

konzentrischen Raummodells darstellt. Die Umgebung der Teheraner Wohnung ist ein absoluter Außenraum, der die meiste Zeit auch real im Off der Bilder verbleibt. Panahis geräumige Wohnung bildet einen zweiten Kreis, das Wohnzimmer einen dritten, und der innerste Zirkel entspricht schließlich dem improvisierten Filmset, das Panahi mit Klebestreifen auf dem Teppich markiert. Nagib interpretiert das Feuerwerk im äußers-ten Umkreis dieses Raummodells als Symbol für Panahis künstlerisches Schaffen, von dem er durch das Berufsverbot und den Hausarrest radikal abgeschnitten ist. Erst, als Panahi mit der Videokamera den Aushilfschauspieler Hassan in die Tiefgarage begleitet, erhascht er ein Bild der Feuer draußen auf der Straße. Über *THIS IS NOT A FILM* hat er also einen Weg gefunden, weiterhin als Filmemacher tätig zu sein.

Nagib bringt das Feuerwerk in ihrer Lektüre von *THIS IS NOT A FILM* mit Jean-François Lyotards Begriff des *acinéma* in Verbindung, den Lyotard in den 1970er-Jahren entworfen hatte. Lyotard bezeichnet das Feuerwerk dort als exemplarisch autonome Kunstform, weil es keinen anderen Zweck erfülle, als ein rein ästhetisches Erlebnis zu bieten.⁸ Der Begriff des *acinéma* ist aber auch hilfreich, um die Idee des Nicht-Filmischen und seiner Verknüpfung mit dem Making-of im Anschluss an *THIS IS NOT A FILM* weiter zu konturieren.

Making-of und *acinéma*

Lyotards Begriff des *acinéma* basiert auf zwei Texten: einem Aufsatz aus dem Jahr 1973 und einem Vortragsmanuskript zur »Idee eines souveränen Films« von 1996. In beiden Texten macht sich Lyotard für eine alternative Form des Kinos stark – gegenüber einem Modus, der sich im weitesten Sinne mit den Konventionen des klassischen, narrativen Spielfilms identifizieren lässt (Knox 2013). Für eine Theorie des Making-of sind Lyotards Überlegungen, insbesondere aus dem ersten Aufsatz, aus drei Gründen interessant: Erstens geht seine Argumentation von einem konstitutiven Ausschluss im Moment der Filmentstehung aus. Zweitens entwickelt er einen eigenen Begriff der filmischen Produktion. Und drittens knüpft er daran ein Konzept des filmischen Außen, das er als *Mise-hors-scène*, also als ein »Außerhalb-der-Szene-Setzen« bezeichnet.

Film beginnt für Lyotard damit, dass aus einer unüberschaubaren Menge möglicher Bewegungen bestimmte Bewegungen ausgewählt und in einen Filmstreifen »eingeschrieben« werden (2010, S. 88). Diese Prämisse ähnelt dem Argument von Rudolf Arnheim, dass Filmemachen immer die Setzung eines Rahmens bedeutet, um einen Ausschnitt der Welt in eine filmische Einstellung zu verwandeln.⁹ Wo Arnheim aber tendenziell ein positives Verfahren beschreibt – erst die Einrahmung macht Film überhaupt zu einer Kunst –, beschreibt Lyotard einen negativen Ausschluss. Film ist nicht das Bild, das eine Menge von Bewegungen einschließt (Arnheim); Film ist für Lyotard vielmehr das Bild, welches eine viel größere, unüberschaubare Menge von Bewegungen aussondert. Lyotard betont schon an diesem Punkt, dass die Modalitäten

8 Ähnliche Ideen zum Feuerwerk formuliert Theodor Adorno (1970, S. 49, 125–126), auf den sich Nagib ebenfalls kurz bezieht.

9 Siehe hierzu das erste Kapitel.

des Ausschlusses nicht a priori gegeben sind. Es geht immer auch anders: »Wenn man überhaupt keine Bewegung aussondert, dann akzeptiert man das Zufällige, das Unsaubere, das Unschärfe, das Falscheingestellte, Unklare, Schlechtkadrierte, Verwackelte, Schlechtabgezogene...« (ebd.).

Herausgeschnitten und weggelassen wird nach Lyotard all das, was eine stabile Ordnung der Bewegungen innerhalb der Bilder gefährdet. Dazu zählen Momenten der Unruhe oder der Irritation, die sich zu einer bedrohlichen »Intensität« verdichten können. Bewegungen, die dagegen eher harmlos erscheinen und deshalb zu filmischen Bildern geworden sind, werden dadurch weiter geordnet, dass sie einen filmischen Mehrwert ergeben. Einfache Bewegungen in ihrem natürlichen Umfeld sind für Lyotard noch undifferenziert: Sie sind »einfach so da«; sie stehen zunächst nur für sich selbst. Anders dagegen die Bewegungen im Film: Sie werden so angeordnet, dass sie immer »auf etwas anderes« (ebd., S. 86) verweisen. Bewegungen gehen immer aus anderen Bewegungen hervor, und verschwinden wieder, um anderen Bewegungen Platz zu machen. Diesen Vorgang identifiziert Lyotard mit der marxistischen Idee der Wertschöpfung: Ein Objekt erhält dadurch einen Wert, dass es sich tauschen lässt, also in Bewegung versetzt wird. Das eingetauschte Objekt verschwindet, aber ein Gegenwert (ein anderes Tauschobjekt desselben Werts, abstrakter: Geld) setzt sich an seine Stelle. Nach Marx ergibt sich daraus der Kreislauf aus Produktion und Konsumtion.

Lyotard sieht diesen Prozess auch im filmischen Bewegtbild am Werk. Er beschreibt aber nicht nur die konkrete Kadrierung und Filmaufnahme als Produktion. Vielmehr sei auch die Aufeinanderfolge von Bewegung auf Bewegung, von Einstellung auf Einstellung in einem Film »produktiv«, weil sie darauf ausgerichtet ist, ständig geordnete Anschlussbewegungen möglich zu machen. Produktion findet nach Lyotard also immer auch im Film selbst statt, als eine Art Produktion zweiter Stufe, die sich vor allem in der Montage realisiert (ebd., S. 86–87).

Diesen Modus einer innerfilmischen Produktion versteht Lyotard als einengende Hegemonie, die er in seinem Text scharf kritisiert. Was jede filmische Bewegung durch ihr Verschwinden hervorbringt, sei nämlich im Prinzip eine Rückkehr des Immergleichen, eine Stabilisierung und Verfestigung der bestehenden Ordnung. Die Wiederholungsschleifen würden letztendlich immer die Auflösung des Verschiedenen in einer harmonischen Einheit anstreben. Lyotard führt dazu auch Beispiele aus anderen Kunstgattungen an: Reime in der Lyrik, ausgewogene Proportionen in der Architektur, ausbalancierte Farben in Gemälden, die Auflösung von Dissonanz in der Musik (ebd., S. 89). Im klassischen Film finden sich solche Auflösungen, Lyotard zufolge, etwa in gängigen Versionen der narrativen Schließung am Ende eines Films. Klassische Spielfilme würden selbst dann noch in eine harmonische Auflösung einmünden, wenn es kein Happy End gibt (ebd., S. 88). In Abgrenzung dazu beschreibt Lyotard andere Bewegungen, die nicht in gleicher Weise »produktiv« auf eine Auflösung von Differenz hinarbeiten. Als Beispiel nennt er das Streichholz. Es gewinnt einen ökonomischen Wert, wenn sein Anreißen einen bestimmten Zweck erfüllt (einen Gasherd anzuzünden, um Kaffee zu kochen und danach zur Arbeit zu gehen usw.). Es kann aber auch angezündet werden, um die züngelnde Flamme um ihrer selbst willen zu beobachten: als Differenz, die unproduktiv und deshalb »unfruchtbar« bleibt, wie Lyotard in Anlehnung an Freuds »Lustprinzip« ausführt (ebd., S. 87).

Bewegungen im Film, die einen produktiven (Mehr-)Wert nach sich ziehen, sind Lyotard zufolge solche Bewegungen, die »wiedererkennbar« sind, d.h. von ihren Zuschauer*innen als etwas Bestimmtes identifiziert werden können. Filmische Inszenierung beschreibt Lyotard deshalb als ein Wechselspiel aus *Mise-en-scène* – etwas ins Bild setzen – und einer *Mise-hors-scène* – etwas außerhalb der Szene oder des Bildes setzen. Zum Prinzip des klassischen Kinos gehöre, eine Stellvertreterbeziehung zwischen den Bewegungen *im* Bild und ihren realen Pendants *außerhalb* des Bildes zu etablieren. Daraus folgt für Lyotard, dass auch der Bereich »außerhalb der Szene« noch einmal geteilt wird. Auch hier wird zwischen jenen Bewegungen unterschieden, die sich prinzipiell in einem Filmbild darstellen lassen, und jenen, die eine solche Darstellung nicht ohne weiteres zulassen. Der klassische Film reproduziert damit eine Differenzierung, die schon im Außerfilmischen zwischen zwei Elementen besteht: dasjenige, was sich in kapitalistische Wertschöpfungskreisläufe einordnen lässt, und dasjenige, was sich nicht in einen Wert übersetzen lässt und deshalb, so schlussfolgert Lyotard, im Film als »undarstellbar« gilt (ebd., S. 92–93).

Gegen die Allianz von Film und kapitalistischer Ökonomie bringt Lyotard den Underground- und Experimentalfilm in Stellung. Dort würden durch Praktiken einer gesteigerten »Immobilisierung« oder »Mobilisierung« jene Intensitäten freigesetzt, die als Gefährdung der geltenden Ordnung ansonsten aus filmischen Bildern ausgeschlossen würden. Lyotard nennt hierfür einmal stillgestellte, »lebendige Bilder« (in Form theatraler *tableaux vivants*), zum anderen abstrakte Filme, die alle sichtbaren Bewegungen vollständig auf die Ebene des (analogen) Trägermaterials verlagern (ebd., S. 94–98).

In seinem späteren Vortrag mildert Lyotard (1996) den scharfen Dualismus zwischen einem kommerziellen, hegemonialen Kino und einem ungeordneten *acinéma* etwas ab. In Anlehnung an Gilles Deleuze ist er nun bemüht, Momente des *acinéma* auch in einzelnen Szenen und Einstellungen von Filmen zu identifizieren, die Deleuze der Logik des Zeitbildes zuordnen würde.¹⁰ Lyotard nimmt bei seiner Revision auch den psychoanalytischen, an Freud und Lacan geschulten Argumentationsduktus des ersten *acinéma*-Entwurfs merklich zurück. Andere Probleme seines früheren Textes lässt er dagegen unkommentiert. Insbesondere sein Plädoyer für Experimentalfilm und Underground klingt, wie Lorenz Engell schon in den 1990er-Jahren schreibt, in der Rückschau wie ein »Romantizismus der siebziger Jahre, der angesichts der Lückenlosigkeit heutiger Verwertungssysteme und der zunehmenden Rigidität der Bildsprachen und Bewegungsschemata rührend utopisch wirkt« (1996, S. 130).

Trotzdem sind Lyotards Bemerkungen zum Ausschluss einer Kadrierung, zur Produktion des filmischen Bildes und zur *Mise-hors-scène* für eine Beschäftigung mit dem Making-of erhellend, weil sie dem Außen eines Films eine interessante, eigene Widerständigkeit zuweisen. Darin liegt ein wesentlicher Beitrag Lyotards zu Theorien des filmischen Außen. Dieses Außen ist bei Lyotard etwas, das sich tendenziell gegen eine Rückführung in den Innenbereich einer Inszenierung oder eines Filmbildes sperrt. Ein bestimmter Bereich des Außen ist anschlussfähig an (filmische) Inszenierungen, aber

10 Lyotard bezieht sich in dem Vortrag vor allem auf André Bazins und Deleuzes Lektüre des italienischen Neorealismus, speziell auf Momente einer deskriptiven Zeit und vorübergehender narrativer Stillstellung.

es gibt auch einen Bereich, der sich nicht so leicht in geregelte Austauschbeziehungen bringen lässt, weil er Wiederholungsschleifen und gängige Repräsentationsprozesse unterbricht.

Es fällt auf, dass Lyotard die Denkfigur des Ausschlusses dabei nur zu Beginn des Textes mit konkreten filmischen Praktiken verbindet. So erwähnt er überflüssiges Filmmaterial, das im Schnitt von den weiterzuverwendenden Aufnahmen abgetrennt wird, oder die Rohaufnahmen vom Set, die nur probeweise entwickelt werden, aber nicht im schlussendlichen Film auftauchen. Lyotard kokettiert am Anfang seines Textes damit, welchen Stellenwert solche Phänomene in seinem *acinéma* einnehmen könnten. Er schreibt:

Wir fordern nicht ein *cinéma brut*, wie Jean Dubuffet eine *art brut* fordert. Wir gründen keinen Verein zum Schutze der *rushes* und zur Rehabilitierung des Verschnitts. Obwohl... Wir beobachten nur, daß der Bruch herausgeschnitten wird, weil er eine Unverträglichkeit darstellt. Es geht also bei seiner Eliminierung darum, sowohl eine Ordnung des Ganzen (der Aufnahme und/oder der Sequenz und/oder des Films) zu schützen als auch die Intensität zu unterbinden, die von diesem Bruch transportiert wird. (2010, S. 86)

Unmittelbar danach ist Lyotard bereits bei der Idee des klassischen Kinos als feste Ordnung von Bewegung angelangt. Die Möglichkeit, eine Theorie des *acinéma* ausgehend von Praktiken des Ausschließens, Bereinigens und Wegschneidens im Prozess der Filmherstellung zu entwickeln, nutzt er nicht (trotz der argumentativen Hintertür, die das »obwohl« halboffen lässt).¹¹ Lyotard denkt *acinéma* demnach nicht ausgehend von medialen Operationen, sondern verwendet es schlussendlich als ästhetische Kategorie, um spezielle filmische *Werke* (bzw. die Möglichkeit dieser Werke) zu beschreiben.

Was hätte Lyotard also zum Making-of zu sagen? Das Making-of, wie ich es in dieser Studie verstehe, baut auf dem hors-cadre auf. Das hors-cadre selbst ist eine mediale Form des Ausschließens, paradigmatisch (aber nicht ausschließlich!) verkörpert im Akt der Kadrierung, die ein filmisches Bewegtbild von einem realen Außenbereich der filmenden Kamera unterscheidet. Das Making-of greift auf Ausschlüsse dieses hors-cadre zurück und setzt sie wieder in ein filmisches Bild. Das würde es für Lyotard aber noch nicht zum *acinéma* machen. Im Gegenteil würde er einige Formen des Making-of, vor allem solche, die von der Filmindustrie zu Marketing- und Reklamezwecken eingesetzt werden, zu jenem Komplex des hegemonialen Kinos dazurechnen, gegen den er mit Verve in seinem Text anschreibt. Schließlich wird auch in diesen Making-ofs eine Form der Verwertung betrieben: Nur solche Herstellungsvorgänge werden ins Bild geholt, die klar identifizierbare Anschlüsse an den jeweiligen Referenzfilm anbieten. Produktion wird damit, in Lyotards Worten, erneut »produktiv« gemacht.

11 Im Übrigen scheint auch der Vergleich mit *art brut* eher schief: Jean Dubuffets Idee einer Laienkunst von diskriminierten Randgruppen ist im Verhältnis zum System der akademischen Kunst nicht dasselbe wie das Verhältnis von filmischen Rohaufnahmen zu den Einstellungen eines fertigen Films. Das Verhältnis zwischen *art brut* und Kunst ist ein institutionelles, das Verhältnis zwischen Rohaufnahmen und fertigen Filmeinstellungen dagegen ein produktionsästhetisches.

Allerdings muss ein Making-of nicht zwangsläufig eine enge Anbindung zwischen den Bildern eines Referenzfilms und ihrem hors-cadre herstellen. Auch eine umgekehrte Stoßrichtung ist denkbar, wenn ein Making-of gerade die Bereiche fokussiert, in denen sich das hors-cadre immer weiter vom Filmbild entfernt. In dieser Perspektive kann es tatsächlich eine Dimension des *acinéma* im Making-of geben, die in eine Zone des »Unverträglichen« führt, wie Lyotard es nennt. Es handelt sich um einen Außenbereich, in dem zunehmend unklar wird, ob noch Produktionsaktivitäten stattfinden, auf was diese Aktivitäten eigentlich bezogen sind, und in welchem Verhältnis sie zum werdenden Film stehen.

Ein solches Making-of würde gerade das fokussieren, was im Außen der Produktion für gewöhnlich widerständig und deshalb »undarstellbar« bleibt. Denn auch ein Making-of nimmt im hors-cadre eine Ausgrenzung vor, wie sie Lyotard als weitere Teilung des Bereichs *hors-scène* identifiziert. Ein Making-of ist nämlich immer mit dem Problem konfrontiert, dass das hors-cadre im Außen eines Filmbildes prinzipiell unendlich weitergeht. Anders als das kadrierte Filmbild ist das hors-cadre selbst ungerahmt. Wenn ein Making-of das hors-cadre also, in Lyotards Formulierung, erneut in eine filmische »Szene« setzt, bedeutet dies umgekehrt, dass es einen Teil des hors-cadre notwendigerweise in ein »außerhalb der Szene« verweist. Die *Mise-en-scène* des Making-of zieht immer eine *Mise-hors-scène* anderer Bereiche des hors-cadre nach sich. Mit dieser Grenzziehung markiert das Making-of im hors-cadre also ein weiteres Außerhalb, gewissermaßen ein noch radikaleres »Außen im Außen«. ¹²

Häufig hängt diese Zweiteilung des hors-cadre mit den Bereichen des Profilmischen und des Afilmischen nach Souriau (2020) zusammen. Der Übergang zwischen der Szene im hors-cadre und dem Außen dieser Szene entspricht der Schwelle, an der das Profilmische in eine allgemeine, afilmische Wirklichkeit überzugehen beginnt. Hier ist nicht mehr eindeutig, was Filmproduktion noch ist bzw. schon nicht mehr ist, und was lediglich zur »realen, gewöhnlichen Welt [gehört], die unabhängig vom Film existiert, der Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab« (ebd., S. 56).

An diesem Punkt ist eine kurze Präzisierung der Bezugnahme des Making-of auf profilmische und afilmische Wirklichkeitsebenen angebracht, weil Souriau und auch Lyotard eine Form wie das Making-of in ihren Begriffsgebäuden nicht mitdenken. Ein Making-of betrachtet Profilmisches und Afilmisches in Bezug auf einen *anderen*, nämlich den jeweils entstehenden Film. Diese Konstellation kommt bei Souriau nicht vor, weil er nur die Wirklichkeitsschichtungen eines *einzelnen* Films ausdifferenziert. Er diskutiert nicht, inwiefern diese unterschiedlichen ontologischen Ebenen selbst zu Gegenständen eines zweiten, dokumentarischen Films werden können. Dementsprechend begreift Souriau das Afilmische als etwas grundsätzlich und kategorisch Außerfilmisches, das per se nicht in einer filmischen Darstellung existieren kann. Warren Buckland bringt dieses Innen/Außen-Verhältnis mit dem Modell des Behälters prägnant auf den Punkt:

12 Damit ist nicht das eigene hors-cadre gemeint, das auch ein Making-of-Film notwendigerweise hervorbringt. Der entscheidende Punkt ist hier, dass auch ein Making-of das hors-cadre des Referenzfilms niemals in Gänze abbilden kann, weil dieses hors-cadre selbst keine festen, äußeren Grenzen hat.

»The afilmic exists *outside* the realm of the cinema, whereas the profilmic exists *inside*« (2000, S. 47, Herv. FH). Das Afilmische wäre in dieser Vorstellung ein großer Kreis, der einen kleineren Kreis, nämlich das Profilmische enthält, mit dem ein Innen des »filmischen Universums« beginnt.

Wenn ein Ausschnitt der afilmischen Welt von einer Kamera erfasst wird, tritt sie nach Souriau automatisch in den Bereich des Profilmischen ein. Insofern kann ein Film niemals das Afilmische, immer nur Profilmisches abbilden. Das hat Folgen, etwa für Theorien des Dokumentarfilms, die das Dokumentarische primär als Lektüreeffekt begreifen. Eine dokumentarische Lektüre würde im Anschluss an Souriau bedeuten, dass Zuschauer*innen die profilmischen Wirklichkeitsausschnitte eines Films permanent auf eine übergeordnete, afilmische Wirklichkeit beziehen. Frank Kessler (1998, S. 71–73) beschreibt diesen Vorgang beispielhaft, wenn er darstellt, wie das Afilmische als Vergleichshorizont in einem »dokumentarisierenden« Rezeptionsvollzug der Zuschauer*innen mitläuft.

Ein Making-of stellt hier jedoch einen besonderen Fall dar: Es beobachtet mit seinen Bildern das Profilmische *eines anderen Films*. Was aus Souriaus Vokabular für das Making-of deshalb vor allem gewonnen werden kann, ist die Idee, Profilmisches und Afilmisches als ineinandergreifende *Räume* zu verstehen. Das Making-of dokumentiert das Profilmische als räumliche Ausdehnung, die einen Teilbereich innerhalb einer größeren, afilmischen Welt absteckt. Buckland macht diese Verschachtelung mit seiner Behälter-Metapher anschaulich. Die räumliche Ausdehnung des Profilmischen geht irgendwann in Bereiche über, in denen die eigentliche Qualität des Profilmischen, also eine klare Ausrichtung auf die Herstellung eines Films, zunehmend unklar wird. Hier beginnt für das Making-of tatsächlich ein Raum der *afilmischen Wirklichkeit des Referenzfilms*. Das Afilmische kann auf diese Weise ebenfalls als ein ausgedehnter Raum betrachtet werden, der seinerseits kein direktes Außen mehr kennt.

Damit zurück zu Lyotard: Ein Making-of kann Randzonen und Übergangsbereiche des Profilmischen darstellen. Es vermag es prinzipiell – so meine These –, seinen eigenen Darstellungsradius im hors-cadre radikal auszuweiten. Es kann aufzeigen, wo ein klassischer Raum des Profilmischen in eine allgemeine, afilmische Wirklichkeit überzugehen beginnt. Dadurch kann das Making-of etwas ins Bild holen, das für gewöhnlich jenseits des Profilmischen situiert wäre. Dazu zählen z.B. Ruhepausen und Wartezeiten, das räumliche und soziale Umfeld der Drehorte oder der private Alltag der Beteiligten. Wenn ein Making-of solche Situationen oder Handlungen dokumentiert, weitet es Produktion effektiv aus: auf einen Bereich »outside the realm of cinema«, wie es Buckland formuliert.

Es bietet sich an, an diesem Punkt noch einmal auf THIS IS NOT A FILM zurückzukommen, weil der Film diese Dynamik sehr gut veranschaulicht. Im innersten Kreis des konzentrischen Raummodells, das THIS IS NOT A FILM laut Strohmaier entwickelt, ist Panahi mit einer sehr konkreten Grenzziehung beschäftigt. Mit Klebeband markiert er auf dem Teppich seines Wohnzimmers die Umriss eines Zimmers, in dem sein geplanter, nun nicht mehr realisierter Film gespielt hätte. Panahi erzeugt sozusagen einen profilmischen Raum, in dem alles, was er tut und was Mirtahmasb filmt, auf das verhinderte Filmprojekt ausgerichtet ist. Mit der Eingrenzung dieses Quasi-Produktionsraums ist

auch ein Außer-Szene-Setzen verbunden: Im Rest der Wohnung wird der geplante Film *nicht* nachgestellt.

Das Abkleben des Wohnzimmerteppichs gibt also eine klare Gliederung innerhalb der Wohnung vor. Doch Panahi und Mirtahmasb bewegen sich immer wieder zwischen den abgetrennten Raumbereichen hin und her. Zum einen lassen sich einige Aktivitäten nicht klar dem inneren Produktionsraum und seinem äußeren Umfeld zuordnen. Ein Beispiel wäre Panahi, der den Filmausschnitt des gipsabwerfenden Mädchens auf seinem Flachbildfernseher zeigt. Es handelt sich um eine allegorische Vorwegnahme des uneigentlichen, nachgestellten Filmemachens, die als solche aber nicht im abgeklebten Raum verortet ist. Zum anderen überschreitet auch der filmende Mirtahmasb mehrmals die Grenzziehungen in Panahis Wohnung. Seine Aufnahmen sind nicht immer klar dem Making-of des geplanten Films im Wohnzimmer oder dem rahmenden ›Videotagebuch‹ von Panahis Tagesablauf zuzuordnen. In *THIS IS NOT A FILM* fließen Profilmisches und Afilmisches in Bezug auf das verhinderte Filmprojekt organisch ineinander.

Dieses Umspielen der Grenze zwischen Profilmischem und Afilmischem schließt deutlich an vergleichbare Konstellationen in den Filmen Abbas Kiarostamis an, dem Panahi in den 1990er-Jahren assistiert hatte. Zentral ist hier *NEMA-YE NAZDIK (CLOSE-UP, 1990)*. Der Film basiert auf einer tatsächlichen Begebenheit: Ein junger Mann gab sich gegenüber einer wohlhabenden Familie als der berühmte Regisseur Mohsen Makhmalbaf aus, behauptete, mit ihnen einen Film drehen zu wollen und verschaffte sich auf diese Weise Zugang zu ihrem Haus. Kiarostami rekonstruiert in *CLOSE-UP* diesen Fall, indem er dokumentarische Aufnahmen der realen Personen mit fiktionalisierten Spielszenen mischt. Damit entwirft er, so Oliver Fahle (2014, S. 54–56), eine komplexe filmische Anordnung, in der das Afilmische – die uneinholbare äußere Wirklichkeit –, eine Zwischenebene des »Vorfilmischen« – ein autonomer, weil auch ohne den Dokumentarfilm existierender Bereich des Afilmischen, der sich aber dokumentarfilmisch abbilden lässt –, sowie das Profilmische als das eigens für den Film hergerichtete Vorfilmische beständig ineinandergleiten und zur Ununterscheidbarkeit zusammenlaufen.

Panahi greift diese Grenzverwischungen auf und überträgt sie – das wäre ein Unterschied zu Kiarostami – auf die reale, räumliche Aufgliederung seiner Wohnung. Er kombiniert sie mit der Form des Making-of und der Idee des geplanten Films, der in der Wohnung sowohl ›gemacht‹ als auch ›nicht gemacht‹ wird. Mithilfe des abgeklebten Raums bleibt ein verhinderter, nicht im herkömmlichen Sinne realisierter Film erkennbar, aber das ›Machen‹ dieses Nicht-Film wird mit unscheinbaren Alltagshandlungen durchmischt, die nicht direkt auf diesen Film bezogen sind. Die Grenze zwischen »Kunst und Leben«, die Nagib in *THIS IS NOT A FILM* aufgehoben sieht, ist also auch eine aufgehobene Grenze zwischen einem profilmischen und einem afilmischen Raum. Panahi wird es durch diese Grenzverwischung möglich, sein Berufsverbot zu befolgen und es gleichzeitig zu unterlaufen.¹³ *THIS IS NOT A FILM* bleibt damit, in Lyotards Begriffen,

13 Griffith bringt diesen Protest mit dem iranischen Regisseur Bahram Bayzai auf die Formel »Saying things without appearing to have said them« (2015). Übertragen auf Panahi hieße das: ›Making a film without appearing to have made one‹.

als Making-of »unproduktiv«, weil sich aus den dokumentierten Anstrengungen keine umfassende »Darstellung« des geplanten Films ergibt.

Brown und Nagib beziehen sich in ihren Interpretationen von *THIS IS NOT A FILM* ebenfalls stark auf Lyotards *acinéma*-Begriff. Dabei nehmen sie leichte Akzentverschiebungen und Aktualisierungen vor, die sie mit dem Etikett *non-cinema* versehen. Brown (2018, S. 1–14) versteht darunter vor allem minoritäre, vernachlässigte Formen des Kinos. Dazu rechnet er Filme aus dem Globalen Süden, aber auch verschiedene Spielarten digitaler Bewegtbilder. Gerade das Digitale macht in seinen Augen auf die Bedeutung des *non-cinema* aufmerksam. *Non-cinema* bringe besonders solche Bilder zur Geltung, die im kapitalistischen Mediensystem des Films mitlaufen, aber systematisch invisibilisiert werden.

Nagib verwendet den Ausdruck *non-cinema* dagegen als Komponente einer neuen filmischen Realismustheorie. »Nicht-Kino« oder »Nicht-Film« meint für sie: »works which, throughout film history and geography, have overflowed the boundaries of the medium in order to merge with other artforms of life itself, resulting in transformative politics« (2020, S. 66). Diese Selbstüberschreitung sieht Nagib in *THIS IS NOT A FILM* am Werk, aber auch in anderen Beispielen, die ein Ausufern des Mediums Film gerade an Situationen und Vorgängen von Filmproduktion festmachen. Nagib betont deshalb, dass digitales Filmemachen trotz seiner nachträglichen Postproduktionsmöglichkeiten keineswegs dazu führt, dass Dreharbeiten an einem konkreten, physischen Ort ihre praktische und theoretische Relevanz einbüßen. Digitale Filmaufnahmetechnik unterstreicht ihrer Ansicht nach, dass der Erfahrungsraum Filmproduktion, die Aufzeichnung eines bewegten Bildes an einem realen Ort, nach wie vor in hohem Maße für realistische Filmästhetiken berücksichtigt werden muss (ebd., S. 19–30). Hier, im Profilmischen, kann das Über-die-Ufer-treten des Filmischen, sein Verschmelzen mit anderen Künsten und mit der Lebenswirklichkeit der Beteiligten, besonders gut beobachtet werden.

Mit Browns und Nagibs Entwürfen eines *non-cinema* kann die Verbindung zwischen *acinéma* und Making-of praktikabel zusammengefasst werden. Making-ofs spielen dann mit Dimensionen des *acinéma*, wenn sie die äußeren Ränder von Filmproduktion in den Blick nehmen: eine Zone, wo Profilmisches und Afilmisches ineinander überzugehen beginnen. In solchen Fällen weitet ein Making-of das Filmische, in Browns Begriffen, nachdrücklich in einen Bereich des *non-cinema* aus. Es produziert Bilder, die in die üblichen Produktionsikonografien nicht hineinpassen, weil sie dafür zu sperrig, zu unklar oder zu widersprüchlich wirken. Solche Bilder können gerade über digitale Praktiken – Mirtahmasb filmt mit einer Videokamera, Panahi mit seinem Smartphone – zur Darstellung gelangen. Die dabei entstehenden Bilder dokumentieren aber nicht nur die Randbereiche von Filmproduktion, sondern verorten sich selbst an den Rändern hegemonialer Filmästhetiken. Nagib betont, dass diese Bilder vor allem Grenzverwischungen zwischen Film und Alltagswirklichkeit hervorbringen. Solche Verunklarungen sind in ihren Augen besonders gut in Produktionssituationen zu beobachten.

Beim *acinéma* im Making-of geht also es darum, eine Ebene des *non-cinema* bzw. des Nicht-Filmischen freizulegen – eine Produktionsumgebung, die einen Bereich berührt, der nicht mehr klar zum profilmischen Raum eines Films gehört. Auf dem Spiel stehen damit die Grundverhältnisse im Außen eines Films: seine Aufgliederung in zwei Berei-

che, die Frage, wo eine Grenzlinie verläuft, was eine solche Grenzziehung möglich macht oder erschwert. Bevor ich auf weitere Elemente des *acinéma* in zeitgenössischen Making-of-Ästhetiken zu sprechen komme, möchte ich das Spiel mit der Grenze zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen noch an einem weiteren, historischen Beispiel veranschaulichen. Ein experimenteller Film, gedreht im Jahr 1968, dokumentiert eine Produktionsanordnung, die ganz auf eine solche Grenze zu verzichten versucht.

Exkurs 4: Making-of, 1968

William Greaves versammelt eine professionelle Filmcrew und einige Schauspieler*innen im Central Park. Sie sollen an dem Langfilmdebüt des 42-Jährigen mitwirken, der bislang vor allem als Produzent von TV-Dokumentarfilmen in Erscheinung getreten war und seit kurzem das TV-Magazin *Black Journal* moderiert. Greaves möchte zunächst einen *screen test* zwischen zwei streitenden Eheleuten drehen. Alice wirft ihrem Mann Freddie eine homosexuelle Affäre vor, er streitet alles ab. Aus dieser Ausgangssituation – Crew und Schauspieler*innen im Park, Regisseur Greaves, Testszenen – entstand der Film *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE*, gedreht im August 1968, uraufgeführt 1972 in Cannes, anschließend von der Bildfläche verschwunden und erst 1991 für eine Greaves-Retrospektive wiederentdeckt (San Filippo 2001).

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE beginnt mit den streitenden Eheleuten. Die Szene wird zunächst nach den Standards des Continuity Editings in mehrere Einstellungen zerlegt: eine einführende Totale, gefolgt von näheren Einstellungsgrößen im Schuss-Gegenschuss-Wechsel. Plötzlich sind zwei andere Schauspieler*innen als Alice und Freddie zu sehen. Der Dialog wiederholt sich. Statt eines Schuss-Gegenschuss-Wechsels stehen die Aufnahmen nun als verkleinerte Bildfenster in einem ansonsten schwarzen Kader, quasi wie in einem Splitscreen, nebeneinander. Es folgt aber keine Szene mit einem dritten Pärchen. Stattdessen: Aufnahmen von Greaves im Kreis seiner Crew, um sie herum das sommerliche Treiben im Park, dazu eingeblendete Filmcredits und Musik von Miles Davis.

Nach der Prolog-Sequenz ist Greaves wieder selbst im Bild, die 16mm-Kamera auf der Schulter und gerade dabei, seinem Team ihre Positionen für die nächsten Takes zu erklären. Er möchte den Streit nun folgendermaßen drehen: Er selbst filmt die Schauspieler*innen; ein zweiter Kameramann soll ihn filmen, wie er die Schauspieler*innen filmt; ein dritter wird schließlich angewiesen, »the whole thing« zu filmen, die Gesamtsituation im Park. Als die Schauspieler*innen »auf Anfang« gehen, die Tonleute improvisierte Klappen schlagen und Greaves »Action!« ruft, wechselt die Szene in eine Bildanordnung, die Franklin Cason Jr. und Tsitsi Jaji in ihrer Lektüre des Films als »Triptychon« (2014, S. 581–582) bezeichnen. Die gleichzeitig laufenden Aufnahmen der drei Kameras stehen nebeneinander in einer Reihe, umrahmt von einem Schwarzkader. Das linke Bild entspricht der Aufnahme von Greaves' eigener Kamera. Im Bild ganz rechts ist ab und zu