

Nomadentum und Intertextualität in Thomas Arslans

Film *Ferien*¹

INOUE Momoko

Der Film, um den es in diesem Beitrag geht, heißt *Ferien*.² Es ist ein stiller Film mit nur drei Kamerafahrten. Er erzählt nicht nur durch Dialoge, sondern vielmehr durch streng kalkulierte Bildkompositionen visuell. Der Regisseur Thomas Arslan wird zu der so genannten ‚Berliner Schule‘ gezählt.³ Eine feste Definition gibt für diese zwar noch nicht, doch kann man charakteristische Merkmale der Berliner Schule folgendermaßen beschreiben: eine neue filmische, auf den ersten Blick fragmentarische Narration mit reduzierten Wörtern, eine präzise Behandlung aktueller Themen.⁴ Einzelne Bilder scheinen zunächst

¹ Dieser Text basiert auf meinem Manuskript für den Workshop IGK „Reise“ an der Freien Universität zu Berlin am 23.01.2010 und auf den Diskussionen im germanistischen Seminar „Realismus in neuen deutschen Film“ an der Universität Münster WS 2009/10, geleitet von Frau Dr. Tanja Nusser.

² *Ferien*. Regie & Buch: Arslan, Thomas; Produktion: Pickpocket/ZDF/3sat; Kamera: Wiesweg, Michael; Schnitt: Blickwede, Bettina; Darsteller: Winkler, Angela (Anna); Eichhorn, Karoline (Laura); Bohm, Uwe (Paul); Schneider, Anja (Sophie); Ritter, Gudrun (Annas Mutter); Witting, Wigand (Robert); Hadzic, Amir (Max) [D 2006/2007], Filmgalerie 451.

³ Die Bezeichnung „Berliner Schule“ taucht in den 90er Jahren auf und wird zunächst in Frankreich mit dem Begriff ‚Nouvelle Vague allemande‘ aufgegriffen (In: Gansera, Rainer; Middig, Gerhard: Kein Ort, Nirgends. Die Berliner Schule: pro und kontra. In: *epd Film*. 9/2007, S. 20-25; hier S. 20). Unter dieser Bezeichnung, die nicht von deren VertreterInnen selbst geprägt worden ist, versteht man jedenfalls die drei RegisseurInnen: Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan.

⁴ Vgl. Abel, Marco: Intensifying Life. The Cinema of the „Berlin School“. In: *Cineaste*, Vol. 33, No. 4 (Fall 2008). <http://cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> [letzter Zugriff: 31.01.2010]; Volk, Stefan: Die neue Romantik. Reizvolle Gegenströmungen zum kühlen Kopf der

keinen Zusammenhang zu haben. Die Filme verlangen vom Zuschauer die Thematik selbst zu konstruieren. Ihre realitätsnahen Erzählungen fokussieren insbesondere das alltägliche Leben. Indem die Filme der Berliner Schule eine einzelne Person in den Blick nehmen, machen sie diese stellvertretend zu einem gesellschaftlichen Thema mit einer sozialkritischen Perspektive. Hier anknüpfend möchte ich mich thematisch in *Ferien* darauf konzentrieren, dass jeder Protagonist in diesem Film aufgrund der aktuellen gesellschaftlichen Wanderungen bzw. der Globalisierungsphänomene verunsichert wird.

Dieser Film Arslans wird zum Teil als eine thematische Veränderung verstanden, da der Regisseur nicht mehr wie vorher deutsch-türkische Probleme, sondern diesmal eine deutsche Familie beschreibt.⁵ Diese scheinbare Änderung muss allerdings nicht als Entschärfung der gesellschaftskritischen Thematik Arslans verstanden werden. Vielmehr stellt sich die Frage, ob er deshalb nur einen „harmlosen“ Film produziert hat. Diese Fragestellung wird in diesem Beitrag folgendermaßen entfaltet: Zunächst werden Handlung und Filmsprache von *Ferien* erläutert. Danach werden intertextuelle Anspielungen auf zwei Werke behandelt. Beim Vergleich der intertextuellen Beziehungen werden ihre gemeinsamen Themen, nämlich die Bewegung, deutlich. Zuletzt komme ich auf das Schlüsselwort, „Nomaden“, zu sprechen, durch das der Film auf die umstrukturierte Gesellschaft einen kritischen Blick wirft.

„Berliner Schule“. In: *film-dienst* 5/2007, S. 6-8.

⁵ Vgl. Kilb, Andreas: Unser langsames Leben. „Ferien“, ein Film von Thomas Arslan. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 13.6.2007; Berlinale-Pressekonferenz. In: *Ferien*. Extra (s. FN. 2).

1. *Ferien*

Laura und Paul kommen mit ihren zwei Kindern über die Sommerferien aus Berlin zu Lauras Mutter, Anna. Sie wohnt mit Robert und dem gemeinsamen Sohn, Max, zusammen in der Uckermark.⁶ Zu Annas Haus im Wald gehört ein großer gepflegter Garten mit einem Kirschbaum. Nach der Ankunft von Lauras Familie wird Annas schwerkranke Mutter zur Pflege abgeholt, zuletzt kommt Annas zweite Tochter. In der Familie herrschen Kommunikationslosigkeit und Anspannung, die weniger durch Dialoge als vielmehr über Bilder dargestellt werden.

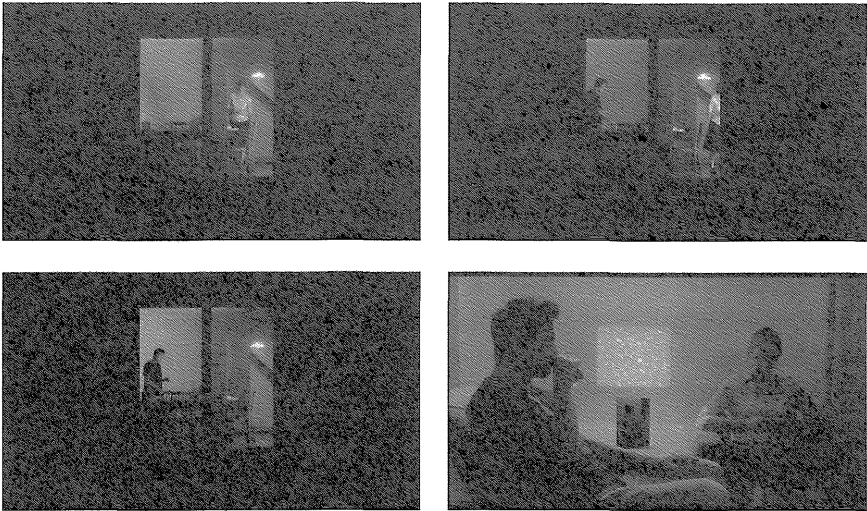
Die Uckermark spielt in diesem Film eine besondere Rolle. Sie liegt in Brandenburg an der Grenze zu Polen, und diese Landschaft gilt heute als touristisch. Nach der Wende ließen sich einige Berliner dort in der Natur nieder. Manche zogen auf frühere landwirtschaftliche Betriebe zurück, welche sie von ihren Vorfahren übernahmen.⁷ Anna und Robert zogen wohl nach der Wende dorthin, falls die Zeit in der filmischen Einstellung mit der Zeit der Aufführung vergleichbar ist.⁸ Seit ca. 10 Jahren sinkt jedoch die Bevölkerungszahl in Brandenburg.⁹ Das Land steht symbolisch für Tourismus und hohe Ein- und Auswanderung.

⁶ Die Uckermark kann als Handlungsort über Annas Autokennzeichen identifiziert werden (14:50). Bei allen Zitaten aus dem Film *Ferien* bezeichnet die Zahl in Klammern ohne Titelnennung die Laufzeit der DVD.

⁷ Vgl. Herold, Annette: Uckermark. Idyllische Heimat der Kanzlerin. In: Spiegel-Online. <http://www.spiegel.de/reise/deutschland/0,1518,642511,00.html> [letzter Zugriff: 21.12.2009]. *Uckermark*. Regie: Koepp, Volker; Kamera: Plenert, Thomas; Schnitt: Arnold, Angelika; Ton: Pfister, Matthias; Musik: Böhm, Rainer [D 2002], Edition Salzgeber.

⁸ In dem Film wird jedoch nie die genaue Spielzeit erwähnt. Wenn die Zeit im Film mit der Zeit der Aufführung identisch wäre, könnte man aus einem Gespräch im Film schließen, dass Anna und Robert gegen 1990 aus Berlin in die Uckermark einzogen. Robert sagt zu Max, der in einem Jahr mit der Schule fertig wird: „Du bist hier aufgewachsen“ (1:02:51).

⁹ S. Statistik Berlin Brandenburg: <http://www.statistik-berlin-brandenburg.de/pms/2010/10-01-15.pdf> [letzter Zugriff: 2.2.2010]



©Filmgalerie 451

Arslans Filmsprache besteht meistens aus „mise en scène“, vor allem Kadrierungen und Requisiten. Der Begriff der „mise en scène“, die man bei der Filmaufnahme im Rahmen betrachten kann, wird filmtechnisch zusammen gesehen mit dem des „montage“, der erst nach der Aufnahme durch eine Zusammensetzung mehrerer Bilder entsteht. Bei der „mise en scène“ thematisiert man innerhalb eines Bildes. In den oberen ersten drei Bildern¹⁰ betrachtet die Kamera von draußen durch das Fenster Laura und Paul. Durch die dicke Einrahmung wird der Zuschauer sich einer bildlichen Erzählung im Gegensatz zu der sprachlich dargestellten Handlung bewusst. Zuerst sieht man nur Laura. Sie geht vom Rahmen weg, in diesem Moment taucht Paul im Bild auf. Zwischen Beiden befindet sich ein Fensterrahmen als klare Trennung. Die Beiden setzen sich danach auf die Sessel, zwischen denen eine Lampe mit zwei unterschiedlichen Farben steht. Durch dieses Muster entsteht bildlich eine Kluft zwischen dem Paar. Gleich danach gesteht Laura

¹⁰ Ich bedanke mich bei Herrn Ingo Grell in der Filmgalerie 451 für die Erlaubnisse der Fotobenutzung aus dem Film *Ferien*. Das Copyright aller Bilder gehört zu der Filmgalerie 451.

Paul zum ersten Mal, dass sie einen anderen Mann kennen gelernt hat. Diskrepanzen innerhalb der Familie werden durch Bilder sichtbar gemacht, in denen die Figuren anhand von Rahmen und Linien von einander geteilt werden. Gegen Ende des Films stirbt Annas Mutter. In der vorletzten Szene sitzt die ganze Familie nach der Trauerfeier im Garten um einen Esstisch versammelt. Dabei künden Anna und Robert an, dass sie das Haus verkaufen werden. Überdies spielt die Natur eine wichtige Rolle in diesem Film. Auch die Naturbilder sind Teil dieser Filmsprache.

Was drückt der Filmtitel *Ferien* aus? Das Wort ist aus der lateinischen Sprache *fēriae* (Feiertage, Festtage) entlehnt, die dem Alltag gegenübergestellt werden. Sie bedeuten eine Aussetzung der gewöhnlichen Ordnung, ähnlich wie der Karneval, mit dem sich der russische Literaturwissenschaftler, Michail Bachtin, begrifflich beschäftigt hat. Seine Erörterungen beziehen sich auf die mittelalterliche Funktion. Der Karneval bedeutet bei ihm mehr als nur die Faschingszeit, wie im heutigen Gebrauch. Er dauerte insgesamt über ein Jahr hinweg bis zu drei Monaten,¹¹ in denen die alltäglichen sozialen hierarchischen Beziehungen umgekehrt wurden.

Im Gegensatz zum offiziellen Feiertag zelebrierte der Karneval die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus.¹²

In diesem begrenzten Zeitraum existiert eine verkehrte Welt, in der die gewöhnlichen Regeln nicht gelten. Ein Narrenkönig ersetzt während des

¹¹ S. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998 [1965], S. 62. Nach Bachtin hatte jeder kirchliche Feiertag im Mittelalter karnivalistische Komponente (Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Hanser Verlag, 1969 [1965], S. 57). In meinem Beitrag wird ein Text *Rabelais und seine Welt* von Bachtin aus zwei unterschiedlichen Übersetzungen zitiert, da nur ein Teil der vollständigen Übersetzung vorhanden ist.

¹² Bachtin 1998 [1965], S. 58 (s. FN. 11).

Karnevals die wirkliche Königsstelle. Eine solche Außerordentlichkeit wird bei Bachtin auf der funktionellen Ebene als Tod und Wiedergeburt verstanden. Das ist kein bloßer Wechsel vom Alltag zum Karneval, vielmehr gilt bei Bachtin, dass keine Gesellschaft nach dem Karneval ihre vorherige Gestalt behalten kann. Die Konzeption „Ferien“ beinhaltet so wie „Karneval“ diese Verkehrung der Welt.

Einige Filmkritiker insistieren jedoch auf der Disparität zwischen der positiven Nuance in der alltäglichen Sprachverwendung von Ferien und der im Film suggerierten Stimmung. „Es ist ungerecht, dem Film, der im Titel die Offenheit des Urlaubs anklingen lässt, gleich mit Etiketten zu kommen“.¹³ Heute bedeuten Ferien in der Tat fast nur eine längere Zeit der Entspannung bzw. eine Zeit zum Wegfahren. Dieser Sinngehalt impliziert dennoch auch eine außergewöhnliche Zeit. Während man für den Urlaub¹⁴ die Erlaubnis des Arbeitgebers benötigt, sind Ferien nur von Zeitvorgaben abhängig. In den Kritiken werden entweder nur die sprachliche Unstimmigkeit oder die Sommerferien von Lauras Familie erläutert.¹⁵ Im Film antwortet aber Anna einmal auf Lauras vorwurfsvolle Frage, „Wieso schläfst du eigentlich den ganzen Tag?“ „Ich habe nicht geschlafen, ich habe mich ausgeruht“ (27:25). Nicht nur Laura, die offensichtlich in den Ferien ist, sondern auch Anna, die „Gastgeberin“, ruht sich aus.

¹³ Mayerl, Christoph: Uckermärkische Tristesse. Thomas Arslans Ferien (Panorama). In: Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin. <http://www.perlentaucher.de/artikel/3664.html> [letzter Zugriff: 5.2.2010].

¹⁴ Das Wort Urlaub stammt von *urloup* (ahd, mhd: „Erlaubnis“) ab.

¹⁵ Ein Beispiel dafür ist „Eine wirkliche Ferienstimmung verspüren aber nur die Jüngsten. Für die Erwachsenen ist der Urlaub eine Zeit der Klärung“ (Rebhandl, Bert: Wirren am Waldrand. In Thomas Arslans „Ferien“ wird die Sommeridylle zum Ort der Familienkonflikte. In: *Berliner Zeitung*. 15.2.2007).

2. Intertextualität in *Ferien*

– *Der Kirschgarten* und *Tokyo Monogatari*

In *Ferien* findet man intertextuelle Anspielungen auf zwei Werke. Intertextualität ist ein Verfahren, mit dem man eine andere Geschichte oder einen anderen Kontext in ein neues Werk einbettet und mit dem man Assoziationen hervorruft. Durch solche Kombinationen entstehen Unterschiede und Entsprechungen, die das Werk vielschichtiger machen. Eine intertextuelle Analyse bereitet die Interpretation vor.

Der hier verwendete Intertextualitätsbegriff entstammt Julia Kristevas Aufsatz ‚Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman‘ (1967). Hier handelt es sich um einen umfassenden Begriff, nach dem kein Text allein existiert und daher jeder Text als „Mosaik von Zitaten“ und als „Transformation eines anderen Textes“¹⁶ verstanden wird. Ihre Betrachtungsweise stellt den Gedanken der Unabhängigkeit eines Textes von anderen Texten in Frage, dass ein/e AutorIn auch nur auf der ausgearbeiteten Basis und unter deren Einflüsse ein Werk produziert. Jeder Text entsteht aus anderen Texten. Hier liegt ein erweiterter Textbegriff vor. Ein Text ist bei Kristeva kein Werk eines einzelnen Autors, es hat auch keine Begrenzung als geschriebenes Medium. Man verfasst es immer nur auf der von VorgängerInnen bereiteten Grundlage. Deshalb wird bei Kristeva nicht auf eine Aufzählung der Zitatquellen Wert gelegt. Vielmehr dient die Intertextualität einer Zerstörung oder Zuspitzung vorhandener Wörter bzw. Konzeptionen, indem auf die sich in den Wörtern versteckenden, unterschiedlichen Funktionen oder widersprüchlichen Bedeutungen kombinierend hingewiesen wird.

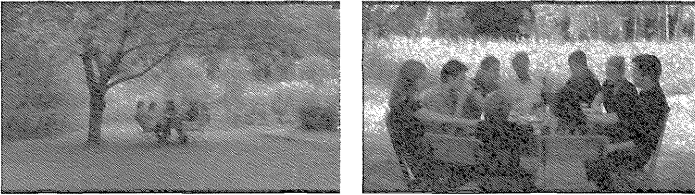
Durch die Verschiebungen in Richtung auf Medienanalysen in den 80er und 90er Jahren ergaben sich in der Rezeption von Kristevas Ansatz einige Schwierigkeiten. Solche Kritiken betonen in ihren Fragestellungen, welches künstlerische Produkt bzw. welcher (Kon)text ins Werk eingebettet wird. Zwar ermöglichte der erweiterte Textbegriff Kristevas die Frage, wie man auf der

¹⁶ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee u. a. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 334-348; hier S. 337.

Ebene bildlicher Darstellungen von Intertextualität sprechen kann, die nachfolgenden Diskussionsrichtungen konzentrierten sich aber auf ein anderes Problem, nämlich, wie man Nichtschriftmedien als einen Text behandeln kann. Es geht dann um die Notwendigkeit der Textualisierung von Nichtschriftmedien, wie etwa dem Film. Aus dieser Sicht entwickelt man einen Begriff wie „Interpikturalität“¹⁷ um eine Bild-Bild-Beziehung zu thematisieren. Das Stichwort „Intermedialität“¹⁸ hingegen fasst eine fremdmediale Verschmelzung ins Auge. Die beiden Rezeptionen setzen im Grunde einen medialen Unterschied voraus, um einzelne Medien und Texte in einem Kunstwerk zu differenzieren. Es geht dabei in erster Linie nicht um die Frage nach den Aussagen, die aus einer Kombination intertextuell gekoppelter Materialien entstehen, sondern um Auseinandersetzungen mit den Bestandteilen selbst. Während solche neuen Überlegungen in bestimmten Forschungsbereichen Früchte tragen können, nämlich dann, wenn das Medium selbst eine große Rolle spielt, entfernen sie sich im Kern von der komplexeren Thematik Kristevas. Denn ihr Intertextualitätsbegriff zielt auf den erweiterten Text- und Zitatbegriff, und nicht auf die Diskussion um mediale Differenzen und die Originalität eines Werkes. Bei diesen Kritiken besteht deshalb die Gefahr, dass sie hinter Kristevas Diskussionsniveau in frühere Analyseschemata über mediale Beziehungen zurückverfallen. In diesem Sinne besitzt Kristevas Konzeption mehr Radikalität, die in den späteren Debatten verloren gegangen ist. Aus diesem Grund wird im vorliegenden Beitrag der Intertextualitätsbegriff Kristevas verwendet.

¹⁷ von Rosen, Valeska: Interpikturalität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2003, S. 161-164.

¹⁸ Eine ausführliche Diskussionsgeschichte findet man in: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke, Tübingen/Basel, 2002.



©Filmgalerie 451

Der erste intertextuelle Bezug wird durch die Anspielung auf Anton Pavlovič Čechovs Drama *Der Kirschgarten* (1904) hergestellt.¹⁹ Das Drama beschreibt das „Verblühen“ einer adligen Familie, die nach fünf Jahren aus Paris nach Russland auf das eigene Gut zurückkehrt. Dieses Gut wird im Stück ‚Kirschgarten‘ genannt. Wegen der Ausschweifungen der Gutsbesitzerin, Ranéwskaja, wird der Kirschgarten, in dem sie groß geworden ist, verpfändet. In diesem Text spiegelt ein Kirschbaum den Zustand der adligen Familie wider. Am Ende dieses Dramas hört man „den Klang einer zerspringenden Saite“²⁰ und Axtschläge. Denn ein Kaufmann erwirbt den Garten, um Datschen zur Verpachtung zu bauen. Die ehemaligen adligen Herrschaften verlassen den Ort und ein Neuling aus der Bürgerschicht kommt dorthin. Im Film *Ferien* verweist ein Kirschbaum auf dieses Theaterstück. Diese Parallele spiegelt die notwendige Veränderung der familiären Form wider. Der Baum wird zwar in *Ferien* nicht abgesägt, jedoch wird er bei der letzten Essensszene nicht mehr gezeigt (s. Bilder). Am bzw. über diesem Esstisch sieht man in anderen Bildern meistens den Baum. Das deutet zudem intertextuell an, dass die Familie den Kirschgarten verlassen muss.

Der andere intertextuelle Verweis gilt Ozu Yasujiros Film *Tokyo Monogatari*.²¹

¹⁹ Ralf Schenk zählt in der Zeitung *Neues Deutschland* drei Werke von Čechov: *Der Kirschgarten*, *Drei Schwestern*, *Onkel Wanja* auf (Schenk, Ralf: *Schweigende Seelen*. In: *Neues Deutschland*. 14.6.2007). In diesem Artikel wird jedoch außer den Titeln nichts erwähnt.

²⁰ Čechov [Tschechow], Anton: *Der Kirschgarten. Eine Komödie in vier Akten*. Reclam, Stuttgart, 2006 [1904], S. 75.

²¹ *Tokyo Monogatari* [eng. *Tokyo Story*; dt. *Die Reise nach Tokyo*]. Regie: OZU Yasujiro; Buch: NODA Kogo, OZU Yasujiro; Darsteller: RYU Chishu; HIGASHIYAMA Chieko; HARA

Ein altes Ehepaar in Onomichi besucht ihre zwei Kinder, Enkel und ihre Schwiegertochter in Tokyo. Die Kinder empfinden den Besuch als lästig und möchten die Eltern nur ungern aufnehmen und schieben deshalb Arbeitstermine vor. Die geographischen und psychischen Distanzen zwischen den Eltern und ihren Kindern sind parallel auf der Leinwand wahrnehmbar aufgebaut. Dieser Film stellt durch eine Familie die gesellschaftliche Umstrukturierung der Nachkriegszeit dar. Diese Darstellungsweise von Ozu durch eine Reflexion auf private und gesellschaftliche Sphären verwenden die Regisseure der Berliner Schule auch. Gleich nach der Reise nach Tokyo verstirbt die Mutter, Tomi, unerwartet. Die Familie versammelt sich zum Abschied in ihrer Heimatstadt. Die Kinder fahren gleich am Abend der Beerdigung wegen ihrer Arbeit nach Haus zurück. Im Plot finden sich einige Ähnlichkeiten, wie Familienversammlung, sprachlose Konflikte, gescheiterte Kommunikation und der Tod der Großmutter. Man kann in *Ferien* zwei weitere Anspielungen von *Tokyo Monogatari* finden, mit denen auf den japanischen Film in *Ferien* aufmerksam gemacht wird. Erstens die Szene, in der Laura und Paul ihr Gepäck auspacken. Paul sucht nach seinem Rasierer. In *Tokyo Monogatari* sucht der Vater vor der Reise nach einem Luftkopfkissen.²² Zweitens die in der Sonne aufgehängte Wäsche, die in *Tokyo Monogatari* sehr oft gezeigt wird.

3. Bewegung in Regungslosigkeit

Die Kamera verharrt in *Ferien* bis auf drei Fahrten in Ruhe. Im Kontrast zu den Kamerafahrten steht das Thema in beiden Filmen, „Reise“, die immer eine Bewegung bezeichnet. Die Zuschauer betrachten durch einen regungslosen Rahmen den Ferien-Alltag, der eigentlich im Prozess der Bewegung sein sollte.

Beide Geschichten erzählen zwar von einer Reise, doch die zugrunde liegenden Bewegungsstrukturen sind unterschiedlich. In *Tokyo Monogatari* bewegt sich eine Figur maximal in vier Städten. Alle Bewegungsstrukturen besitzen einen bestimmten Ausgangsort, an dem die Figuren ihre Reise

Setsuko u.a. [J 1953], Palisades Tartan.

²² Diesen Hinweis verdanke ich Herrn SHIBUTANI Tetsuya.

beginnen und beenden. Sie wohnen zwar nicht mehr zusammen, aber haben einen festen Wohnort. Die Struktur beschreibt einen Bogen. Dieser Ort ist dabei eng mit dem der Arbeit verbunden. Jede Figur hat hier ein eigenes Zuhause und eine feste Anstellung. Solange ein Zuhause existiert, kann man nach der Reise dorthin zurückkehren.

Im *Kirschgarten*, viel deutlicher noch in *Ferien*, fehlt diese bogenförmige Struktur. Bei Čechov kann die Familie Ranéwskaja zwar von Paris in den Kirschgarten zurückkommen und dort ein etwas verändertes aber eigenes Zuhause genießen. Am Ende müssen jedoch alle von der Heimat wegen Ranéwskajas Schulden auf ewig Abschied nehmen. Die adlige Familie wird dadurch obdachlos, wobei jeder dank seiner Bekannten einen Zufluchtsort zu haben scheint. Tatsächlich bekommt der Bruder von der Gutsbesitzerin ein Stellenangebot an einer Bank vermittelt. In diesem Sinne bleibt beim Drama *Der Kirschgarten* noch die Möglichkeit, dass die Figuren an einen anderen Ort siedeln.

In *Ferien* besitzen die Figuren diese Möglichkeit nicht. Ein entscheidender Unterschied ist, dass Annas Familie in den Ferien ist. Sie sind jetzt nicht zu Hause, wo man im üblichen Sinne fest verwurzelt ist. Sie sind, positiv betrachtet, zurzeit in der Phase des Ausruhens. Alle in dieser Familie könnten freiberuflich sein. Sie sind/waren als Photographin, Koch, Übersetzerin, Journalist und Musikerin tätig. Max's Zukunft ist noch offen. Sie könnten natürlich eine feste Stelle haben, aber zumindest werden sie im Film weder als Lehrer noch Beamte beschrieben, die gewöhnlicherweise nicht so leicht kündbar sind, wie private Angestellte. Diese zwei Typen der Arbeitsform werden im Film durch eine Begegnung Pauls mit einer am uckermärkischen See anscheinend den Urlaub verbringenden Lehrerin aus Berlin kontrastiert. Wenn das Prinzip der Koppelung des Wohnorts an die Arbeit bei Ozu auch hier gilt, spiegelt die freiberufliche Tätigkeit die Heimatlosigkeit wider. Am Ende des Films fährt Paul, dem Laura wegen ihrer Trennungswünsche vorgeschlagen hat, sich eine eigene Wohnung zu suchen, zur Arbeit nach Berlin zurück. Er hat wohl noch eine Arbeit, aber kein Zuhause mehr. Die Entwurzelung wird in einem Gespräch von Robert und Max deutlich beschrieben: „Die [Kumpel von Max]

reden so 'nen Unsinn über uns. Für die sind wir eben die Zugezogenen“ (1:02:33). Max ist auch ein Zugezogener an den Ort, wie seine Eltern, obwohl er selbst in der Uckermark aufgewachsen ist. Diese Familie ist unter den Uckermärkern, wie den Kumpeln, ein fremdes Wesen. Das wird durch die Grenzziehung zwischen „die“ und „uns“ verdeutlicht. Diese zwei Beispiele zeigen einerseits, dass die Kombination zwischen der Arbeit und dem Wohnort beim Film von Ozu in *Ferien* nicht mehr funktioniert, und andererseits, dass der übliche Gebrauch des Zuhauses bzw. der Heimat gescheitert ist.

4. Naturlandschaft – Nomadenfamilie

In diesem Film werden zwei unterschiedliche Landschaften, einerseits der Wald um das Haus und andererseits das Grasland mehrfach gezeigt. Grasland sieht man im Garten und an der Straße, die Berlin und das Haus verbindet. Sanfte Grasähren werden sogar im Hause in Vasen arrangiert. Bäume im Wald werden in diesem Film zweifach gezeigt: einmal bewegliche Kronen, einmal verwurzelte Stämme. Mit einer Kameraeinstellung von rauschenden Baumkronen (08:55) beginnen die Baum-Szenen, die auf den Lärm der Großstadt Berlin bis in die ruhige Uckermark hin referieren. Die Szenen mit vollen Baumkronen werden in diesem Film immer mit Rauschen unterlegt. Danach kommt eine Szene im Wald (23:29), in der Laura die Großmutter sucht und ihre Figur in den Stämmen kaum mehr erkennbar verschwindet. In dieser Szene verhält sich Laura, anders als gegenüber Anna und Paul, nicht aggressiv. Ihr freundlicher Umgang mit der Großmutter wird durch eine Unterstützung der Verschmelzung mit den Bäumen als eine besonders engere Beziehung dargestellt. Dann gibt es die zweite Kamerafahrt, bei der der Zuschauer außer Grün im Walde nichts sieht (39:03). Darauf folgen wieder Bilder mit sich bewegenden Baumkronen. Die beiden Szenen kündigen eine weiterführende Bewegung an. Die zweifach gezeigten Bäume spielen auf familiäre enge und lose Verbindung mit den anderen Mitgliedern und dem Ort an. Die schwankenden Kronen stellen eine Bewegung in der Regungslosigkeit der Bäume dar. Daher sind die Bäume widersprüchlich, wie die Uckermark, wo

sesshafte und fremde Menschen neben einander wohnen. Die zweifach gezeigten Bäume spiegeln die (Menschen in der) Uckermark.



©Filmgalerie 451

Das Grasland, dessen Szene mehrmals in *Ferien* eingefügt wird, wird den unbeweglichen Baumstämmen im Wald gegenübergestellt. Etwa 20 Minuten nach Filmbeginn kommt die erste Kamerafahrt mit der Titelmelodie. In dieser Szene fahren Max und seine Freundin auf einem Moped. An der Straße sieht man Gras und buschige Bäume. Der Titel der chinesisch anmutenden Musik,²³ die diese Szene begleitet, heißt *Training Horses on the Mongolian Grassland* von Guo Brothers. Diese musikalische und bildkompositorische Kombination scheint mir das Thema dieses Films zu verdeutlichen. Denn zum Denotat „Mongolen“ gehört auch das Konnotat „Nomaden“. Sie sind ständig unterwegs, um zu leben. Der Garten bzw. die Familie sind in diesem metaphorischen Sinne Nomaden in der Mongolei in der Uckermark. Sie scheinen wie Fremde im eigenen Land. Niemand in der Familie leidet darunter und stellt seine Lebensweise in Frage. In der Uckermark aber sollte man sich der Landwirtschaft wegen sesshaft machen. Soziologisch betrachtet, können die landwirtschaftlichen Arbeiter heutzutage nicht mehr bodenständig sein, da oft Saisonarbeiter periodenweise Ackerbau betreiben. In diesem Sinne wird die Uckermark in Arslans Film nicht mehr als nostalgische Heimat, sondern als ein Spannungsort der Wanderschaften dargestellt. Eine Heimat ist nicht immer ein auf der Tradition basierender Ort. Trotzdem wird sie häufig so verstanden.

²³ Hier spielt die Differenz zwischen China und der Mongolei trotz des Unterschiedes keine Rolle bei der Weckung von Assoziationen bei dem Zuschauer.

Durch diesen Blick wird der Begriff in Frage gestellt. Diese Gegend selbst ändert in der politischen und wirtschaftlichen Konstellation ihre Gestalt wesentlich. Annas Familienmitglieder sind keine Erntehelfer. Sie hat dort nur ein Sommerhaus, wie eine Datscha oder Jurte, das die Mobilität des Lebens verdeutlicht. Sie sind die modernen Nomaden, obwohl sie als Deutsche in ihrem Heimatland wohnen. Mit Bachtin und aus der intertextuell vergleichenden Perspektive betrachtet, muss das bisherige System, das ein sicheres Leben ermöglicht hat, durch den Einbruch der verkehrten *Ferienwelt* seine Gestalt verändern. Wie *Der Kirschgarten*, in dem der Tod des Adels und die Geburt der Bürgerschicht dargestellt wird, und wie *Tokyo Monogatari*, in dem der Tod der Großfamilie und die Geburt der Kernfamilie gezeigt wird, stellt *Ferien* den allmählichen Tod der homogenen Gesellschaft und die Geburt der Nomadengesellschaft im Prozess einer erschütternden Globalisierung dar.

Der Historiker und Publizist, Karl Schlögel, schreibt: „[D]ie Welt, in der wir leben, würde nicht einen Tag ohne die Nomaden funktionieren. Die global gewordene Wirtschaft braucht die globale Migration“.²⁴ Er versteht unter dem Begriff „Nomaden“ diejenigen Menschen, die aus ihrer Heimat aus irgendeinem Grund ausziehen oder ausziehen mussten.²⁵ Abgesehen davon, ob eine Migration freiwillig oder erzwungen geschieht, ist sie ein Massenphänomen. Deshalb stößt man überall auf ihre Spuren. Für Schlögel ist die heutige Welt nicht starr, sondern in Bewegung. „Die Welt, in der kaum noch jemand an dem Ort stirbt, an dem er geboren worden war, ist in gewaltiger Bewegung“.²⁶ Der Filmtitel *Ferien* drückt m. E. dieses gewalttätige Weltbild aus, in dem man nur noch ein nomadisches Leben führen kann. Dieser Film verneint sogar durch die Trennungslinien in den Bildern und die gescheiterten Kommunikationen in der Familie die Möglichkeit, die Familie als kleinste Gemeinschaft zu beschreiben.

Der Film *Ferien* arbeitet mit Kontrasten: Er zeigt anhand der Bäume, des landwirtschaftlichen Ortes, der reglosen Kamera und der deutschen Familie die

²⁴ Schlögel, Karl: *Planet der Nomaden*. Wjs, Berlin, 2006 [2000], S. 28.

²⁵ Ebd., S. 25.

²⁶ Ebd., S. 37.

Bewegung. Die Darstellung der Familie konkretisiert das nomadenhafte Leben. Zur Verdeutlichung der ungesicherten Bewegung der Nomaden, die mir ein wichtiges Thema des Films zu sein scheinen, musste diese Szene, in der der Titel des Films *Ferien* schriftlich präsentiert wird, im stillen Film mit der Kamerafahrt gefilmt werden. Dadurch wird die Bewegung auffälliger.

In diesem Beitrag gibt es eine Wanderung, die von Russland am Anfang 20. Jahrhunderts über Japan bis in die kleine Mongolei in der Uckermark reicht. Mithilfe der Intertextualität ist die kritische Darstellung der globalen Gesellschaft im Film von Arslans *Ferien* klar geworden. Im Film, dessen Titel mit Bachtin gelesen auf Tod und Wiedergeburt bereits anspielt, bleibt keine Situation unverändert. Das Gut, der Kirschgarten, ist zu Datschen geworden. Sie ist aber jetzt „verödet“ (06:41), und man muss sie verlassen.²⁷ Anders formuliert, wenn man als Nomade leben möchte/muss, kann man an einem Ort nicht für immer bleiben. Denn ohne anstrengende Pflege Annas schreitet die kraftvolle wilde Natur vom Wald über den Zaun hinein in den Graslandgarten über, wie Anna einmal mummelt: „Er [Der Garten] macht ziemlich viel Arbeit. Sonst sieht's aus wie Dschungel“ (04:35). Man kann in diesem Fall den Wald als das Oppositionspaar des Graslandes verstehen. Die Familie muss wieder abreisen, aber der Zielort ist nicht bekannt. Alle sind in Bewegung und müssen mit dem Leben ohne feste finanzielle und gemeinschaftliche Basis umgehen können. Sind die Ferien ein Gegenbegriff vom Alltag, bleiben trotzdem ununterbrochene Abwechselungen. In der Tat werden nur die Baumstämme in der allerletzten Szene gezeigt. Sie deutet darauf hin, dass die Familie den Ort verlässt und nur die Bäume dort zurückbleiben. Das Leben dieser Familie steht „auf dem Spiel“.²⁸

Die älteren Filme vom Regisseur Thomas Arslan werden oft im Zusammenhang mit dem Thema der Relation zweier Kulturen betrachtet. Aus diesem Kontext ergibt sich folgende Kritik. Er verzichte in *Ferien* „erstmalig auf

²⁷ Anna sagt: „Das Haus verödet langsam“ (06:41), später „Dieses Haus, ich, ich kann das einfach nicht mehr sehen“ (47:00).

²⁸ Nord, Cristina: Die Starre der Reptilien. In: *Tageszeitung*. 14.7.2007.

den bi-kulturellen Bezug, der seine Trilogie über das Leben junger Deutsch-Türken in Berlin prägte“.²⁹ Arslan mag in *Ferien* keinen sichtbaren Kulturkonflikt gezeigt haben. Trotzdem bleibt auch hier die Kulturen-Thematik, indem er nur eine deutsche Familie zeigt. Das deutet allein die Kombination der hellen und dunklen Haarfarbe von allen drei Paaren an. In *Ferien* existiert nicht mehr die Abgrenzung einer Kultur, da die Figuren in diesem Film zu einem nomadischen Leben tendieren und sich keine Grenzen mehr ziehen lassen. Man könnte fast sagen, dass der Film *Ferien* in der heutigen Gesellschaft, die von den Migranten untrennbar ist, die aus einer ethnischen Mehrheit bestehende imaginäre Homogenität in Deutschland bedroht. Aus diesem Grund überwindet Arslan in *Ferien* die Darstellung bi-kultureller Beziehungen, die festen Orte verlangen, und er macht eine Probe auf diejenige Lebensweise, bei der man nirgendwo mehr zugehörig sein kann.

²⁹ Wach, Alexandra: *Ferien* [38 191]. In: *film-dienst*. 12/2007, S. 19-20; hier S. 19.