

Victoria Steiner

Der deutsche Weste(r)n zu Valeska Grisebachs WESTERN (2017) – unter anderem

Valeska Grisebachs Film WESTERN verweist bereits mit seinem Titel auf ein amerikanisches Genre, das zunächst wenig mit dem deutschen Kino gemein zu haben scheint. Wenn man diesen Titel als Hinweis versteht, diesem nachgeht und einen Rückblick in die Geschichte des deutschen Films macht, dann zeigt sich, dass zwischen amerikanischem und deutschem Western eine Beziehung besteht, die weiter zurückreicht, als man vielleicht vermuten mag. Dabei nutzt der deutsche Film ein amerikanisches Genre, das von Grenzen und dem Weg vom Osten in den Westen erzählt, nicht nur um die eigene innerdeutsche Grenze zu verhandeln, sondern letztlich auch, um den deutschen Film von Deutschland zu entfremden und in der Konsequenz seine „Deutschlandbilder“ neu zu schreiben.

0

Wenn deutsche Filme anfangen, ein amerikanisches Genre zu adaptieren, stellt sich die Frage, auf was oder auf welches Problem solche Filme reagieren. Dass sich Valeska Grisebach nach Thomas Arslan als eine weitere Regisseurin der „Berliner Schule“ diesem Genre widmet, deutet auf eine mögliche Beziehung des deutschen Films zu diesem ‚amerikanischen‘ Genre hin. WESTERN erzählt die Geschichte einer Gruppe Bauarbeiter, die an die Grenze zwischen Bulgarien und Griechenland versetzt werden, um dort in einer wüstenähnlichen Landschaft ein Wasserkraftwerk zu bauen. Bauarbeiter und Bagger arbeiten in diesem Grenzgebiet, um etwas zum Fließen zu bringen. Der Bagger kann als Zeichen für den Schutt, den Rest der Grenze zwischen Ost und West, einen Streifen Land, in dem noch niemand ist außer Bauarbeiter, verstanden werden. Der Film setzt damit im Grunde schon dort an, wo die Geschichte der ‚Berliner Schule‘ oder vielleicht sollte man sagen der Vertreter einer sogenannten Schule¹ beginnt: mit dem Mauerfall, jenem Ereignis, das Ost und West wieder zusammenbringen soll.

¹ Für Recherchen zur „Berliner Schule“ vgl. Georg Seeßlen: Die Anti-Erzählmaschine. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine>, zuletzt 1.8.2017; Michael Baute, Ekkehard Knörer, Volker Pantenburg,

Eine erste Generation der ‚Berliner Schule‘ setzt an der Grenze an, die keine Grenze mehr ist und auch die Idee des deutschen Western setzt an dieser Grenze an. Der Mauerstreifen gleicht nun einer riesigen Baustelle, die von Baggern und Bauarbeitern umgegraben wird. Der Mauerfall ist auch der Zeitpunkt in der deutschen Geschichte, an dem sich der Deutsche mit dem Deutschen auseinandersetzen muss. Regisseure wie Christian Petzold und Thomas Arslan beobachten die Menschen, wie sie nach dem Fall der Mauer sind und denken. Arslan fährt in *AM RAND* (1990/91) den Mauerstreifen entlang: „Die Mauer war in der Zwischenzeit schon abgetragen, und quer durch die Stadt hatten sich merkwürdige Brachen gebildet, an denen völlig unterschiedliche Stadtteile aus Ost und West aufeinandertrafen.“² Und da sieht man nicht nur braches Land, sondern auch Bauarbeiter, Bagger, weggeräumte Mauerreste. Petzolds Film *OSTWÄRTS* (1990), bei dem übrigens Thomas Arslan Kamera und Ton übernommen hat, zeigt einen Gegenschnitt von Mensch und Welt nach dem Mauerfall. Diese Filme interessieren, wie ein ‚Deutschland‘ an der Grenze nach dem Mauerfall aussieht, wie sich die Menschen an der Grenze geben und was sie erzählen. Dabei geht es weniger um das Ereignis – die Mauer ist gefallen, das Ereignis ist Vergangenheit – vielmehr verhandeln diese Filme die gegenwärtigen Konsequenzen und wie das Leben weitergeht – interessant ist der neue Alltag oder das neue Alltägliche nach dem Ereignis.

Deshalb rücken in späteren deutschen Filmen der ‚Berliner Schule‘ dann auch die Provinzen, die Außenseiter, die Plätze und Figuren, die man (im Film) nicht, aber sonst die ganze Zeit (nämlich im alltäglichen Leben vielleicht selbst) sieht oder gesehen hat, in den Vordergrund. Die

Stefan Pethke, Simon Rothöhler: „Berliner Schule“ – Eine Collage“ in: *Kolik.Film*, Sonderheft 6/ 2006, S. 7-14; Marco Abel: *The Counter-cinema of the Berlin School*. Rochester/New York: Camden House 2013. Abel moderierte auch die Konferenz „The State We’re In: The Films of the Berliner Schule“ im Deutschen Haus der NYU im Jahr 2014. Hier gemachte Aussagen der Filmautoren beziehen sich auf diese Konferenz. Ein Jahr zuvor war im Museum of modern Art die Ausstellung „The Berlin School: Films from the Berliner Schule“ zu sehen.

² dffb Archiv, „Berliner Schule“ an der dffb 1984-95. Teil 2: Einige Filme“ <https://dffb-archiv.de/editorial/berliner-schule-dffb-1984-95-teil-2-einige-filme>, zuletzt 2.8.2017.

Präferenz für Grenzen und das Ereignis des Ereignislosen kristallisieren sich hier heraus und gehen von den Dokumentarfilmen über in die Spielfilme der ‚Berliner Schule‘. Gemeinsam sei diesen Filmen ein Spürsinn für das Alltägliche, die Intention, das wirkliche Leben, den Alltag, den Alltagsmenschen und die Alltagsorte zu zeigen, aber eben anders, als man sie denn im wirklichen Alltag sieht. Man heftet diesen Filmen deswegen gerne irgendwelche -realismen an und trotzdem darf man nicht vergessen, dass diese filmischen Momentaufnahmen des Lebens einer Filmgeschichte geschuldet sind.

1

Zentral wird die Entwicklungslinie vom Westen zum Western im deutschen Film bereits bei Wenders *IM LAUF DER ZEIT* (1976). Der Film setzt zwischen Ost und West an, seine Figuren fahren die innerdeutsche Grenze entlang. Am Ende des Films lässt Wenders seinen Protagonisten, gleich einem Tscherokesen, eine Decke über die Schultern geworfen, vor dem Schild mit der Aufschrift „Landesgrenze“ stehen und in das weite Land blicken. Die Grenze oder dieser Zwischenraum zwischen Ost und West war auch immer weiter zu einem unberührten leeren Raum geworden, ein von der Zivilisation abgeschnittenes Gebiet, ein „grünes Band“. *IM LAUF DER ZEIT* mag vielleicht noch nicht der deutsche Western sein, aber der deutsche Western bekommt da (s)eine Idee.³ Die Verbindung zwischen dem Westen und dem Western liegt in einer Grenzfigur. *Die* Demarkationslinie ist jener Spielraum des deutschen Western – in dem Sinne, dass der deutsche Western eine innerdeutsche Grenze aushandelt. Die Figuren dieses Films sind ruhelos, schreiten immer weiter fort, gehen dabei aber immer wieder zurück in die Vergangenheit. Hier etabliert sich überhaupt erst der Spielraum eines deutschen Western.

Wenders zweiter Film, der irgendwie mit Elementen des Westerngenres (eigentlich sind alle seine Filme irgendwie Filme von Wanderern, Reisenden und allein gelassenen Figuren) zu tun hat, ist *DON'T COME KNOCKING* (2005). Dieser Film erzählt keinen klassischen Western, sondern von der Gemachtheit des Westerns, nicht von einem Cowboy, sondern einem Cowboydarsteller. Der Hauptdarsteller verlässt

³ Für den Filmhinweis danke ich Julian Müller.

den Drehort – der Western wird gar nicht erst gedreht. Wenn SUNSET BOULEVARD (1950) vom Ende des Stummfilm(star)s spricht, dann geht es bei DON'T COME KNOCKING (2005) um das Ende des amerikanischen Western. Aber gerade in der Verweigerung, in diesem Davonreiten oder Davonlaufen des gealterten Westernstars vor dem Western steckt das zentrale Bild dieses Genres: Der Mann mit Cowboyhut auf dem Pferd, gegen das Licht und ins Unbekannte reitend, die Grenze zwischen Wüste und Stadt überschreitend, während er sich wohl bewusst sein muss, dass er ein Geflüchteter ist, der verfolgt wird. (Zwar nicht von dem gerechten Sheriff oder dem schwarzgekleideten Bösewicht, sondern dem Vertreter einer Filmversicherung.) Der Film beschreibt aber noch etwas anderes: den Darsteller, der kein Darsteller mehr ist. Howard Spencer flieht förmlich aus dem Kino in das Leben und muss sich erst (neu er)finden.

2

Genre meint Konfektionen (Arnheim), und der Neue deutsche Film hat versucht, sich gerade von Konfektionen zu befreien, sich eine Autonomie des Autors zu verschaffen. Der Western ist vielleicht das populärste Genre eines populären amerikanischen Kinos, von dem sich das Neue Deutsche Kino, um eben einen neuen deutschen Film zu etablieren, zu distanzieren versucht, wenn auch Autoren wie Fassbinder immer wieder den Einfluss der Regisseure eines solchen Kinos auf ihr Filmemachen betonen. Fassbinder machte keinen Hehl daraus, dass seine Filme von Douglas Sirk oder Raoul Walsh inspiriert sind. Affinitäten zum Western im deutschen Film werden bei den Filmautoren des Neuen deutschen Kinos erkennbar: bei Fassbinder, Wenders und Herzog. Herzog beschreibt in seiner Biografie, wie er mit seinem älteren Bruder die Baracke einer Firma in einen Westernsaloon umbaut – die Schilder „Whiskey“ und „Wanted“ sind dabei wichtigste Requisiten – und einen Film mit dem Titel A LOST WESTERN (1959) dreht. Fassbinders WHITY (1971) gibt dem Western einen Richtungswechsel, es geht immer wieder darum, von Westen nach Osten zu gehen,⁴ aber der Aufbruch findet nie wirklich statt. Hier stagniert

⁴ Vgl. Claudia Liebrand: Western goes East. Fassbinders Whity als Race-Melodrama. In: Nicole Colin/ Franziska Schlösser/ Nike Thurn (Hg.): Prekäre

der Western. Dennoch war man sich einig, nicht ‚amerikanisches‘ Konsumkino zu machen.

Roland Klicks *DEADLOCK* (1970) mag der erste deutsche amerikanische Western sein und wird oft als der Anti-Neue Deutsche Film gesehen, zu amerikanisch, zu flach, ein Kino gegen den „Tod de[s] Zuschauer[s]“⁵ repräsentierend. Klick versteht sein Kino als klassisches Kino, was ihm die Gegnerschaft der sehr theoretischen und argumentativen Anhänger des Neuen Deutschen Kinos einbringt. Der Film war für sie kein Massenmedium mehr, denn Massen sahen diese Filme gar nicht an, sondern diese Filme standen für ganz bestimmte Denkrichtungen, Thesen und Ideen zu einer (politischen) Gegenwart. Roland Klick mag mit seinem Genrekino in gewisser Weise das Gegenmodell zu jenen Filmautoren des Neuen Deutschen Kinos bilden, und es war Alexander Kluge, der in jedem Fall Roland Klicks Erfolg verhindert wissen wollte.⁶

Der Western kann als Prototyp einer Filmfabrik gelten, und Westernfilme waren in ihrer Hochzeit auch Produkte eines Kulissen- und Requisiten-, aber auch Sujetrecyclings. Georg Seeßlen hat in „Die Anti-Erzählmaschine“ darauf hingewiesen, dass es auch in Deutschland eine solche Maschinerie an „Fertigproduktfilmen“ gibt. Roland Klick ist sich dessen bewusst und lässt in seinem Film *DEADLOCK* daher auch konsequenterweise den Westernschauspieler der 60er Jahre auftreten, Mario Adorf⁷ als unfähiger Schurke mit löchrigem Hemd und fehlenden Knöpfen, der in ein Katz und Mausspiel mit Anthony Dawson in der Rolle als schwarzer Cowboy verwickelt wird, gedreht nach dem 6-Tage-Krieg zwischen Jordanien und Israel in der Negev-Wüste. Nicht nur der Westernstar verliert seinen Glanz, immer wieder tritt der heruntergekommene Pappcowboy als Kulisse ins Bild. Schließlich müssen die Westernfiguren dran glauben. Den Film überlebt jene Figur, die kein

Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld: transcript 2012, S. 49-68.

⁵ Klick verweist in *ROLAND KLICK – THE HEART IS A HUNGRY HUNTER* (2013) auf Vlado Kristl: *TOD DEM ZUSCHAUER* (1983).

⁶ Vgl. <http://www.ray-magazin.at/news/zwischen-den-stuehlen?&parent=0>, zuletzt 1.8.2017.

⁷ Vgl. v. a. die Verfilmungen der Romanvorlagen von Friedrich Gerstäcker und Karl May.

Westernheld oder -schurke ist, sondern der moderne Anzugträger mit Gewehr. Der Cowboy hat auch hier schon seine Karriere hinter sich und Klick kratzt damit gewissermaßen auch an dem etablierten Genrekino.

Ganz allgemein scheint Roland Klick sein „Kino“ auch immer wieder aufzubrechen, es mit der Wirklichkeit verknüpfen zu wollen: „Er nutzt den filmischen Effekt radikal, der das Fiktive so oft als selbstverständliche Fortsetzung des Wirklichen erscheinen lässt.“⁸ Immer geht es darum, eine gute Geschichte zu erzählen, aber auch darum, darauf aufmerksam zu machen, wie Klick sagt, „was um einen rum passiert“. Klicks Aufnahme des amerikanischen Genrekinos als Gegenreaktion zu einem Neuen Deutschen Kino, eröffnete gerade neue Möglichkeiten für das deutsche Kino.

3

Nun gibt es gegenwärtig Filmautoren wie Benjamin Heisenberg oder Thomas Arslan, die sich diese sogenannten „Fertigproduktfilme“ in ihren Komponenten zu Nutze machen, umschreiben, oder wie Heisenberg sagt, die bekannten und etablierten Genrelemente auf ihre Essenz einkochen und eben diese Genreessenzen dazu nutzen, das eigentliche Gefühl von Realismus, wenn auch in sehr verschiedenen Arten und Weisen, nur zu erhöhen. Anders gesagt, sie nutzen das Ungewöhnliche (die Action, den Raubüberfall, den drohenden Gewehrschuss), um das Gewöhnliche (das Leben vor oder nach dem Raubüberfall) eigentlich in den Mittelpunkt zu rücken. In Heisenbergs RÄUBER (2010) mag vielleicht ein Raubüberfall stattfinden, aber er bildet nicht das Zentrum dieses Films oder anders gesagt, er ist nicht das eigentliche Ereignis. Wichtig wird vielmehr, was zwischen den großen Ereignissen liegt. So wird von diesen Autoren auch die amerikanische Einstellung, die „in einem Showdown nicht nur das angespannte Gesicht sehen kann, sondern auch, wie die Hand zum Revolver greift, um den entscheidenden Schuß abzugeben“⁹, umgestaltet. Filmen der ‚Berliner Schule‘ geht es nicht um den Showdown, sondern darum, diesen Schuss aus dem Bild zu nehmen, die Pistole sozusagen

⁸ Norbert Grob: „Umsonst ist nur der Tod“ Gesehenes, Gelesenes, Gedachtes: Die Filme des Roland Klick. In: epd Film 10/84, S. 15-18, hier S. 17.

⁹ Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Stuttgart: Weimar, 1996, S. 17.

neben das Bild zu stellen, auf das Bild zu zielen und damit, wie Christoph Hochhäusler meint, das Gefühl zu erzeugen, dass jeden Moment etwas passieren, ein Schuss fallen und der Showdown kommen könnte.

Während der Italo-Western als Persiflage des Westerngenres interpretiert werden kann, gibt der amerikanische Western die eigentliche Konfektion des Genres vor. Konfektionen legen Einheits- oder Pauschalgrößen und -formen fest. Der Film der ‚Berliner Schule‘ interessiert sich nun nicht für die Highlights oder großen Ereignisse dieses Genres, vielmehr erzählt er von kreativen Lücken oder eben den Zwischenräumen einer solchen genrebelasteten Filmstruktur. Man könnte auch sagen, bedeutsam wird das, was eigentlich außerhalb des Genres liegt, aber innerhalb dieses Genres passieren kann. Nicht die Action, also die Handlung selbst, steht im Mittelpunkt, sondern das, was überhaupt erst zu dieser Handlung führt und die Konsequenz dieser Handlung ist. Damit fragen solche Filme auch, was eigentlich zwischen diesen ganzen Actionszenen passiert: Was ist die Regel zwischen all den Ausnahmen, die uns der Film so gerne vorspielt oder besser gesagt ab- und durchspielt?

4

Laufmuster entstehen durch Wiederholung, sie generieren aber auch Wiederholungen. Jedoch verändern Muster und Konfektionen ihre Bedeutung je nach kulturhistorischem Kontext, und eventuell haben diese form- und erzählgebenden Muster sogar einen kulturhistorischen Ausgangspunkt: Der Western in seinem kulturhistorischen Kontext reagiert auf die Entdeckung einer neuen Welt. Dementsprechend geht es auch immer darum, das Eigene im Fremden zu erkennen. Fremde funktionieren als Spiegel des Selbst, und die Neuzeit mit der Entdeckung des Neuraums markiert jenen Spiegelblick, der später verantwortlich ist für den Beginn eines modernen Zeitalters der Reflexionen. Der Western ist daher im Kern ein sehr neuzeitliches Genre – er setzt an der Entdeckung Amerikas an, also eigentlich noch vor der endgültigen amerikanischen Eroberung des Westens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Von daher ist der Western ein Genre der Entdeckung und Entgrenzung und nicht zuletzt in einer sehr selbstreflexiven Art und Weise.

Der Western als Genre und Muster des Geschichtenerzählens wiederum zeigt immer Bewegung in Raum und Zeit an und ist definiert

durch Grenzüberschreitungen und Grenzkonflikte. Der Western lässt seine Figuren in der Regel von Osten nach Westen gehen, Flüsse und Berge, Bahngleise überwinden. In diesem Genre ist immer „das Prinzip der Grenzüberschreitung verallgemeinert“¹⁰. Eigentlich muss man die Beschreibung dieses Prinzips ein wenig abändern: Es geht nicht oder zumindest nicht nur um die Grenzüberschreitung, es geht auch um die permanente Grenzverschiebung, deswegen sind Filme des Westerngenres auch immer Filme über Wanderer, Ruhelose und Grenzexistenzen. Der Western zeigt die Entdeckung neuer Landstriche und Völker, verfolgte Figuren, fremde Reisende, die eine Stadt erreichen und deren alteingesessene Strukturen und Hierarchien grundlegend verändern.

Die große Krise des Western – oder gar der Tod dieses Genres – hängt mit der Auflösung von Grenzkonstruktionen zusammen. Gilles Deleuze hat diese Auflösung der Differenzen in „funktionalen Vertauschungen“¹¹ für den Neowestern erkannt, aber dessen Tragweite noch nicht gesehen oder vielleicht auch noch nicht sehen können. Figuren verschmelzen mit ihrer Umgebung, private Innenräume werden als öffentliche Plätze inszeniert, der Unterscheid zwischen Verfolgern und Verfolgten wird so gering, dass er fast nicht mehr als solcher sichtbar ist. Die Figuren solcher Filme sind zum Beispiel nicht mehr eindeutig gut oder eindeutig böse, sondern sie werden selbst zu Grenzexistenzen. Diese „formale Transformation“¹² von Genredefinitionen oder -strukturen bringt das Westerngenre selbst als Genre in Gefahr oder gar soweit, dass es sich selbst in den Ruin treibt.

Konsequenzen hat das auch auf den Filmhelden: Es gibt nicht mehr eine Situation und es wird gehandelt, schreibt Deleuze in seiner Analyse von Arthur Penns *LITTLE BIG MAN* (1970), sondern erst aus der Handlung heraus entsteht eine Situation. Die Umkehrung dieses Erzählschemas schafft es, dass der Held nicht mehr derjenige ist, der auf die Situation (oder die Katastrophe) reagieren kann. Vielmehr hat es der Protagonist nun mit einer unentschiedenen Situation zu tun, in der es die

¹⁰ Knut Hickethier: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 62-96, hier S. 85.

¹¹ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. [1983] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 225. Für die Beispiele im Folgesatz vgl. S. 226.

¹² Ebd.

„großen Taten [...] einfach nicht mehr“ gibt. Aus dem Held kann dann ganz schnell ein „loser“ werden: „Vom amerikanischen Traum haben sie nichts bewahrt, sie haben gerade noch das Leben.“¹³

Aber gerade jene Loser und jenes unheldenhafte Leben sind es dann, für die sich das deutsche Kino interessiert. Die verlorene oder zumindest unklare Heldenfigur, die Umkehrung von Situation und Aktion und die Verwischung der Grenzen sind Elemente, die im deutschen Western zum Tragen kommen. Nicht Helden, sondern Figuren des Alltäglichen arbeiten sich an diesen Grenzen ab. Der deutsche Western reagiert damit auf eine Krise des amerikanischen Westerngenres, erkennt dieses Problem aber als Lösung oder Antwort für die Fragen eines deutschen Kinos.

5

Für Hartmut Bitomsky und Harun Farocki als Vorgänger der Vertreter einer ‚Berliner Schule‘ besitzt der amerikanische Western eine Schlüsselstellung. Bitomsky zeigt 1976 den Filmessay über den für das Westerngenre wahrscheinlich einflussreichsten Regisseur mit dem Titel DER SCHAUPLATZ DES KRIEGES. DAS KINO VON JOHN FORD. Und wenn Farocki erklärt, dass es eine Geschichte der „Formregeln“ gibt, bezieht er sich ausgerechnet auf den amerikanischen Western.

Aber ich und andere, wie Hartmut Bitomsky, glaubten, dass Formbestimmung, Formregeln eine längere Geschichte haben und nicht nur aus gegenwärtigen Absichten herzuleiten sind. Enzensberger schrieb damals: Die größte gegenwärtige Literatur ist Ulrike Meinhofs Kolumne, das fanden wir eben nicht. Darum traten wir auch, etwas provokativ, für den amerikanischen Western ein, und gegen den Italo-Western. Kulturelle Traditionen sind prägender und tiefer gehend, als man sich das in Umbruchzeiten vorstellt.¹⁴

In der Gegenwart des Umbruchs wendet man sich nicht nur an eine Vergangenheit, sondern an eine stabile Form der Vergangenheit: das

¹³ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁴ Farocki im Interview mit dem Tagesspiegel: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/harun-farocki-von-68-lernen-heisst-sehen-lernen/1556946.html>, zuletzt 1.8.2017.

(Western-)Genre. Der Western illustriert, wie Filmformen zu Kulturtraditionen werden (aber sicherlich auch umgekehrt) und Filmformen, so könnte man aus dem Zitat folgern, treten vielleicht gerade dann am deutlichsten zu Tage, wenn Kulturtraditionen brüchig werden. Filme wie STAGECOACH (1939) oder THE SEARCHERS (1956) etablieren Genrelemente. Ab den 1950er Jahren avanciert aber selbst der amerikanische Western, allen voran HIGH NOON (1952) zu einem Gegenwartskommentar, der sich auf die Brüche einer Kultur, auf politische Positionen bezieht und spätestens dann darauf aufmerksam macht, dass, selbst wenn dieser Film um die Jahrhundertwende spielt, er doch etwas über das Amerika der 1950er Jahre zu sagen hat.¹⁵ Die Vergangenheit kommentiert die Gegenwart und nicht umgekehrt. Ein Genrefilm wurde so zu einem wichtigen Mittel der Gegenwartsanalyse, das auch für eine deutsche Filmlandschaft in Umbruchphasen einbringlich wurde.

Wenn auch manche Autoren der ‚Berliner Schule‘ betonen, dass es ihnen gerade nicht um die Aufarbeitung von Zeitgeschichte geht, sondern um die Jetzt-Aufnahmen einer Wirklichkeit, in der wir leben, und der Inszenierung dortiger Spielräume, gibt es doch eine Filmtradition, die ihnen vorausgeht und die sie nicht verleugnen können. Ich will damit sagen, dass selbst wenn diese Filme versuchen der deutschen Geschichte oder vielmehr der Geschichte der Deutschen auszukommen, und vielleicht sogar so tun, als wäre diese Geschichte zu Ende erzählt oder gar nicht mehr erzählbar, sie dann doch noch in der Weise bei diesen Filmen mitläuft, insoweit sie Geschichten inszenieren, die nur so sein können, weil sie eine Geschichte (hinter sich) haben.

Das deutsche Kino hatte sich immer mit der deutschen Vergangenheit auseinanderzusetzen, mit Papas Kino, und galt als, wie Norbert Grob¹⁶ schreibt, „zu sauber, zu tief und bedeutungsschwer“. Das Neue Deutsche Kino machte Filme, die Altes thematisieren und dabei

¹⁵ Entsprechend erscheinen Momografien wie Glenn Frankels „High Noon: The Hollywood Blacklist and the making of an american classic“ mit der Auszeichnung: „When Frankel writes about the making of a movie, he is writing about the making of a country.“ (Stephen Harrigan).

¹⁶ Für die Zitate vgl. hier und im Folgenden: Norbert Grob/ Hans Helmut Prinzler/ Eris Rentschler: Neuer deutscher Film. Stuttgart: Reclam 2012, S. 38-53.

stets „durchlässig sein sollten für Aktuelles“. Es ging nicht darum, Geschichte(n) zu schreiben, sondern darum, Geschichte zu verarbeiten: „Deutschlandbilder“¹⁷ und ihre suchenden Identitäten¹⁸ zu zeigen oder vielmehr neue Identitäten jenseits alter Identitäten zu finden. Die Figuren solcher Filme werden dann zwangsläufig zu Heimatlosen, Suchenden und Entdeckern, die „sichere[n] Boden“ suchen, aber „gefährliche Terrains“ betreten müssen. Der ‚Berliner Schule‘ scheint es nunmehr weniger darum zu gehen, das „nationale Identitätsvakuum [weiter] aufzufüllen“¹⁹, vielmehr soll dieses Vakuum entvakuumiert werden.

6

Bei Farocki spielen Filmgeschichte und Geschichte gleichermaßen eine Rolle. Dabei legen seine Filme stets eine These vor und zeigen gleichzeitig die Gemachtheit dieser filmischen These. Die Seminare, die er in den 1980er Jahren an der dffb gibt, legen auf Theorie und Praxis des Films gleichermaßen Wert.²⁰ Theorie meint hier auch die Analyse historischer Filme, um ihre Strukturen und Arbeitsweisen zu erfassen. Petzold als Schüler und Kollege Farockis studiert die Bilder des Hollywoodmainstreams und analysiert ihre Strukturen, übersetzt, demontiert, verändert sie. In jedem Fall ist er jemand, der den Film durchschaut. Man sieht auch seinen ehemaligen Kommilitonen den Umgang und das Verständnis für Filmgeschichte und -strukturen an.

Ein Genrekino muss sich erst etablieren, bevor es auf etwas zurückgreifen kann und Genreumschreibungen müssen sich notwendig mit traditionellen Genrevorlagen auskennen. Um ein „deutsches Äquivalent“ zu dem amerikanischen Vorbild zu liefern (oder eben gerade nicht), muss ein solches Kino die „Klischees [...] einführen, um sich

¹⁷ Vgl. Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München: edition text+kritik 1987.

¹⁸ Identität kann hier verstanden werden als ein Über-sich-selbst-verständigen-Können, weil das was über einen gesagt wird zu dem was man ist kongruent ist.

¹⁹ Vgl. Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München: edition text+kritik 1987, S. 5.

²⁰ Vgl. dazu Rolf Müller: Wie Filme sehen. Harun Farocki als Lehrer an der dffb. <https://dfffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dfffb>, zuletzt 2.8.2017.

wieder von ihnen entfernen zu können.“²¹ Vielleicht geht es dem deutschen Film der Gegenwart weniger um ein altes Genre, sondern mehr um neue Tradition. Die Herausgeber der Zeitschrift *Revolver* (Hochhäusler und Heisenberg) sprechen davon, „dass eins der Probleme der deutschen Filmlandschaft ihre Traditionslosigkeit ist“. Genrekino bedeutet potentielle Tradition und basiert auf Mustern, auf erinnerten Mustern. „[M]it ein paar Stereotypen bedienen, diese dann wieder dekonstruieren und dabei noch klar erkennbare Figuren herstellen, die nicht zu holzschnitthaft ausfallen sollten – das macht viel Arbeit“²², ist aber zunächst die Herausforderung an einen deutschen Western.

7

Neben Christian Petzold und Angela Schanelec wird Thomas Arslan als ein Vertreter jener ersten Generation der ‚Berliner Schule‘ gesehen. 2013 erscheint sein Film *GOLD*, von dem er selbst sagt, er sei kein typischer Western, sondern er hantiere lediglich mit Elementen des Westerns. Der Film porträtiert nach Amerika ausgewanderte Deutsche auf einer Route zu den Yukon Fields mit mehr als 400 Meilen unentdecktem Land. Der Film zeigt die deutsche Flagge am Planwagen, Bremer, Hamburger und Berliner, die Kanadiern, Indianern und einem Afroamerikaner begegnen. Der Film sortiert aus: Am Ende bleibt eine Frau übrig, die alleine losreitet, die letzte Etappe der Reise bis nach Dawson nimmt. Es ist nicht der Mann, der weiter ins Unbekannte reitet, sondern die weibliche Außenseiterin. Hier wird auch klar, welche Bedeutung dieses Davonreiten eigentlich hat: Es markiert nicht nur ein narratives On und Off oder eine potentielle Serialität, es suggeriert seinem Zuschauer auch nicht, dass er hier abgehängt wird, sondern es zeigt ihm, dass es jetzt um das zwischen Aufbruch und Ankunft geht, um das lang-weilige Bewegen dazwischen. Denn man sieht bei Arslan immer wieder das Davon- oder Weiterreiten, den Weg, aber nicht das Ankommen am Ziel.

Die Vorwürfe an den Film waren im Grunde zwei: erstens, es passiert nichts (was nicht erwartbar wäre) und deswegen zweitens: der

²¹ So Diedrich Diederichsen in seinem Kommentar zu der neuen deutschen (Mafia)Serie „4 Blocks“ (2017) erklärt. <http://www.zeit.de/2017/19/4-blocks-serie-tv-berlin-neukoelln/seite-2>, zuletzt 2.8.2017.

²² Ebd.

Film dauert. Zeit ist ein Thema der ‚Berliner Schule‘: man will nicht filmen, was Menschen aus Zeit machen, sondern Menschen, die Zeit haben (so Schanelec) und so hat auch der Film Zeit. In GOLD geht es gar nicht um Gold, auch nicht darum, das Ziel der Reise zu erreichen, der Film endet, bevor die Frau zu dem Land der Goldgräber gelangt. Hier würde eigentlich der amerikanische Western beginnen, bei der eigentlichen Goldsuche. Das interessiert den Film aber nicht, er will ein Gefühl für die Reise selbst schaffen, das Waschen, Kochen, das Sich-Selbst-Versorgen von Städtern inszenieren, die in Konfrontation mit der Natur auf sich selbst gestellt sind und orientierungslos (an physische und psychische Grenzen gehend) das unentdeckte Land entdecken. Insofern hantiert der Film mit Genreelementen, nämlich für den Western typischen Grenzziehungen. Der Verlauf des Films löst diese Grenzen jedoch zunehmend auf, Städter werden zu Naturmenschen, Navigatoren zu verlorenen Figuren, Gute zu Bösen, Frauen- und Männerrollen gibt es nicht mehr etc. Es ist eben dieses Spiel mit den Grenzen, das auch ein Genre öffnet oder ‚aufweicht‘, trotzdem ist, wenn wir an das Zitat von Deleuze zurückdenken, diese Öffnung ein gefährliches Unterfangen.

Arslans Anliegen ist es nach eigenen Angaben²³ auch, einen Blick auf die Gegenwart durch die Vergangenheit zu geben: demokratische Entscheidungen, Emanzipation, Interkulturalität, Flucht, Neuanfang. Die Vergangenheit ist dann etwas, durch das man hindurchsieht und das man dann eigentlich nicht mehr direkt ansieht. Eine andere Ambition dieses Films ist es, an einer unentdeckten Stelle des Westernfilms anzusetzen: „1898 sind viele große Westernthemen wie die Grenzziehung und die Indianerkriege schon erledigt. Das sind alles Sachen, die da nicht mehr erzählbar sind, und trotzdem spielen sie in einem gewissen Sinn in den Film rein, der insofern eher ein Spätwestern als ein klassischer Western ist.“²⁴ Damit setzt GOLD eigentlich auch an der Zeit nach dem Western an, an die Konsequenzen, die jene großen und bereits gedrehten oder erzählten Westernfilme ausgelassen haben und gleichzeitig setzt er narrativ davor (vor dem Goldfinden und Streit um die Beute) an. Man könnte fast

²³ Vgl. hierfür die Interviews, die Thomas Arslan in Bezug auf seinen Film GOLD (2013) gegeben hat.

²⁴ Thomas Arslan im Interview: <http://www.kino-zeit.de/blog/b-roll/ein-bisschen-weiter-weg-interview-mit-thomas-arslan-ueber-gold>, zuletzt 2.8.2017.

sagen, der deutsche Western füllt in dieser Form die historischen und narrativen Grenzgebiete aus.

8

Valeska Grisebach wird wie Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg (beide sind Herausgeber der Zeitschrift *Revolver*), Maren Ade, Henner Winckler und Ulrich Köhler zu der zweiten Generation der ‚Berliner Schule‘ gezählt. Das Genre für das Leben öffnen, so könnte die Aufgabe dieser Filmemacher lauten. Die Distanz zwischen Kino und Leben wird beispielsweise dann problematisch, wenn Schauspieler oder Darsteller wirkliche Personen sind. Auch bei Grisebachs dritten Filmprojekt *WESTERN* (2017) sind die Figuren Personen: „Diese Männer sind Bauarbeiter. Sie *spielen* Bauarbeiter.“²⁵ Bereits für ihr zweites Projekt *SEHNSUCHT* (2006) hatte sie beinahe ausschließlich mit Laiendarstellern gearbeitet. Auch Angela Schanelec hatte für ihre Filme Laienschauspieler verwendet, weil, wie sie sagt, der „Laie nicht die Möglichkeit hat, sich zu verstellen“²⁶ – Laien spielen hier deshalb, weil es „ganz wichtig [ist], dass das in diese Geschichte mit reinkommt, der Moment, den man nicht erfinden kann“²⁷. Diese Momente nutzt der Film und füllt jene Lücken, die zwischen etablierten Genrelementen liegen, kreativ auf, nicht um wie bei Wenders aus dem Kino in das Leben zu flüchten, sondern um das Leben in den Film zu holen.

Diese Ambition lässt sich auch auf formaler Ebene beobachten. Sowohl bei Arslan, aber noch mehr bei Grisebach ist die Kamera eine naturalistische Kamera, die nicht dokumentarisch ist, aber manchmal dokumentarisch wirkt. Sie ist immer noch zu selbstsicher, zu stilsicher, um wirklich dokumentarisch zu sein. Das heißt, eine solche Kamera erlaubt sich keine oder nur wenig Spontanität und schon gar keinen Fehler. Dabei entwickeln diese Autoren (jeder für sich) einen vergleichbaren Stil: einen

²⁵ ZDF-Beitrag: Cannes feiert deutschen „Western“, <https://www.zdf.de/nachrichten/heute-sendungen/videos/western-von-valeska-grisebach-bei-filmfestspiele-in-cannes-100.html>, zuletzt 2.8.2017.

²⁶ So Schanelec in der Arte-Dokumentation *DIE BERLINER NOUVELLE VAGUE* (2016).

²⁷ Grisebach im Interview mit ZDF, Cannes feiert deutschen „Western“, <https://www.zdf.de/nachrichten/heute-sendungen/videos/western-von-valeska-grisebach-bei-filmfestspiele-in-cannes-100.html>, zuletzt 2.8.2017.

Weg der Observation eines Menschenlebens an einem bestimmten Punkt seines Fortlebens, der reduziert ist, fast minimalistisch wirkt und gleichzeitig intensiv wird. Deutsche Filme sind immer irgendwie scharfkantiger, theatraler, vielleicht auch sogar ‚zu sauber‘, wenn aber diese Filme ‚lebendig‘ im weitesten Sinne sein wollen, müssen sie diese Zuschreibungen in irgendeiner Form versuchen ‚aufzuweichen‘. Trotzdem sind diese Filme so selbstbewusst, dass sie in ihrer Kameraführung auch immer klar machen, dass es nicht nur um Beobachtetes, sondern auch um Beobachtung geht – auch darum, dass wir sehen, wie jemand spielt, wer er ist und dass dahinter eine Kamera steht, die filmt, dass er gleichzeitig ein anderer ist.

Es sind dann auch meistens die Beobachter im Film, die zu Protagonisten werden. Man sitzt im Rücken der Figuren, ohne ihre Position nachzumachen, bei Schanelec blickt man nicht mit der Kamera oder mit der Figur, sondern man sieht über die Schulter der Figur in das Bild. Mit den Figuren kann man sich nicht identifizieren, es ist immer ein anonymer Abstand, eine unsichtbare Grenze²⁸ zwischen Filmfigur und -zuschauer. Deswegen sind es die „Halbtotale und die Halbnahe“, die solche Filme formal strukturieren: „nah genug, um die Ereignisse zu beobachten, weit genug entfernt, um eine Distanz zu den handelnden Figuren aufrecht zu erhalten.“²⁹ So entsteht auch eine gewisse Fremdheit gegenüber den Filmbildern. Bei Arslans und bei Grisebachs Filmen scheint diese Fremdheit des Bildes auf formaler Ebene mit der Fremdheit der Figuren auf narrativer Ebene zu korrespondieren. Die Protagonisten des deutschen Western, wie wir sie hier bei Arslan und Grisebach finden, sind nicht nur in den Mittelpunkt gestellte Beobachterfiguren, sondern diese Beobachter sind als solche Fremde. Manfred ist der „Neue“, genauso ist bei Thomas Arslan die weibliche Protagonistin die ‚neue Frau‘. Es geht, so könnte man hier vermuten, nicht oder zumindest nicht nur um den Konflikt mit den tatsächlich fremden oder anderen Kulturen, sondern es geht auch um den Anderen und Fremden in der eigenen Kultur oder, allgemeiner formuliert: um das Fremde im/des Bekannten.

²⁸ Dominik Graf spricht in diesem Zusammenhang vom „Schneewittchen im Glassarg“. Vgl. Ebd. in der Arte-Dokumentation DIE BERLINER NOUVELLE VAGUE (2016).

²⁹ Christoph Hesse: Filmstile. Wiesbaden: Springer 2016, S. 191.

Western-Filme funktionieren nicht nur im Vordergrund, der Western braucht einen Hintergrund und konzentriert sich nie nur auf die Figuren selbst, sondern auf Figuren in einer ästhetischen Beziehung zur (fremden oder fremdgewordenen) Welt. Schon bei Klick gab es keine romantischen Landschaftsaufnahmen mehr, weil die Natur bebaut war und das Gebaute auch schon wieder zerfallen war: im Niemandsland, der Wüste waren die Reste einer westlichen Zivilisation zu sehen und die Reste des Westerns in Form eines maroden Pappcowboys. Grisebach nimmt dieses Beziehungsspiel zwischen Landschaft und Figuren auf. In WESTERN sieht man nicht nur die Landschaft, sondern auch den Bagger, der diese Landschaft zugunsten von Metall und Beton zerstören muss. Die Bauarbeiter sollen etwas umbauen, einen Raum ändern, aber auch die Zeit wieder in Fluss bringen. Das Wasser (und die Zeit) soll wieder fließen, die Dürre, die Wüste soll beseitigt werden und die Grenze zwischen besiedelten und unbesiedelten Land möglicherweise aufgehoben werden. Hier geht es also um Figuren, die nicht einfach nur auf „unbekanntes Terrain“ gesetzt werden, sondern dieses Terrain auch verändern und damit auch räumliche und zeitliche Grenzen abbauen sollen.

Als die Bauarbeiter ihr Haus im bulgarischen ‚Desert‘ gebaut haben, hissen sie eine deutsche Flagge, die später im Film gestohlen wird. Die gehissste Fahne als sicheres Zeichen eines eroberten Landes verschwindet. Auch bei Arslans Film musste der Wagen mit der deutschen Flagge zurückgelassen werden. „Was ist Heimweh?“ fragt Meinhard an einer Stelle des Films und stellt damit grundsätzlich eine Frage nach dem Konzept von Heimat. „Mich hält nichts Zuhause“ sagt er an anderer Stelle. Beide, sowohl Arslans als auch Grisebachs Film, behandeln den Western aus der Perspektive deutscher Immigranten in verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten und trotzdem sprechen beide Filme über ähnliche Themen. Die Hauptfiguren sind irgendwie ziellos, auf der Suche nach dem Jenseits des Alltags oder Alltäglichen und trotzdem einem Alltagstrott verpflichtet. Sie können auch nicht so genau sagen, warum sie in diese Alltagsroutinen eingebaut sind, sie wissen nicht so genau um ihre Identität. Diese Filme erzählen in der Regel auch nicht zu Ende, bleiben offen, wollen sich nicht festlegen oder keine Endgültigkeit erklären. Das sind keine endgültigen Geschichten, die da erzählt werden. Zurückgelassen wird eine (deutsche) Identität oder sie wird verloren und die Suche nach dieser Identität ist ein offener Prozess.

Dieser Prozess braucht allerdings Konfrontation, er löst eine Grenzsetzung überhaupt erst voraus und löst einen Versuch der Entgrenzung aus. Der Fluss bildet den Wendepunkt und die Grenze zwischen dem zivilisierten Dorf und dem wüsten Land, zwischen den „Einheimischen“ und den fremden Bauarbeitern. Am Abend haben die Männer beim Lagerfeuer über Haarpflege gesprochen, beim Frühstück über Anmachsprüche, bis am Fluss der Kontakt zu den ‚Anderen‘ im doppelten Sinne stattfindet, nämlich zu den bulgarischen Frauen. Eine Frau wird am Fluss von Vincent, dem ‚Anführer‘ der Bauarbeiter, verärgert und beleidigt. Sie ist, wenn man so will, die Tochter des Dorfältesten und die Übersetzerin. Der Kampf um diese begehrte Frau gleicht im Verlauf des Films einem stillen Duell. Die angesprochene Situation bringt überhaupt erst die Nachricht über die Ankunft oder das Dasein „der Deutschen“ in das Dorf. Den Fluss durchqueren die Bauarbeiter hier nicht, erst später überschreitet Meinhard diese Grenze – auf einem weißen Pferd.

Meinhard ist der „Neue“ und Vincent der alteingesessene Anführer oder ‚Chef‘ der Gruppe. Meinhard ist der stille Beobachter mit der Zigarette im Mund, Vincent ein unangenehmer Aufreißer. „Entweder miteinander oder gegeneinander“ sagt Vincent einmal zu Meinhard – hier stehen sich in jedem Fall zwei Typen gegenüber. Während Meinhard mit T-Shirt und Jeans auftritt, trägt Vincent eine schwarze Weste, die nicht nur wie aus einer anderen Zeit wirkt, sie steht metaphorisch dafür, dass Vincent eben keine weiße Weste hat. Der Cow-Boy ist eine Schäferfigur – jemand, der eine Herde antreibt – er kann aber auch derjenige sein, der diese Herde zur Schlachtbank führt. Vincent als eine Art Cowboyfigur bringt seine Herde von Bauarbeitern nach Bulgarien, lässt sie dort siedeln und arbeiten, aber die Komplikationen – in der Isolation kein Wasser und kein Baumaterial zu haben – macht ihn zu einem ‚Gesetzesbrecher‘ und bringt die Gruppe in Konflikt mit dem Dorf. Sein Gegenspieler Meinhard ist derjenige, der von Anfang an mit den Grenzen zwischen Wüste und Dorf bricht, das lässt ihn für den Zuschauer auch als eine Art Heldenfigur erscheinen. Das weiße Pferd, das er in der Wüste findet und auf der Suche nach seinem Besitzer zurück ins Dorf bringt, steht symbolisch für das Westerngenre und lässt ihn überhaupt erst die Grenze zwischen Wüste und Dorf durchschreiten. Der Tod des Pferdes bedeutet eine Wende für den Protagonisten. Als sein Gegenspieler Vincent das Pferd nimmt, um

die Wasserversorgung des Dorfes zu manipulieren und verbotenerweise auf seine Baustelle umzuleiten, muss das Pferd sterben. Die Leiche des Pferdes wird dann zum Symbol des Verrats. Darauf tauscht Meinhard sein weißes T-Shirt gegen ein schwarzes Hemd.

Als Meinhard eines Abends von den anderen Bauarbeitern im Stich gelassen wird und sie den Außenseiter oder auch „den Neuen“ quasi aussetzen, wird er von den Fremden mit dem Auto aufgelesen und unfreiwillig Zeuge eines mafiösen Deals an der bulgarisch-griechischen Grenze. Da, direkt an der Grenze, offenbart sich Geschichte. Auf der Fahrt erzählt er, er sei auch Soldat gewesen, Legionär. Im Verlauf des Films wird das auch sein Spitzname: „Legionär“. In Afghanistan soll er gekämpft haben, vielleicht hat er sogar Menschen getötet. Unter seinen Kollegen entsteht eine gewisse Skepsis, man traut ihm nicht mehr, unter den Fremden gewinnt er Respekt. Diese Geschichte erzeugt für das Figurenbild eben jenes Gefühl, von dem Hochhäusler gesprochen hat, nämlich das Gefühl, dass etwas passieren könnte. Valeska Grisebach interessiert Figuren, die etwas Hochstaplerisches an sich haben. Für sie ist Meinhard's Erzählung eine Lügengeschichte, die ihn als Figur für die anderen geheimnisvoller, interessanter, aber auch angsteinflößender und größer machen soll.³⁰ Meinhard wird auch scheinbar in dem Dorf akzeptiert, trinkt, isst, tanzt mit ihnen und findet in der Figur Adrian einen vermeintlich zweiten Bruder. Das war nicht immer so. Anfangs bekommt „der Deutsche“ nicht mal eine Packung Zigaretten. Trotzdem wird am Ende des Films klar, dass er immer noch der Andere ist, verprügelt wird er und ihm wird das Geld abgenommen, dass er beim Kartenspiel mit den Dorfbewohnern gewonnen hat. Adrian fragt ihn, ob er okay ist, Meinhard sagt ja, steht auf und tanzt weiter auf dem Dorffest. WESTERN zeigt den Showdown des Westerns in einer anderen Art und Weise – als Auseinandersetzung abseits eines Fests, in der Dunkelheit, ungesehen, unspektakulär und scheinbar auch ohne Wirkung.

Der deutsche Western ist nicht der amerikanische Western. Er kann auf den Fundus einer ganzen deutschen Geschichte zurückgreifen. Neues Deutsches Kino führt immer eine Inventur durch, nicht nur eine Inventur der Filmgeschichte, sondern der Geschichte überhaupt. Die ‚Berliner Schule‘ scheint diese Inventur allerdings bereits als Inventar zu

³⁰ So Valeska Grisebach nach dem Screening auf dem Filmfest München (2017).

nutzen. WESTERN spielt nicht nur in dem Grenzraum zweier Länder, er spielt auch an einem historischen Schauplatz, dem Ort des Balkanfeldzuges 1941. In der Folge war eben jener Grenzraum von deutschen Soldaten besetzt. „Germans in this region, it appears, remain guilty until proven otherwise.“³¹ Meinhard kehrt als „Legionär“ dorthin zurück, nur ist der „Legionär“ zu einem Spitznamen geworden, einem Namen, den er nicht mehr so schnell los wird, der aber auch nicht mehr ganz ernst gemeint ist.

Die Bauarbeiter gehen hier in eine doppelte Vergangenheit. Sie kommen in den Osten und sind für Bulgaren die aus dem Westen. In dem bulgarischen Dorf fühlen sich die Bauarbeiter, wie sie selbst sagen, in die Zeit des Sozialismus zurückversetzt. Osten und Westen, so könnte man sagen, sind relativ geworden, genauso sind es die Kategorien ‚heimisch‘ oder ‚fremd‘, denn wie bei Arslans Film sind die Deutschen hier die Fremden. Sie kommen nicht nur so in den bulgarischen Osten, wie sie ihn als historischen oder vergangenen deutschen Osten kennen, sondern auch an einen Ort, der nach wie vor mit deutscher Vergangenheit belastet ist. Hier wird der gegenwärtige Deutsche mit dem vergangenen Deutschen konfrontiert. Das Dorf ist also nicht nur ein bulgarisches Dorf, es bringt die deutschen Bauarbeiter in einen Konflikt mit sich selbst als Deutsche.

9

Bei Grisebachs WESTERN tritt vielleicht die Essenz des ‚deutschen Westerns‘ zu Tage: Beobachtet werden die Momente zwischen den großen Westernereignissen, ohne dabei spektakulär zu werden oder letztendlich wirklich zu eskalieren. Es geht vorerst um den Weg von einem oder mehreren Individuen in ein fremdes Land oder eben „unbekanntes Terrain“. Dieses Land gewinnt seine Kontur durch eine idyllische Bissigkeit, einer Natur also, die gegen den Menschen arbeitet, ihn in eine Weite schickt, die ihn gerade dazu zwingt, einen Weg anzulegen und eine neue Geschichte zu schreiben – die Figuren in WESTERN sind nicht umsonst Bauarbeiter. Sie sind ein Hinweis auf jene Filme, die der ‚Berliner Schule‘ unmittelbar vorangehen, auf AM RAND (1990/91) zum Beispiel,

³¹ <http://variety.com/2017/film/reviews/western-review-cannes-1202436668/> zuletzt 2.8.2017.

wo Bauarbeiter an einem ehemaligen Grenzgebiet zwischen Ost und West arbeiten.

Ein deutscher Western muss nicht um 1900 oder früher in einem amerikanischen Westen spielen, vielmehr werden Zeit und Raum zu individuell besetzbaren (Leer)Stellen. Entscheidend sind die Grenzverschiebungen, -überschreitungen und -nivellierungen: Der Weg über den Fluss vom leeren Raum in das Dorf, die Begegnung zwischen Ost und West und schließlich die Konfrontation des Deutschen mit dem Deutschen. *Die* Demarkationslinie, von der ich am Anfang als jenem Spielraum des deutschen Films gesprochen habe, stellt eine Frage, die vor 1989 eine andere Bedeutung hat, als heute. Heute kann diese Frage nur noch aus der Sicht einer Gegenwart auf oder in die Vergangenheit und nur noch in einem interkulturellen Kontext gestellt werden, der erstens die Unterscheidung zwischen Osten und Westen (auf internationaler Ebene) abreißt und zweitens den Deutschen für den Deutschen zum Fremden macht. Wo der Western ein Genre war (oder ist), mit dem sich eine amerikanische Kultur über sich selbst verständigen und das Amerikanische kritisch kommentieren konnte (oder kann), bietet der deutsche Western die Möglichkeit zu einer Verständigung über deutsche Identitäten und deutsche Identitätsgeschichte(n). „Je weiter sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, desto näher rückt sie“, hat Anton Kaes 1987 geschrieben. Der deutsche Western scheint gerade die Gegenwart näher rücken zu wollen, indem er Vergangenheit „vergehen“ lässt und das amerikanische Genre scheint gerade das nötige Inventar für einen deutschen Western zu liefern, um die „Deutschlandbilder“ neu zu zeichnen.