem Namen der Protagonistin, Ariane, um so mehr aber mit dem motivischen Rahmen der Geschichte – Simon verliebt sich in Ariane während der Projektion eines von ihm selbst gedrehten Films, auf dem man sie am Meer mit ihren Freundinnen sieht – eine ganze Reihe von Frauenfiguren aufruft, die von der Statue Galatea in Rousseaus *Pygmalion*, über die von diesem ersten Melodrama inspirierte *Ariadne auf Naxos* von Georg Benda bis zu Goethes *Proserpina* reicht. Akerman beruft sich mit ihrer Ariane also auf einen traditionsreichen Figurentypus: nämlich den einer weiblichen Figur, die in der Lage äußerster Bedrängnis, im Moment, da sie der Macht über ihr eigenes Schicksal verlustig geht, ausgestaltet wird und mit der seit den genannten Stücken im 18. Jahrhundert wiederholt Fragen nach Art und Weise der Ausgestaltung, ja Fragen der Selbstvergewisserung, moderner Ästhetik ganz direkt verknüpft worden sind.¹⁹

Im Hinblick auf Petzolds *Barbara* lässt sich der Kontext der Figur allerdings präzisieren. Die spezifische Komposition dieser weiblichen Figur, die klassische filmische Figurenidentitäten hinter sich lässt, ist eine wiederkehrende Form des Autorenfilms seit seinen Anfängen in den 60er Jahren. Den geradezu programmatischen Auftakt bildete Agnes Vardas *Cleo de 5 à 7* (F 1962). Die Protagonistin wird hier aus einem als Melodrama inszenierten ersten Teil des Films, die Interpretation von *Sans toi* durch Corinne Marchand ist der Höhepunkt, in die Freiheit und Offenheit des zweiten Teils entlassen, wo mit der ungewohnt locker-assoziativen Handhabung von Dramaturgie und Figurenführung eine neue filmische Ära, die Nouvelle Vague, gleich miteingeläutet wird. Mit Jean-Luc Godards *Vivre sa vie* (F 1962) und Alexander Kluges erstem Langfilm *Abschied von gestern* (D 1966) folgten gleich zwei weitere Filme, die ebenfalls an der Figur einer Widerspenstigen das eigene ästhetische Credo entwickelten. Das verschwiegene Gesicht von Godards Nana S., an dem die gelehrten Worte ihrer Dia-

logpartner abprallen, und – für Kluge stilprägend – Anita G., die mit unbewegtem Gesicht wie zur Standfotografie eingefroren scheint²⁰, bildeten den Auftakt einer Reihe von Frauenfiguren, die bis zu ihren aktuellen Variationen – Akermans Ariane, Desplechins *Esther Khan* (F 2000) und Petzolds *Barbara* reicht.

Im Hinblick auf die filmwissenschaftliche Rezeption des Autorenfilms zeigt das Wiederkehren der besprochenen weiblichen Figur eine bislang ausgeblendete Kontinuität der beiden Generationen des Autorenfilms an. Die vergleichende Betrachtung, etwa von Kluges *Abschied von gestern* und Petzolds *Barbara*, lässt strukturelle Ähnlichkeit statt der repetitiv behaupteten Kluft deutlich werden. Allerdings nur dann, wenn man den Autorenfilm insgesamt, wie ich es hier in Bezugnahme auf die ästhetische Theorie Rancières vorgeschlagen habe, endlich außerhalb des ideologiekritischen Paradigmas und seiner langen Schatten in den Blick nimmt. Dann allerdings lässt sich beschreiben, wie bereits der frühe Autorenfilm ein anderes Verständnis von politischer Kunst zu entwickeln begann als die Vorkriegsmoderne (mit deren Modellen und Konzepten das ideologiekritische Paradigma, häufig in verkürzter Form, operierte) und dabei auf literarische, bildnerische und theatrale Formen einer weiter zurückreichenden ästhetischen Moderne zurückgegriffen hat. Eine ähnliche Neubewertung findet in der Kunstgeschichte hinsichtlich bildkünstlerischer Entwicklungen der 60er/70er Jahre statt, die nicht in den zeitgenössischen, am modernistischen Paradigma der Abstraktion orientierten Kanon passten, wie z.B. die Porträts und Landschaften von Gerhard Richter.

Will man von hier aus die zwei Generationen des Autorenfilms differenzieren, um die Entwicklung und Veränderung seit den 60er/70er Jahren zu beschreiben, so scheint mir Gertrud Kochs These vom Pikturalismus als Stil einen wichtigen Anhaltspunkt zu liefern. Die von ihr an Tykwer und von Trier festgestellte religiös konnotierte Bildästhetik könnte man als Teil einer Tendenz des aktuellen Autorenfilms sehen, die ich oben mit einem emphatischen Verständnis von Kunst und, so wäre zu ergänzen, von einem als Kunst verstandenen Kino, angesprochen habe. Petzold mit seinem an *Barbara* diskutierten Kunst-Stil wäre dann, trotz der Unterschiedlichkeit in Bildsprache, Themen und Figurenanlage, die es zwischen diesen drei Re-

gisseuren gibt, innerhalb eines solchen Kontextes zu sehen.

Die jüngeren Filme von Trier und Tykwer bestätigen die Annahme einer solchen Tendenz. In Tykwers *Drei* (D 2010) ist es die visuell höchst effektvolle Bildverknüpfung (die Splitscreens sowie die hoch komprimierten Bildfolgen), die motivisch mit dem Thema Kunst als eines Terrains der Neukonfiguration der sozial determinierten Aufteilung des Sinnlichen – Leitmotiv ist die Überwindung der Zweier-Figuration – verknüpft ist. In Lars von Triers *Melancholia* (DK/S/F/D 2011) wiederum haben wir es erneut mit einer religiösen Bildmetaphorik zu tun, der Prophetie eines Weltuntergangs, welche nun aber explizit mit dem Motiv des Kunst-Bildes und vor allem mit dem eines bildgewaltigen Kinos verbunden wird. Die rebellische weibliche Protagonistin rettet sich hier vor der familiären und kosmischen Apokalypse, in dem sie mit, mit Rancière gesprochen, *enigmatischer Gleichgültigkeit* an die Kraft ihrer so genannten magischen Höhle glaubt, ein aus Ästen und Stöcken gebautes Zelt. Das Schlussbild zeigt sie ruhig, zusammen mit Schwester und Neffen, darin sitzend, während der Feuerball über sie hinweg und direkt frontal Richtung Zuschauer rast. Bis das Bild schwarz ist, der dunkle Zuschauerraum in die Wahrnehmung tritt, während das Grollen des Untergangs aber noch hörbar die Fiktion aufrechterhält. Der Zuschauerraum – das Kino – wird somit in dieser originellen Schlusspointe von *Melancholia* fiktionalisiert und zum rettenden Platz – in der Welt und doch jenseits ihrer destruktiven Verhältnisse – für Figur und Zuschauer erklärt.

Endnoten

1. Michael Wedel, *Bodenlose Resonanz. Tom Tykwer, transnationale Ästhetik und das neue europäische Kino*, in: ders., *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld 2011, S. 397.
2. Rosalind Galt, *The New European Cinema. Redrawing the Map*, New York 2006. / Vgl. auch Wedel 2011, *Bodenlose Resonanz*, S.397.
3. Ebd., S. 395-415.
4. Randall Halle, *German Film after Germany. Toward a Transnational Aesthetic*, Urbana/ Chicago 2008
5. Gertrud Koch, *Katholischer Pikturalismus. Religion als Stil bei Lars von Trier und Tom Tykwer*, in: *Das Regime des Image. Zwischen mimischen Display und Corporate Branding*, hg.v. Gerhard Johan Lischka und Peter Weibel, Bern 2003, S.155-169.
6. Ebd., S.157.
7. zitiert nach Koch, ebd., S. 159/ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991, S. 223.
8. Deleuze, ebd., S.222.
9. Maria Muhle, *Ästhetischer Realismus. Strategien post-repräsentativer Darstellung anhand von „A bientôt j'espère“ und „Classe de lutte“*, in: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, hg.v. Drehli Robnik u.a., Wien 2010, S.177-193.
10. Vgl. u.a. Interview im DVD-Booklet (Good Movies 2012).
11. Vgl. Christian Petzolds Bemerkungen zu dieser Szene im Interview: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben*, 6.3.2012/ <http://www.monopol-magazin.de>. Petzold weist hier u.a. darauf hin, dass die Szene der Rembrandt-Interpretation von einer Passage aus W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* inspiriert ist.
12. Vgl. Margrit Tröhler, *Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten*, in: *Montage-AV 152/2006*, S.95-114/ Vgl. Jens Eder, *Die Postmoderne im Kino*, in: ders., *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2002, S.15f./ Vgl. Kerstin Stutterheim, *Studien zum postmodernen Kino*, Frankfurt/M., u.a. 2011, S.45-68.
13. Brigitte Hilmer, *Die Zeit der Figuren als Prinzip filmischer Fiktion*, in: „*Es ist, als ob*“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, hg.v. Gertrud Koch und Christiane Voss, München 2009, S.107-126.
14. Ebd., S.125.
15. Ebd., S.126.
16. Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S.27-28.
17. Jacques Rancière, *Die ästhetische Revolution und ihre Folgen. Erzählungen von Autonomie und Heteronomie*, in: *Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, hg.v. Ilka Brombach u.a., Zürich 2012, S.39.
18. Jacques Rancière, *Geschichten von Gesichtern (Desplechin, Akerman)*, in: ders., *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Berlin 2012, S.39.
19. Vgl. dazu u.a. Cornelia Zumbusch, *Proserpina versus Pygmalion. Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, hg. von Wolfgang Kemp u.a., Berlin 2007, S.109-142./ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993). Heft 2. S.161-187.
20. Vgl. zu Kluges Frauenfiguren: Ilka Brombach, *Traurige Geschichte – poetischer Protest. Alexander Kluges „Abschied von gestern“*, in: *Die Frage des Zusammenhangs: Alexander Kluge im Kontext*, hg.v. Christian Schulte, Berlin 2012, S.81-94.

Zusammenfassung

Der Essay beschreibt die weibliche Figur der Barbara in Christian Petzolds Film als eine Figur, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie ihre klassische filmische Identität als Handlungsträger verliert. Sie entsteht aus einer Poetik, die die Figur auf dramaturgischer und psychologischer Ebene zu einer unbestimmten Figur werden lässt, in dem sie einen Registerwechsel im Darstellungsstil vollzieht. Das filmische Bild wird zu einem malerischen Bild, in dem die Gesetze der Handlung und Affekte außer Kraft gesetzt sind und stattdessen Rhythmus, Farbe und Größenverhältnisse den Bezugsrahmen der Figur bilden.

Im Anschluss an Jacques Rancières Begriff des Ästhetischen wird die Figur als eine dissensuelle Figur gedeutet, als Figur, die auf der Ebene der Form einen Streit austrägt bzw. einen Widerstand behauptet. Als malerische Figur, als Figur der Kunst wehrt sie sich gegen die Vereinnahmung durch ein großes Ganzes von Handlungs- und Spannungsbogen.

Auf diese Weise wird der Film, der vom Aufbegehren gegen das DDR-Regime erzählt, zu einer universellen Geschichte über die Möglichkeiten, gesellschaftlicher Vereinnahmung zu widerstehen.

Autorin

Ilka Brombach, Studium der Filmwissenschaft und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Berlin. Arbeitet an einer Dissertation zum Thema „Politik des deutschen Autorenkinos“. Von 2007 bis 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeitalter der Entgrenzung der Künste“ der FU Berlin/ im Forschungsprojekt „Die Politik des Ästhetischen im westeuropäischen Kino“. Seit 2011 lehrt sie Filmwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam. Herausgaben: Hartmut Bitomsky: Kinowahrheit. Texte über Kino und Wirklichkeit, Berlin 2002 / "Ästhetisierung". Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis (mit D. Setton, C. Temesvári), Zürich 2010. Aktuelle Publikationen: Deutschland im Herbst. Politik(en) der Form im Gemeinschaftsfilm, in: Kappelhoff, Streiter (Hg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945, Berlin 2012 / Traurige Geschichte – poetischer Protest. Alexander Kluges „Abschied von Gestern“, in: Christian Schulte (Hg.): Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext, Berlin 2012.

Titel

Ilka Brombach, Die Widerspenstige. Zu einer postrepräsentativen Figur des Autorenfilms: Christian Petzolds Barbara (D 2012), in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (13 Seiten), www.kunsttexte.de