

FILM-KONZEPTE

66 2/2022

Kristina Köhler (Hg.)

Begründet von
Thomas Koebner
Herausgegeben
von Kristina Köhler,
Fabienne Liptay und
Jörg Schweinitz

ANDREA ARNOLD



et+k

edition text+kritik

FILM-KONZEPTE

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Kristina Köhler, Fabienne Liptay und Jörg Schweinitz

Heft 66 · 2/2022

Andrea Arnold

Herausgeberin: Kristina Köhler

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-96707-690-5

E-ISBN 978-3-96707-690-5

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © Alamy – Andrea Arnold: AMERICAN HONEY (2016)

Soweit nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen aus den Filmen um Screenshots.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Buchgestaltung: Kathrin Michel, München

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Kristina Köhler (Hg.)

ANDREA
ARNOLD

- 003 *Kristina Köhler*
Vom Umherschweifen. Zum Davonlaufen. Sollbruchstellen in
den Filmen von Andrea Arnold. Zur Einführung
- 019 *Alejandro Bachmann*
Zustände konturieren. Spuren eines Stils in Andrea Arnolds *DOG*
- 023 *Cornelia Hermann*
Von der Poesie des Fürchtens und Wünschens. *WASP* zwischen
Sozialrealismus und Melodram – eine filmdramaturgische
Perspektive
- 033 *Lucia Wiedergrün*
Going down *RED ROAD*. Film, Videoüberwachung und die
Grenzen der Sichtbarkeit
- 043 *Annette Brauerhoch*
Intimität. Zur Welt Sein in Andrea Arnolds *WUTHERING HEIGHTS*
- 054 *Guido Kirsten*
Subproletarische Milieus und semi-externe Fokalisierung.
Zur Ambivalenz von *AMERICAN HONEY*

- 066 *Britta Hartmann und Eggo Müller*
Im Auge der Kuh. Nähe und Empathie in Andrea Arnolds Cow
- 079 *Vivien Buchhorn*
Kein Interview mit Andrea Arnold. Ein sprechendes Werk
- 087 Biografie
- 089 Filmografie
- 090 Autor*innen

Kristina Köhler

Vom Umherschweifen. Zum Davonlaufen.

Sollbruchstellen in den Filmen von Andrea Arnold

Zur Einführung

Andrea Arnold gilt als eine der markantesten Filmemacherinnen des britischen Gegenwartskinos. Mit einem recht überschaubaren Œuvre von nur fünf Spiel- und drei Kurzfilmen gewann sie in kurzer Zeit einige der bedeutendsten Filmpreise. Ihr Kurzfilm *WASP* (UK 2003) über die junge alleinerziehende Mutter Zoë, die ihre vier Kinder notgedrungen zu einem Date mitnimmt, wurde 2005 mit dem Academy Award für den besten Kurzfilm und über 30 weiteren internationalen Filmpreisen ausgezeichnet. Mit *RED ROAD* (UK 2006), *FISH TANK* (UK 2009) und *AMERICAN HONEY* (USA/UK 2016) gewann Arnold bei den Filmfestspielen von Cannes.

Innerhalb des Arthouse-Kinos gilt ihre Art des Filmemachens als intensiv, sinnlich und unbequem – als ein Kino, das treffsicher »auf die Magengegend« zielt und Fragen aufwirft, die immer auch ein bisschen wehtun. So führen ihre Filme häufig an die Ränder der (britischen oder US-amerikanischen) Gesellschaft – in heruntergekommene Sozialwohnungen, schäbige Motels, auf Schrottplätze oder abgelegene Parkplätze. Meist heftet sich die Kamera an junge Frauen – zornige Teenager oder junge Mütter, die in schwierigen Verhältnissen leben und kompromisslos für sich selbst, ihre Kinder oder Geschwister sorgen.

Obschon Arnolds Filme an so unterschiedliche Genretraditionen wie Sozialdrama, Roadmovie, Thriller, Historienfilm und Literaturverfilmung anknüpfen, verbindet sie auf stilistischer Ebene eine deutlich erkennbare »Familienähnlichkeit«: Sie kommen mit einem Gestus des Improvisierten, Spontanen und Dokumentarischen daher, sind in der Regel vor Ort gedreht, setzen auf junge Laienschauspielerinnen in den Hauptrollen und sind über weite Strecken mit einer Handkamera gefilmt, die direkt im Geschehen und nahe bei den Figuren agiert. Zugleich erweisen sie sich als minutiös komponiert. Dies zeigt sich etwa an den fein modulierten Dramaturgien, in denen sich die Geschichten regelrecht »entfalten«, oder am wohl dosierten und punktgenau platzierten (Nicht-)Einsatz von Musik.

Zwei Beschreibungskategorien tauchen in den Kritiken und Texten zu Arnolds Filmen besonders häufig auf: Da ist zum einen der Vergleich mit einer sozialrealistischen Tradition des britischen Kinos, wie sie seit den 1960er Jahren durch Filmemacher wie Alan Clarke, Ken Loach und Mike Leigh geprägt wurde. Da ist zum anderen die Einordnung ihrer Filme als feministisches Filmschaffen, das den Fokus auf heranwachsende Frauen, auf Themen wie Mutterschaft und Sexualität legt und Erzählweisen eines »female gaze« präge, wie es heißt.

Beschreibungen wie diese sind zwar nicht falsch, aber dennoch scheinen sie an Arnolds Filmen auf seltsame Art abzuperlen. Das filmkritische Anliegen, Filme in größere filmhistorische oder ästhetische Kontexte einzuordnen, scheint hier auf sich selbst zurückverwiesen – auf die eigenen Begriffe, Labels, mitunter den eigenen Jargon.¹ So sei symptomatisch, meint Jonathan Murray, dass Filmkritiker*innen beim Schreiben über Arnolds Filme bestimmte Zuordnungen nur in abgeschwächter oder uneigentlicher Form eingebracht, als »social realism *and*, social realism *but*, social realism *or*«. ²

Arnold selbst hat für solche Einordnungen wenig bis gar nichts übrig. Wird sie in Interviews darauf angesprochen, reagiert sie verwundert oder irritiert und betont, dass diese »Labels« weder für ihre Arbeitsweise noch für ihr Selbstverständnis als Filmemacherin von Bedeutung seien. Sie möchte sich als *unabhängige* Filmemacherin verstanden wissen, auch im



Sasha Lane, Andrea Arnold und Shia LaBeouf präsentieren *AMERICAN HONEY* bei den 69. Filmfestspielen von Cannes im Mai 2016.

emphatischen Sinne eines »independent cinema«, nicht als Teil einer ästhetischen Schule oder politischen Bewegung. »I just get on and make my films in my own way as best I can. I'm not aware that I'm joining any group«, formuliert sie.³ In Interviews, bei Preisverleihungen und Pressekonferenzen spricht sie lieber über die Arbeit am Set, als ihre Filme mit Botschaften zu versehen. 1))

Gerade weil sich die »Labels« der Filmkritik, die Haltung der Filmemacherin und ihre Filme nicht reibungslos ineinanderfügen, lohnt es sich, die darin angelegten Irritationsmomente genauer anzuschauen. Arnolds Filmschaffen zwingt uns, darüber nachzudenken, wo genau die sozialrealistischen und feministischen Kräfte des Kinos liegen und wie – mit welchen Begriffen, Denkfiguren und Ansätzen – sich diese beschreiben lassen. Natürlich sind diese Fragen keinesfalls neu, sondern wurden im Verlauf der Filmgeschichte in unterschiedlichen historischen und theoretischen Konstellationen ausgehandelt. Doch bei Andrea Arnold scheinen sie auf spezifische Weise neu akzentuiert. Dies sei im Folgenden entlang der bereits erwähnten (Theorie-)Debatten zu Arnolds »Sozialrealismus« und »Feminismus« und über einige Beobachtungen zu ihren Filmen nachgezeichnet.

★

2009 kommt Arnolds zweiter Spielfilm *FISH TANK* in die Kinos. Der Film folgt der 15-jährigen Mia, die mit ihrer Mutter und ihrer Schwester in einer Wohnhausanlage in Essex lebt. Zielloos und irgendwie auch frei streift die Kamera mit Mia durch die Wohnanlage, streunt mit ihr über Brachen, Park- und Schrottplätze. Wir sind ganz nahe bei ihr, wenn sie in einer leerstehenden Wohnung Hiphop tanzt, wenn sie mit ihrer Mutter streitet oder wenn sie Connor, dem neuen Liebhaber der Mutter begegnet. Um diese Begegnung, zunächst einer von den vielen Wahrnehmungsschnipseln aus Mias Alltag, verdichtet *FISH TANK* im weiteren Verlauf seinen Plot.

Kurz nach der Premiere des Films entfachte eine Debatte um die Frage nach der politischen, insbesondere »sozialrealistischen« Haltung des Films. Die Diskussion nahm in der Filmzeitschrift *Sight & Sound* ihren Ausgang, weitete sich über Leserbriefe und Entgegnungen bis in die internationale Filmkritik und in zahlreiche filmtheoretische Aufsätze aus.⁴ Während Befürworter*innen Arnold als »Ken Loach's natural successor« und *FISH TANK* als längst überfällige Aktualisierungen der sozialrealistischen Tradition im britischen Kino beschrieben,⁵ hielten andere diesen

Vergleich für unpassend. Kritiker*innen wandten ein, dass FISH TANK zwar auf formaler Ebene mit Stilmitteln eines *cinéma vérité* arbeite und seine Handlung im Milieu der Unterschicht ansiedle, das dahinterliegende Klassengefüge jedoch nicht oder zu wenig kritisch lesbar mache.⁶ Clive J. Nwonka beschrieb den Film gar als *unpolitisch*: »While the naturalistic casting, filming on location and chronological shooting might grant the film an aura of realism, its culturally verisimilar features narrative obscures the social problems the film-maker seeks to depict. In this way, the film can be interpreted as a depolitical character study devoid of its social context.«⁷ FISH TANK, so ein häufig geäußelter Kritikpunkt, sei zu nah dran an seiner Protagonistin, spiegle ihr individuelles Erleben, ohne ein größeres Tableau vom sozialen Gefüge zu zeichnen.

Ganz offensichtlich traten in dieser Debatte nicht nur unterschiedliche Auslegungen von FISH TANK gegeneinander an, sondern auch disparate Vorstellungen davon, wie ein sozial-engagiertes Kino auszusehen habe. Dabei wurde deutlich: Wer nach einer marxistisch geprägten Gesellschaftskritik oder soziologischen Ursachenanalyse sucht, wird in FISH TANK und Arnolds anderen Filmen kaum fündig. Vieles spricht jedoch dafür, dass sich die politischen Kräfte hier auf andere Weise entfalten.

So hat etwa David Forrest vorgeschlagen, Arnolds Filme über den Begriff eines »new realism« zu beschreiben – als Form eines (sozial-)realistischen Kinos, dessen politische Haltung sich über eine prononcierte phänomenologische Dimension vermittelt.⁸ Bei Filmen wie FISH TANK stehe eben nicht ein distanziert-analytischer Blick auf die sozialen Verhältnisse im Vordergrund, so Forrest, sondern eine sinnlich intensiviertere, körperliche Erfahrbarkeit konkreter Lebenswelten. Diese neue Form von Realismus zeichne sich durch seine besondere Nähe zu einzelnen Figuren aus. Diese verweise auf die Situiertheit sozialer Umstände und adressiere, so Forrest, einen hoch involvierten Zuschaumodus.⁹ Soziale Themen werden dabei eng mit Fragen der Wahrnehmung verschaltet. Das zeige sich auch an dem poetischen Umgang mit vertrauten und alltäglichen Materialien, der für ein genaues Hinsehen, für Details, Zwischentöne und Ambivalenzen sensibilisiere. Es macht einen Unterschied, so vermittelt FISH TANK, *wie* wir auf die Welt schauen.

★★

Vielleicht hat die häufig missverstandene Dimension des Politischen von Arnolds Kino auch damit zu tun, dass Filme wie FISH TANK gar nicht so sehr *von* Verhältnissen erzählen wollen, sondern eher von Bewegungen

durch sie hindurch. Mia aus *FISH TANK*, Zoë aus *WASP* und Star aus *AMERICAN HONEY* werden weder als Opfer- noch als Heldinnenfiguren ausgestattet; sie sind nie komplett von »den Umständen« bestimmt, können sich aber auch nicht wirklich daraus lösen. Mehr als dramatisch zugespitzte Geschichten von Unterdrückung oder Befreiung zeichnen Arnolds Filme, was zwischen diesen Polen liegen kann. Sie begleiten die jungen Frauen auf ihrer Suche nach Schlupflöchern, beim Ringen um – häufig unkonventionelle – Formen von Handlungsmacht.

Und dies vermittelt sich in ebenso einfachen wie eindringlichen Bild- und Erzählkonstellationen – etwa, wenn Mia in *FISH TANK* bei ihren Streifzügen immer wieder auf Zäune, Gitter, Mauern, verschlossene Türen trifft. Wiederholt sehen wir ihr dabei zu, wie sie durch gerahmte und halbverschlossene Fenster oder zerkratzte Scheiben schaut. Auf den ersten Blick verweisen diese Bild- und Raumkonstellationen, die ja in der Filmgeschichte nicht selten klischeehaft eingesetzt wurden, auf die Begrenztheit von Mias Handlungsspielraum. Interessant an Arnolds Engführung realer und symbolischer Raumordnungen ist jedoch, dass die Zäune, Mauern und Fenster in *FISH TANK* gerade *nicht* mit dem Pathos des Symbolischen und als unüberwindbare Grenzen inszeniert werden. Relativ mühelos überwindet Mia die Abgrenzungen und Hindernisse; sie erweisen sich als brüchig und durchlässig: Viele der Türen sind gar nicht erst abgeschlossen, die Zäune bereits aufgerissen und die Fenster ohnehin wackelig, sodass sie sich problemlos aufschieben lassen. An den Rändern der Stadt, auf den Schrottplätzen und Brachen, wo Eigentum nur halbherzig abgezäunt ist, scheint der Raum selbst beweglich, form- und wandelbar geworden.¹⁰

Wie Mia in *FISH TANK* sind auch die anderen Frauen in Arnolds Filmen ständig in Bewegung. Zwar bleibt offen, wohin genau sie unterwegs sind und was sie suchen, doch bewegen sie sich äußerst fluide zwischen unterschiedlichen Raum- und Sozialordnungen – Stadtrand und Innenstadt, den besiedelten Wohnblocks und seltsam entleerten Nicht-Orten der Brachen, Parkplätze und Schnellstraßen. Mit dieser Bewegtheit praktizieren Arnolds Protagonistinnen eine einfache, doch wirksame Form des Widerstands. Sie setzen sich gegen festgefahrene Strukturen (von Klasse und Schicht) zur Wehr, indem sie *sich selbst* in Bewegung setzen. Ganz in diesem Sinne betont Lance Hanson die soziopolitische Dimension des Gehens bei Arnold: »Walking mobilises a reading of the landscape and the female body that articulates their combined resistance to hegemonic narratives of exclusion and deprivation.«¹¹

Arnolds Filme vollziehen diese Bewegtheit auch durch ihre offenen, mitunter improvisierten Erzählstrukturen nach. So passt es zu Mias Inte-



Nahsichten in FISH TANK

resse am Tanzen, dass FISH TANK gleichsam *choreografisch* – über Tempowechsel, den sehr genauen Einsatz von Musik und die Modulation verschiedener Bewegungsqualitäten – erzählt ist.¹² Dies stellt sich nicht nur über den Körpereinsatz von Schauspielerin Katie Jarvis ein, sondern auch über die ruhelose Handkamera, die sich an ihren Körper heftet und ihre Bewegtheit intensiviert; dazu kommt der fein modulierte Flow einer Montage, die Verlangsamungen und Beschleunigungen als erzählerische Mittel signifikant werden lässt. Die Tempowechsel markieren auf unterschwellige und doch spürbare Weise die Umschlagmomente in der Geschichte – etwa, wenn Mia beim Gang durch die bürgerliche Doppelhaus-Siedlung ihren Schritt verlangsamt, in Connors Haus für einen kurzen, verstörenden Moment zum Stillstand kommt und gegen Ende des Films zu einem dramatisch aufgeladenen Lauf ansetzt.¹³ Diese choreografische Erzählweise adressiert eine Zuschauerhaltung, die eher körperlich affiziert anstatt psychologisch erklärt. Wir wissen zwar nie genau, was Mia vorhat, aber wir rennen, tanzen, stürmen und atmen mit ihr. In diesem Mitvollzug wird auch eine grundlegende Ambivalenz erfahrbar, die diesen Bewegungen innewohnt: So wird Mias Orientierungslosigkeit *auch* als Freiheit, ihr Alleinsein *auch* als Autonomie, ihre Flucht *auch* als Befreiung lesbar. Auf dem Spektrum des Bewegungserlebens, so verdeutlicht FISH