

8 Neue Globale Wellen

Abbas Kiarostami und die Berliner Schule

Roger F. Cook

Seit dem Zerfall der Sowjetunion vor fünfundzwanzig Jahren und der Neuordnung der machtpolitischen Landkarte vor allem in Asien sind auf der ganzen Welt zahlreiche filmische Bewegungen entstanden, die eine Alternative zum dominierenden Hollywood-Kino bieten. In Anlehnung an viele Kritiker/-innen würde ich diese Entwicklung als eine globale Neue Welle des unabhängigen Filmschaffens beschreiben, die den Realismus als Genre neu aufnimmt und auf vielfältige und unterschiedliche Weise ausgestaltet. Einige der prominentesten Regisseure und Regisseurinnen, die für den Erfolg dieser Filme verantwortlich sind, kommen aus dem Iran, Korea, Rumänien und Südamerika, aber auch aus den traditionellen Filmkunst-Hochburgen Westeuropas und Nordamerikas. A. O. Scott, Filmkritiker der *New York Times*, schlägt in einem Artikel, der diese neuen internationalen filmischen Impulse behandelt, vor, diese Bewegung als »Neo-Neo-Realismus« zu bezeichnen. Sein Text vergleicht die heutigen Filme mit dem italienischen Kino aus der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und wirft dabei die Frage auf, wie sich der neue Stil seinem berühmten Vorgänger gegenüber verhält. Daneben verhandelt er das grundlegendere Problem, wie Realismus überhaupt definiert werden kann, egal ob es sich um italienischen Neorealismus oder eine zeitgenössischere Variation desselben handelt. Obwohl Scott in seinem Text die Berliner Schule nicht explizit erwähnt, so zeigt sie in ihren realistischen Ansätzen große Ähnlichkeiten mit den Filmemachern und Filmemacherinnen, die er zu dieser internationalen Neuen Welle zählt. Auch die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule ringen darum, die Charakteristika ihrer spezifischen Form des Realismus zu definieren, und stellen in Frage, ob ihre Herangehensweise überhaupt als Realismus bezeichnet werden sollte (Cook/Koepnick/Prager 2013: 13–18).

Mit dem Label »unabhängiges, realistisches Filmemachen« verbindet man oft die Erwartung, dass die so deklarierten Filme politische Debatten aufnehmen oder sich Machthabenden – national oder international – entgegenstellen. Indem ich in diesem Essay die Frage des politischen Engagements als Einstieg in eine umfassendere Analyse der realistischen Ästhetik der globalen Neuen Welle nehme, konzentriere ich mich vor allem auf die Ähnlichkeiten zwischen den Filmen der Berliner

Schule und denen des iranischen Regisseurs Abbas Kiarostami. Beide wurden von ihren Kritikern und Kritikerinnen regelmäßig dafür angegriffen, dass sie sich mit banalen Begebenheiten beschäftigen und kontroversen Themen ausweichen. Deutsche Kritiker/-innen von den entgegengesetzten Enden des ideologischen Spektrums haben die Berliner Schule dafür kritisiert, dass sie sozialen und politischen Themen aus dem Weg geht. Von links kommt die Kritik von denjenigen, die die Filmemacher/-innen der Berliner Schule als Nachfolger/-innen eines Stils unabhängigen Filmemachens sehen möchten, der die Tradition des Neuen Deutschen Films der 1960er und 70er Jahre oder den avantgardistischen, dokumentarischen Ansatz von Harun Farocki und Hartmut Bitomsky fortsetzt (die beiden letzteren haben die erste Regie-Dreiergruppe der Berliner Schule an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) unterrichtet: Angela Schanelec, Christian Petzold und Thomas Arslan).¹ Andere, die mit dem jüngeren kommerziellen Erfolg der deutschen Filmindustrie assoziiert sind, haben die Berliner Schule zerrissen, weil ihre Filme nicht zugänglicher sind und ihre Geschichten keine pädagogisch wertvollen Lektionen über die deutsche Vergangenheit liefern, um daraus eine geläuterte nationale Identität zu konstruieren. Ulrich Köhlers geharnischte Reaktion auf die Kritik beider Seiten in seinem Essay »Warum ich keine »politischen« Filme mache« von 2007 zeugt davon, unter was für einem Druck die Filmemacher/-innen der Berliner Schule standen, sich direkt mit politischen Themen zu beschäftigen. Köhler lehnt einen solchen Ansatz entschieden ab zugunsten von autonomen ästhetischen Strategien, die nicht versuchen, die Ansichten der Zuschauer/-innen zu beeinflussen, indem sie sie auf inhaltlicher Ebene aufklären, sondern eher darauf hinwirken, ihre Sichtweise durch künstlerische Mittel zu verändern (Abel 2013: 274–78).²

Kiarostami sah sich in seinem Heimatland ähnlicher Kritik gegenüber. 1977 wagte er sich mit *Gozareh* (*The Report*) auf den kommerziellen Filmmarkt zu einer Zeit, als im Iran eine schwere wirtschaftliche Krise und zunehmende politische Spannungen herrschten, weil das Schah-Regime immer unbeliebter wurde. Dies war sein Eintritt in die Neue Welle des iranischen Films, die Ende der 1960er Jahre mit einer neuen Filmsprache, die die zügellose Korruption der iranischen Gesellschaft unter der repressiven Herrschaft des Schahs bloßstellte, dem moribunden nationalen Kino neues Leben eingehaucht hatte. Als diese erste Neue Welle des iranischen Films jedoch von staatlicher Seite strengen Zensurmaßnahmen unterworfen wurde, wandten sich die Regisseure und Regisseurinnen einem anderen,

1 Zu den Ursprüngen, der Entwicklung und der umstrittenen Benennung der Berliner Schule siehe Abel 2013: 9–12 und Cook/Koepnick/Prager 2013: 1–6.

2 Vgl. auch Sicinskis Beitrag in diesem Band für eine andere Interpretation von Köhlers Darlegungen.

unpolitischen Stil des Filmemachens zu, das vom Avantgarde-Kino der französischen Nouvelle Vague und insbesondere von Godard und Bresson beeinflusst war. Erst mit dem Ende des verheerenden, acht Jahre dauernden iranisch-irakischen Kriegs begann eine zweite Neue Welle des iranischen Films sich auf den internationalen Filmfestivals bemerkbar zu machen. Mit der Unterstützung des damaligen Ministers für islamische Kultur Mohammad Châtami wurden Anreize für die einheimische Filmproduktion geschaffen und die Zensur eingeschränkt. Einige Filme dieser zweiten Welle, die den Einfluss des italienischen Neorealismus zeigten, setzten sich nachdrücklich für soziale und kulturelle Reformen ein, wobei ausdrückliche Kritik am Staat tabu blieb. Während Regisseurinnen und Regisseure wie Samira Makhmalbaf und Jafar Panahi Filme machten, die sich kritisch mit der Stellung der Frau in der iranischen Gesellschaft (Saeed-Vafa/Rosenbaum 2003: 49) auseinandersetzten, wurde Kiarostami dafür kritisiert, dass er sich von »kontroversen Themen wie gesellschaftlicher oder politischer Kritik, die am ehesten der Zensur unterworfen sind« (Farahmand 2002: 99), fernhielt und künstlerische Filme drehte, die bei internationalen Filmfestivals Anklang fanden.

Diese Kritik des unpolitischen Filmemachens dient als Dreh- und Angelpunkt meiner vergleichenden Analyse der Berliner Schule und Kiarostami. In »Warum ich keine ›politischen‹ Filme mache« lehnt Köhler die Idee ab, dass die direkte Auseinandersetzung mit politischen oder sozialen Themen im Spielfilm erfolgreich gesellschaftliche Veränderungen anstößt. Filme mit einer expliziten politischen Botschaft, so argumentiert er, sind in der Regel weder künstlerisch noch politisch erfolgreich. Im Gegenteil: »Kunst, die nur Kunst sein will, ist häufig subversiver.« (Köhler 2007) Obwohl Köhler nur für sich selbst spricht, hat sich die Berliner Schule insgesamt diese Position in der Praxis zu eigen gemacht. Ihre Ablehnung von Filmen, die bestimmte Botschaften oder politische Ideologien verbreiten wollen, ist zum Teil eine Reaktion auf die Welle von Geschichtsfilmen über Deutschlands schwierige Vergangenheit. Köhler wettet gegen diese deutschen *Heritage-Filme* (Koepnick 2002) und behauptet, sie seien reaktionär, weil sie das deutsche Publikum von seiner historischen Schuld entlasten, ohne eine kritische Perspektive auf die Gegenwart zu liefern.

Von Kiarostami ist keine vergleichbare Erklärung dafür überliefert, dass er in seinen Filmen politische oder soziale Themen nicht explizit behandelt, noch hat er sich damit verteidigt, dass dies wegen der staatlichen Zensur nicht möglich sei. In ihrem Nachwort zu einem wichtigen Sammelband über die iranische New Wave antwortet Laura Mulvey differenziert auf Azadeh Farahmands Behauptung, dass Kiarostami politische Themen ignoriert und lieber exotisierend die Aspekte der traditionellen iranischen Kultur zeigt, die für das westliche Publikum interessant sind. Ihre Erklärung dafür, »wie es sein kann, dass Filme mit wenig oder gar keinem offensichtlichen politischen Inhalt trotzdem wichtige Fragen für die Politik des Kinos aufwerfen können« (Mulvey 2002: 260), gilt sowohl für die Art und Wei-

se wie die Berliner Schule als auch Kiarostami ihr Publikum auf mikropolitischer Ebene ansprechen. Mulvey situiert Kiarostamis Arbeit innerhalb der Geschichte des Avantgarde-Films, der sich gegen die dominierenden Formen des populären Films aus Hollywood absetzt. Ersterem ging es immer nicht nur um das Was, wie sie postuliert, sondern auch – und oft in erster Linie – um das Wie. Das Kino ist ein Medium, das ständig daran arbeitet, die Zuschauer/-innen im Verhältnis zum Bild neu zu verorten, und wirft deshalb Fragen nach den Auswirkungen und Grenzen der Art und Weise seiner Repräsentation auf. Wenn Kiarostamis Filme beharrlich die Natur des Films als Medium erforschen, wie Mulvey feststellt, dann werfen sie in der Folge Fragen wie »Was kann dargestellt werden?« und »Wer kann was sehen?« auf. Dies öffnet das Bewusstsein für die Offenheit und Kontingenz des Bildes und erzeugt Unsicherheit. Dadurch entfalten die Filme, so Mulvey, eine politische Triebkraft, einfach dadurch, weil sie »im Widerspruch zu den Gewissheiten einer jeden vorherrschenden ideologischen Überzeugung stehen – im Falle des Irans zur Religion« (260).

Ich stimme in allen diesen Punkten mit Mulvey überein, aber ich möchte die mikropolitische Rolle des Kinos in einen etwas größeren Kontext stellen. Ihre oft zitierte Darstellung von Kiarostamis »Prinzip der Ungewissheit« betont das Visuelle und verweist zuweilen auf ihre eigenen wissenschaftlichen Anfänge, die sich vor allem mit der Frage des Blicks und der Identifikation beschäftigt haben, auch wenn sie gleichzeitig eine breitere Sichtweise auf das Kino als Medium einfordert. Dennoch bleibt ihre Argumentation singulär auf das Sehen fixiert: »Beim Kino geht es um das Sehen und die Konstruktion des Sichtbaren durch filmische Konventionen.« (Mulvey 2002: 257) Wie Mulvey gehe auch ich davon aus, dass die politische Kraft von Kiarostamis Filmen, wie auch die der Filme der Berliner Schule, eher in der filmischen Technik als im tatsächlichen Inhalt liegt. Im Folgenden untersuche ich, wie sie ähnliche ästhetische Strategien anwenden, um subversiv nicht nur die Ebene der expliziten Botschaften, sondern auch der visuellen Wahrnehmung zu unterwandern. Es gibt eine Tendenz, das Anschauen eines Films als eine mehr oder weniger ausschließlich visuelle Erfahrung zu begreifen – als ob eine intakte Filmwelt vor unseren Augen aufgebaut und dann von einem optischen System erfasst wird, das aus isolierten optischen Rezeptoren besteht. Ein Verständnis der Funktionsweise der anderen Sinne und der sensomotorischen Systeme in Verbindung mit dem Sehen während der Betrachtung eines Films ermöglicht jedoch eine umfassendere Sicht auf das Filmerlebnis. Ausgehend von neueren Erkenntnissen der Neurowissenschaften und Kulturtheorie über die Beziehung zwischen automatischen Körperprozessen und bewussten mentalen Repräsentationen untersuche ich, wie der Effekt der Filme von Kiarostami und der Berliner Schule darin besteht, Veränderungen auf der Ebene des Affekts anzustoßen. Ihre mikropolitischen Interventionen stören festgelegte Empfindungsmuster, die sich in die Tiefen

der subphänomenalen Intensitäten und die Höhen der Materialität des Denkens erstrecken.

Ich beginne mit einem Konzept, das sich vom italienischen Neorealismus ableitet und auf die postrevolutionäre Zweite Welle des neuen iranischen Kinos angewendet wurde. (Chaudhuri/Finn 2003) In seinem Aufsatz »Das Kino der Poesie« von 1976 schlägt Pier Paolo Pasolini die Idee einer »filmischen indirekten freien Rede« vor, die analog zum inneren Monolog in der Literatur funktionieren soll (Pasolini 1977: 64). Er vergleicht die *subjektive Einstellung* (Point-of-View-Shot) mit der direkten Rede in der Literatur und die *objektive Einstellung* aus einer neutralen Kameraperspektive mit indirekter Rede. Im Folgenden schreibt er dem Neorealismus die Konstruktion einer neuen Perspektive zu, die zwischen beiden liegt, und die er die »indirekte freie subjektive Perspektive« nennt. Im Falle des Autorenkinos wie des italienischen Neorealismus entsteht diese aus dem Zusammenspiel zweier leicht zu erkennender Perspektiven. Die eine ist eine diegetische Sichtweise, die mit den Figuren des Films, oft mit dem Protagonisten oder der Protagonistin, verbunden ist. Die andere ist mit dem Autorenfilmer oder -filmerin verbunden und manifestiert eine obsessive ästhetische Vision. Aber die indirekte *freie* subjektive Perspektive hält zu beiden eine gewisse Distanz. Eine dynamische Konstellation sich verlagernder subjektiver Einstellungen befreien die Zuschauer/-innen zunächst von der Kontrolle einer (vermeintlich) objektiven auktorialen Erzählsituation, die im Mainstream-Kino vorherrscht. Gleichzeitig widersetzt sich der Filmemacher oder die Filmmacherin aktiv, Kontrolle zu etablieren, indem er oder sie die eigene auktoriale Sicht in den Vordergrund stellt. Dies ermöglicht eine betrachterzentrierte Auseinandersetzung mit dem Bild.

Ein Beispiel, wie Kiarostami diesen Effekt erzielt, sehen wir in einer Szene aus *Bād Mā Rā Chāhad Bord* (*Der Wind wird uns tragen*, 1999). Bei einem seiner flüchtigen Besuche auf den Hügel außerhalb des Dorfes, wo er einen besseren Handy-Empfang hat, entdeckt der Protagonist, der Ingenieur Behzad (Behzad Dorani), eine Schildkröte. Kiarostami zeigt diese scheinbar unbedeutende Episode in einer Reihe von subjektiven Einstellungen, die eine indirekte freie subjektive Perspektive etablieren. Die Kamera hält zunächst fest, wie Behzad neugierig auf den Boden blickt, und schneidet dann einige Sekunden lang zu einer Aufnahme der Schildkröte aus seiner Sicht. In der dritten Aufnahme aus der Reihe dieser gekoppelten Shots sehen wir, wie sein Fuß ins Bild kommt und die Schildkröte auf ihren Rücken stupst (Abb. 8.1).

Abbildung 8.1: Behzad dreht die Schildkröte in »Der Wind wird uns tragen« mit seinem Fuß auf den Rücken.



Dann, als er zum Auto zurückgeht, schaut er noch einmal zur Schildkröte hinüber, sowohl bevor als auch nachdem er eingestiegen ist. Bei diesen Gelegenheiten wird uns keine subjektive Aufnahme des Tieres gezeigt. Erst nachdem das Auto wendet und losfährt, zeigt die Kamera aus der gleichen Perspektive wie zuvor eine Aufnahme der Schildkröte. Aber jetzt verbleibt die Perspektive irgendwo zwischen der vorherigen subjektiven Sicht und dem objektiven Überwachungsblick der Kamera. Als die Schildkröte sich nach einigen Versuchen wieder auf die Füße drehen und ihren vorherigen Weg fortsetzen kann, folgt ihr die Kamera in einer Perspektive, die nun als indirekte freie subjektive benannt werden kann. Jedoch lenkt Kiarostami die Aufmerksamkeit gerade nicht auf die ästhetische Strategie, die er an dieser Stelle angewendet hat, um eine alternative Perspektive zu etablieren. Vielmehr ermöglicht die Freiheit, die diese Serie von Einstellungen erschafft, eine Vielzahl möglicher emotionaler Reaktionen und kognitiver Assoziationen. Behzad scheint keine böse Absicht zu haben, sondern handelt einfach gedankenlos, ohne die Folgen für die Schildkröte zu berücksichtigen. Da diese Szene weder Informationen über die Figur des Protagonisten mitteilt noch eine Botschaft des Autors vermitteln will, kann sie beim Publikum einen Assoziationsraum für politische oder soziale Ober-töne eröffnen. Insbesondere können Behzads Handlungen eine instinktive Verbindung mit dem Leben in einem Unterdrückungsregime andeuten, das den offenen, menschenfreundlichen Geist des Islam zugunsten einer ideologischen religiösen Doktrin zurückweist.

In einer komplexen Serie von Einstellungen in *Yella* (2007) setzt Christian Petzold eine subjektive Kamera ein, um ein emotional aufgeladenes Beispiel der indirekten freien subjektiven Perspektive zu erschaffen. *Yella* (Nina Hoss), die gerade in Hannover angekommen ist, verlässt zu Fuß den Bahnhof und geht in einem

unscheinbaren Viertel die Straße entlang, als sie plötzlich stehen bleibt und aufgeschreckt um sich blickt, durch ein unerklärliches Gefühl ganz klar alarmiert. Dann – während die Kamera auf ihr Gesicht gerichtet ist – sehen wir, dass sie konzentriert etwas anblickt, das die Ursache ihres Unbehagens zu sein scheint. Die Kamera schwenkt um 180 Grad, um uns aus einer subjektiven Perspektive das Bild dessen zu liefern, was sie sieht – ein Paar, das sich in der Einfahrt ihres Hauses mit einem Kuss begrüßt, nachdem der Ehemann gefolgt von seiner kleinen Tochter aus seinem Auto gestiegen ist. Die Kamera befindet sich jedoch hinter Yella, sodass sie groß im Vordergrund zu sehen ist. Was ansonsten eine gewöhnliche subjektive Aufnahme dessen wäre, was die Figur betrachtet (Abb. 8.2), wird dadurch ungewöhnlich.

Die Kamera schneidet daraufhin zurück auf Yellas Gesicht aus der Perspektive des Paares, während sie sie weiterhin mit verwirrtem Blick anstarrt. Es folgt eine Sequenz von Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen, in denen die jeweiligen Perspektiven aber nie festgelegt werden können. In der letzten Einstellung der Sequenz sehen wir, wie Yella sich umdreht und beunruhigt weitergeht, aber noch einmal zurück in Richtung des Hauses schaut, mit einem Blick, der signalisiert, dass das Gesehene auf unerklärliche Weise wichtig ist. Aber der Film geht weiter und belässt diesen Moment als isolierte Episode, die scheinbar keine Verbindung zum Plot hat, bis zu einem viel späteren Zeitpunkt eine ähnliche Szene ihn wieder in Erinnerung ruft und ebenfalls das unheimliche Gefühl auslöst, das hier durch die Gesichter und die Blicke der zwei Frauen vermittelt wird.

Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie Petzold eine indirekte freie subjektive Perspektive verwendet, die sowohl in emotionaler als auch in kognitiver Hinsicht fruchtbare Assoziationen ermöglicht.³ In diesem Fall dient sie dazu, diese Szene als psychisch aufgeladenen Moment in einem Traum oder einer Vision zu etablieren, die Yella hat, kurz bevor ihr Ex-Mann das Auto, in dem sie sich befinden, absichtlich in die Elbe fährt. Die Szene präsentiert ihr das Objekt ihrer Begierde als Mikrokosmos – das, was sie dazu treibt, eine Karriere in einer Risikokapital-Firma im Westen anzustreben –, nämlich die Idee eines guten bürgerlichen Lebens mit einem erfolgreichen Ehemann, einem teuren Haus und Auto und einem glücklichen Kind. Die indirekte freie subjektive Perspektive wird beim ersten Gegenschuss, der aus der Sicht der Frau erfolgt, noch verstärkt. Er geschieht, noch bevor sie sich überhaupt bewusst ist, dass Yella sie beobachtet. Während wir in einer Halbnahaufnahme Yella betrachten, hören wir plötzlich von oben aus den Bäumen das Krächzen einer Krähe. Als Yella sich schnell dem Geräusch zuwendet, schneidet die Kamera zu einer Aufnahme der Baumkrone und dem

3 Ich habe an anderer Stelle beschrieben, wie dieses rätselhafte Gefühl, das keinen klaren narrativen Zweck hat, eine Vielzahl politischer und sozialer Implikationen vermitteln kann (Cook 2015: 166–69).

vermeintlichen Flug der Krähe – wir sehen jedoch nur Äste und Blätter, keinen Vogel. Diese Aufnahme nimmt den vorahnungsvollen Moment, bevor Yella zu ihrem Ex-Mann in das Auto einsteigt, wieder auf. Sie ist eine Traumkonfiguration dessen, was damals geschah. Ein Überschallknall geht dem Geräusch eines über den Kopf streifenden Jets voraus. Auch da blickt Yella zum Himmel, die Kamera folgt ihrem Blick und dem Pfad des Jets, jedoch ohne dass man ihn sehen könnte. Die subjektive Aufnahme von Yella, die in Richtung Krähe schaut, ist der erste von mehreren Fällen, in denen rekonfigurierte Teile der realen Erfahrung in die Traumerzählung eindringen und sie in die Realität zurückzuziehen drohen (Fisher 2013: 103–4). Obwohl es sich formal um eine subjektive Kamera handelt, konstruiert sie als filmischer Moment, der in die Psyche Eindringendes markiert, das die Traumarbeit stört, eine Perspektive, die eher der indirekten freien subjektiven Perspektive entspricht.

Abbildung 8.2: Ein unheimlicher Austausch von Blicken in ›Yella‹



Die meisten Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule setzen die subjektive Kameraführung sparsamer ein, haben dafür aber andere Mittel entwickelt, um eine indirekte freie subjektive Perspektive zu verwenden. Auch wenn die Kamera nicht direkt die Perspektive der Protagonisten oder Protagonistinnen einnimmt, so werden die Zuschauer/-innen durch alternative Techniken damit vertraut gemacht, dass ihre Sicht auf ihr Leben, von Missbehagen und Entfremdung geprägt ist. Wenn die Kamera das Gefühl der Protagonistin zum Ausdruck bringt, ohne visuell ihre Perspektive einzunehmen, können die Zuschauer/-innen diese Unzufriedenheit mit beliebigen eigenen emotionalen oder kognitiven Erfahrungen in Verbindung bringen. Die lange Einstellung an der Autobahnraststätte am Anfang von Köhlers *Bungalow* (2002) etwa funktioniert auf diese Weise. Der träge Schwenk der Kamera – währenddessen sie zuerst dem Militärkonvoi von der Autobahnausfahrt auf den Parkplatz der Raststätte folgt, dann den Soldaten, die aus den Lastwägen steigen, das Restaurant durch den Vordereingang betreten und es an der Seite wieder verlassen – erzeugt ein Gefühl von Distanz und Ennui, das sich in der Haltung, den Gesten und dem Ausdruck des Protagonisten Paul (Lennie Burmeister) ausdrückt, als er sich in den Stuhl auf der Restaurantterrasse fläzt. Im Ergebnis übernehmen wir die lustlose Haltung und den körperlichen Zustand, den Paul durch den ganzen Film hindurch projiziert, ohne in konventionelle Identifikationsmuster hineingezogen zu werden, die von einer subjektiven Kamera erzeugt werden und der von der Erzählung vorgeschriebenen Charakterentwicklung dienen.

Pasolinis Konzept der indirekten freien subjektiven Perspektive gewann an Bedeutung, als Gilles Deleuze darauf aufbauend die Rolle des Neorealismus für den historischen Übergang vom Bewegungsbild zum Zeit-Bild erklärte. Allerdings findet in Deleuzes Ausführung eine wichtige Verschiebung statt. Die multiplen, offenen Standpunkte sind nicht mehr Elemente eines semiotischen Systems, das nach verschiedenen Standpunkten (erste, zweite oder dritte Person) und Diskursmodi (direkt oder indirekt) strukturiert ist. Während Pasolini die indirekte freie subjektive Perspektive mit einer literarischen Analogie beschreibt, vergleicht Deleuze sie mit dem körperlichen Prozess, der aus einzelnen Wahrnehmungsmomenten den Strom von Bildern erzeugt, aus dem sich das Bewusstsein zusammensetzt. Er schreibt: »Wir befinden uns nicht mehr vor subjektiven *oder* objektiven Bildern: wir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewusstsein erfasst [...].« (Deleuze 1989: 107) In seiner Darstellung werden alle körperlichen Prozesse, die aus einem Überschuss an affektiven und sensomotorischen Bildern Bewusstsein erzeugen (Wahrnehmung, Erinnerung, Affekt, Handlung), durch die Produktion dieses autonomen Kamerabewusstseins aktiviert. Im konventionellen Erzählfilm unterliegen die sensomotorischen Reaktionen einem narrativ (vor-)konstruierten Schema von Handlung und Kausalität (das Bewegungsbild). Nach Deleuzes Darstellung befreit das Zeit-Bild

den Film vom kausalen, repräsentationalen Rahmen des klassischen Kinos und gibt ihm sein Vermögen wieder, direkt mit dem Zuschauer als Körper zu interagieren.

Diese verkörperte Zuschauerschaft, die mit Deleuzes Überarbeitung von Pasolinis Konzept einhergeht, erfordert die Aufhebung der narrativen Kontrolle, wie sie im klassischen Kino ausgeübt wird. Die straffe dramaturgische Organisation von Mainstream-Filmen lenkt die Aufmerksamkeit vom technischen Handwerk ab, das benötigt wird, um eine nahtlose Filmwelt herzustellen. Das Kontinuitätsprinzip beim Schnitt, synchroner Ton, räumliche Einheit, fließende Übergänge zwischen den Szenen und andere klassische ästhetische Prinzipien sind so gestaltet, dass die Zuschauer/-innen das Bild auf der Leinwand als eine gegebene, intakte Realität wahrnehmen. Ein alternativer Stil des Filmemachens, der alle Körpersysteme der Zuschauer/-innen aktiv in das Filmerebnis einbeziehen möchte, muss die konventionellen Muster der narrativen Integration dekonstruieren. Das bedeutet nicht, dass die Narration vollständig aufgegeben wird, sondern dass sie auf alternative Weise organisiert wird, damit die Zuschauer/-innen auf das reagieren können, was normalerweise als Nebenbestandteile des Bildes angesehen werden. Die filmische Technik wird nicht ignoriert, sondern strategisch eingesetzt, um andere Effekte zu erzielen. Die Unfähigkeit mancher Kritiker/-innen die ästhetische Gestaltung zu erkennen, die für die Herstellung der Gegenerzählungen der Berliner Schule erforderlich ist, hat dazu beigetragen, dass sie sie als Realismus oder Neorealismus bezeichnen. Bei einer Diskussionsveranstaltung von *Revolver Life!*, die sich der Frage nach dem Realismus widmete, wiesen die Filmemacher/-innen der Berliner Schule die Vorstellung zurück, dass ihr »realistischer« Ansatz bedeutete, dass sie sich nicht mit ästhetischen Fragen auseinandersetzten. Sören Voigt konterte: »Realismus heißt mehr gestalten.« (*Revolver Live* 2006: 356) Auf ähnliche Weise hat Kiarostami bei der Frage nach der realistischen Qualität seines Filmschaffens sein Engagement für die Darstellung der Realität bekräftigt, aber auch behauptet: »Die Realität kann nicht begriffen werden. Meiner Meinung nach kann die Kamera die Realität nicht erfassen.« (Gow 2011: 20) *Khae-ye doust kodjast?* (*Wo ist das Haus meines Freundes?*, 1987), einer der Filme, die oft als Beispiel für seinen realistischen Ansatz angeführt werden, zeigt diese Idee in der Praxis. Obwohl Ahmads (Babek Ahmed Poor) Suche nach dem Haus seines Freundes eine visuelle Reise durch ein abgelegenes Dorf in der Provinz Gilan zu zeigen scheint, hat Kiarostami tatsächlich für alle Szenen Kulissen gebaut und dort gefilmt. (Elena 2005: 72)

In Übereinstimmung mit dieser Auffassung von Realismus werden die ästhetischen Strategien der Berliner Schule in der Regel durch das gekennzeichnet, was sie nicht tun, und weniger durch die von ihnen entwickelten stilistischen Neuerungen. Akademische und journalistische Kritiker/-innen haben ein Fehlen von erzählerischer Kontinuität, Entdramatisierung, Ablehnung von nicht-diegetischer Musik und minimale Figurenentwicklung angeführt (Kopp 2010: 288–90). Kiarostami hat ähnliche Verfahren angewendet, um die Einheitlichkeit der klassischen

Erzählung aufzubrechen, und wurde dafür von Kritikern und Kritikerinnen ebenfalls hart kritisiert. In einem Interview 1999 erzählt er, dass er, nachdem bei einem seiner frühen Kurzfilme *Zang-e Tafrîh (Breaktime, 1972)* beanstandet wurde, dass er keine narrative Einheit vorweise, für die nachfolgenden Filme zu einem konventionelleren Stil zurückkehrte. Nachdem er mehr Selbstvertrauen in seine Fähigkeiten als Filmemacher gewonnen hatte, kehrte er zu der kühnen alternativen Form dieses frühen Films zurück und erzielte seinen größten internationalen Erfolg mit *Ta'm-e gîlās (Der Geschmack der Kirsche, 1997)*, einem Film, der von dem geprägt war, was Kiarostami als »Vermeiden des Erzählens« und »unbestimmtes Ende« nannte (Elena 2005: 21). Während er im Laufe der 1990er Jahre sein künstlerisches Repertoire erweiterte, wurde das, was er hier negativ beschreibt, zu einem immer ausgeklügelteren Set alternativer Techniken, von denen er viele selbst erfunden hat. Kiarostami verwendet, genau wie einige Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule, häufig Laiendarsteller/-innen. In *Der Geschmack der Kirsche* und seinem nächsten Film *Der Wind wird uns tragen* ließ er sie ihren Text nicht den anderen Schauspielern sagen, mit denen sie im Film spielten, sondern direkt in die Kamera, auf deren anderer Seite er selbst stand. Das heißt, dass in beiden Filmen in allen Szenen, in denen wir sehen, dass eine Figur im Auto zu einer anderen spricht, sie in Wirklichkeiten mit Kiarostami spricht, der mit seiner Kamera der einzige andere Insasse ist. In einem Interview, das Ulrich Köhler und Benjamin Heisenberg 2003 für das Magazin *Revolver* (das der Berliner Schule nahesteht) führten, verrät Kiarostami, wie er in der Arbeit mit Laiendarstellern und -darstellerinnen diese keine vorgegebenen Texte lernen lässt, sondern sie mit verdeckten Techniken dazu bringt, Dialoge in ihren eigenen Worten zu reproduzieren (Köhler/Heisenberg 2006: 292–93).

Diese Taktiken sind Teil einer übergreifenden Praxis der Ellipse, die sowohl hinter den Kulissen bei den Dreharbeiten als auch im fertigen Film ihre Spuren hinterlässt. In *Der Wind wird uns tragen* bleiben die drei Mitglieder von Behzads Filmteam, die ihn ins Dorf begleiten und im selben Haus wohnen, durchgängig unsichtbar. Wir hören sie mehrfach, wie sie sich mit Behzad unterhalten, aber sie befinden sich nie im Bild, sondern entweder sind in einem anderen Teil des Autos, im Haus, in dem sie wohnen, oder einfach außerhalb des Bildausschnitts. Auch die Filmemacher/-innen der Berliner Schule verwenden narrative Ellipsen, indem sie häufig Teile der Erzählung weglassen, die beim konventionellen Filmemachen für den narrativen Fluss und eine vollständige kausale Erklärung der Beziehung zwischen den Figuren und Ereignissen nötig wären. Eines der markantesten Beispiele hierfür ist ein Schnitt in Angela Schanelecs *Marseille* (2004), der den Schauplatz von Marseille nach Berlin verlegt, ohne dass es dafür einen Hinweis oder eine nachträgliche Erklärung geben würde.⁴ Wenn der Film von der Protagonistin So-

4 Vgl. auch den Beitrag von Baer in diesem Band.

phie (Maren Eggert), die sich bei Nacht in einer Bar befindet, zu ihr auf die Straße schneidet, ebenfalls bei Nacht, nehmen wir zunächst an, dass sie einfach die Bar verlassen hat. Der Mantel, den sie trägt, ist der einzige Hinweis darauf, dass sie sich nicht mehr in Marseille befindet. Und erst in der folgenden Szene verstehen die Zuschauer/-innen allmählich, dass sie jetzt in Berlin ist. Was bis dahin ein locker gewebter Bericht über ihren Aufenthalt in Marseille war, gerät nun aus den Fugen. Die Zuschauer/-innen werden unsicher, welche Teile einer bestimmten Einstellung für das Verständnis des Films wichtig sein könnten. Dadurch werden sie aufmerksamer dafür, wie der Film auf der subphänomenalen Ebene des Affekts wirkt und beginnen, das Bild als solches zu betrachten.

Kiarostamis Filme verwenden keine solch atemberaubenden Schnitte wie in *Marseille*, sondern sind, so wie viele Filme der Berliner Schule, als locker gewebte Erzählungen strukturiert, die scheinbar ziellos dahintreiben und wenig Kontext oder Motive für die Handlungen ihrer Figuren liefern. Es gibt in seinen Filmen zwar auch Fälle solcher narrativen Ellipsen, jedoch verwendet Kiarostami häufiger eine Technik, die ich als umgekehrte Ellipse bezeichnen würde. Dies bezieht sich darauf, dass er oft lange Szenen in den Film aufnimmt, in denen nichts geschieht und die die Handlung nicht vorwärtsbringen, und daher normalerweise im Film nicht gezeigt werden. In *Der Geschmack der Kirsche* und *Der Wind wird uns tragen* sehen wir relativ lange und manchmal wiederholte Aufnahmen von Badii (Homayoun Ershadi) beziehungsweise Behzad, wie sie durch trostlose Landschaften fahren, in denen sonst wenig passiert. Diese Sequenzen haben den Effekt, den Deleuze dem Zeit-Bild des italienischen Neorealismus zuschreibt. Sie heben die Frage auf, die im konventionellen Erzählkino über jedem Bild hängt: »Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?« und bringen die Betrachter/-innen dazu, sich auf eine andere Frage einzulassen: »Was ist auf dem Bild zu sehen?« (Deleuze 1991: 348).

Diese Technik verweigert dem Publikum die gewohnten narrativen Zusammenhänge und verhindert, dass die Erzählung voranschreitet. Wenn dies geschieht, haben andere Formen der Bewegung und Handlung, die unwichtig erscheinen mögen, eine stärkere Wirkung. Sie aktivieren in Echtzeit verkörperte Reaktionen in den Zuschauern und Zuschauerinnen, die fast identisch sind mit den körperlichen Prozessen, die unsere physischen Handlungen außerhalb des Kinos produzieren und leiten. Diese *Aktionsbilder*, um Henri Bergsons Terminologie zu verwenden, sind Teil einer großen Bandbreite von Affekten, die immer zwischen zwei Gedanken oder zwei Bewusstseinsinstanzen ins Spiel kommen. Wenn ein Filmbild sich ausreichend von der Erzählung emanzipiert, können die Momente ungehinderter Affekte produktiver zirkulieren (*Wahrnehmungsbilder*, *Erinnerungsbilder* und *Aktionsbilder* in Bergsons Vokabular) und sich an der Bildung von Bewusstsein, Gedanken und Urteilen beteiligen (Bergson 2014: 60–70, 92–105). Die Filmtechnik – jene Entscheidungen, die das »wie wir sehen« bestimmen – ist also direkt an der Gestaltung unseres bewussten Erlebens des Bildes

auf der Leinwand beteiligt und beeinflusst, *wie wir denken*. In dem Maße, in dem ein Film Momente von entfesselten Gefühlsausdrücken bietet, die nicht von der Erzählung vorgezeichnet werden, wirkt er der Neigung entgegen, die Filmwelt als aufgezeichnete Realität und das Anschauen des Films als passive Aufnahme von Informationen zu erleben. Bedeutung wird nicht einfach in eine Botschaft verpackt, die dem Publikum allein durch das Sichtbare vermittelt wird, sondern entsteht genauso aus der Vielzahl der affektiven und kognitiven Impulse, die durch das Bild selbst ausgelöst werden. Durch diese Effekte kann der Film einen mikropolitischen Einfluss auf der subphänomenalen Ebene ausüben. Diese Art der Intervention erzeugt keine Ideen, die denen einer entgegengesetzten Ideologie entgegenwirken, sondern ermöglicht eine neue Art der Wahrnehmung und neue Denkmuster. Auf diese Weise bewirken ungewöhnliche filmische Techniken auch entsprechende Veränderungen in den mentalen Selektionsprozessen und Gewohnheiten, die Ideen und Argumente generieren. Sie üben ihren Einfluss auf eine ethische Sensibilität aus, die offen für affektive und sensomotorische Strömungen sein kann, aber gleichzeitig widerstandsfähig gegenüber Argumenten und Erörterungen bleibt.

Filme müssen Themen nicht explizit über den Inhalt oder die Geschichte ansprechen, um das Seherlebnis trotzdem maßgeblich mitzubestimmen. Scheinbar beiläufige Handlungselemente, Ereignisse, Gesten, Geräusche, Texte oder Dialoge können Erinnerungsbilder hervorrufen, die mit bestimmten sozialen oder kulturellen Assoziationen aufgeladen sind. Unabhängig davon, ob wir sie bewusst oder unbewusst wahrnehmen, infizieren sie sowohl unsere instinktiven Reaktionen auf das Bild als auch den dadurch hervorgerufenen Denkprozess. Ausgehend von Bergsons Darstellung, wie Wahrnehmungsbilder, Erinnerungsbilder und Aktionsbilder in Beziehung zueinander funktionieren, beschreibt Deleuze, wie der Film die Bilder, die das Bewusstsein ausmachen, aus dem zeitlichen Fluss gelebter Erfahrung extrahiert und uns ermöglicht, ihnen in Momenten kristalliner Isolation zu begegnen. Sie zirkulieren als Teil einer Gruppe von virtuellen Erinnerungen, die er »Vergangenheitsschichten« (Deleuze 1991: 132–167) nennt, die sich sofort unterhalb der Bewusstseinsebene zusammenfügen, während der Körper die jeweilige Situation beurteilt, um zu entscheiden, wie er darauf reagieren soll. Alle Arten von Körperreaktionen (sensomotorisch, wahrnehmend, emotional, kognitiv usw.) dienen dazu, diese virtuelle Konstruktion zu errichten, die als operationelle Schnittstelle zwischen einem gegenwärtigen Ereignis und dem nachfolgenden dient. Und obwohl die Kinobesucher/-innen die Welt auf der Leinwand als eine Simulation erkennen, die keine Handlung erfordert, wird immer die gesamte Palette der Bilder aktiviert.

Kiarostamis Filme arbeiten erfolgreich auf dieser Ebene. Oft stellen sie Fragen oder benennen Themen eher durch ihre Abwesenheit als dadurch, dass sie sie direkt ansprechen. Einige Kritiker haben bemerkt, dass während Badiis Fahrt, bei der er Männern Mitfahrgelegenheiten anbietet, um sie dann zu bitten, ihm bei

seinen Selbstmordabsichten zu helfen, Anspielungen auf homosexuelle Werbung und Anmache herauszulesen sind. (Naficy 2012: 215) Besonders ausgeprägt ist dies bei seiner Begegnung mit dem Soldaten, der als unerfahrener junger Mensch dargestellt wird, den ein älterer, kultivierterer Mann möglicherweise leicht verführen könnte. Als der Soldat, nachdem er fast zwanzig Minuten mit Badii herumgefahren ist, plötzlich aus dem Auto springt und den Hügel hinunterrennt, haben wir das eindeutige Gefühl, dass er den Verdacht hat, dass Badii Sex mit ihm haben will. Und doch gibt es während ihrer Begegnung keinen ausdrücklichen Hinweis darauf. Genauso wie der Film auf diese Weise etwas andeutet, das in der islamistischen Republik ein verbotenes Thema ist, löst die Abwesenheit von Frauen im Film auch die Frage nach dem Platz der Frau in der islamischen Kultur aus. Auf die Frage, wieso im Film weibliche Figuren fehlen, räumt Kiarostami ein, dass, da der Film keinen Hinweis darauf gibt, warum Badii Selbstmord begehen will, »die Frau auf jeden Fall auf indirekte Weise, im Hintergrund des Films« als mögliche Ursache für seine Verzweiflung präsent wäre. Und er fügt hinzu: »Ich dachte, die Abwesenheit der Frau eine Möglichkeit wäre, ihr mehr Bedeutung und Relevanz zu verleihen, als es ein flüchtiger Blick getan hätte.« (Elena 2005: 134) Kiarostami deutet hier an, dass ein thematisches Element in den Vergangenheitsschichten in den Köpfen der Betrachter/-innen sowohl durch seine Abwesenheit als auch seine Anwesenheit aktiviert werden kann. Die Andeutung einer homosexuellen Begegnung bringt die Neigungen, Vorurteile und Triebe der Zuschauer/-innen in die Rezeption des Films ein, ohne den Widerstand zu wecken, der normalerweise einsetzt, wenn solche Themen diskursiv angesprochen werden.

Die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule haben sich auf ähnlich indirekte Weise mit brisanten Themen befasst. Ein gutes Beispiel ist das Thema Terrorismus, sowohl im Hinblick auf den einheimischen Terrorismus in (West-)Deutschland in den 1970er Jahren als auch auf die heutige Angst vor islamistischen Terroranschlägen. In einer Episode in *Bungalow* hören wir eine Explosion und sehen eine Rauchsäule auf der anderen Seite der Kleinstadt aufsteigen. Paul und sein Bruder vermuten gleich einen Terroranschlag und stürzen in ihr Auto, um zu schauen, was passiert ist. Doch die vielen Schaulustigen verursachen einen Stau, der die Straßen blockiert. Und später erfahren wir, dass es nur eine Gasexplosion im örtlichen Hallenbad war, die durch ein Leck verursacht wurde. Am Ende von Schanelecs *Orly* (2010) wird der Flughafen wegen einer Bombendrohung geräumt, was als Anlass für zwei der Figuren dient, in der letzten, ereignislosen Szene des Films ein Taxi zurück in die Stadt zu nehmen. Diese Art der Auseinandersetzung mit dem Thema kann implizit als Kritik daran gelesen werden, wie der deutsche Film in jüngster Zeit mit actionreichen Unterhaltungsfilmen wie Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) und Uli Edels *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) diese historische Epoche ausgeschlachtet hat. Andere Filmemacher/-innen der Berliner Schule haben Filme gemacht, in denen der Terrorismus

eine zentrale Rolle spielt, aber ihre Filme dekonstruieren die Mystik und den Reiz, die mit dem Thema verbunden sind. In *Die innere Sicherheit* (2000) erzählt Petzold die Geschichte eines Ehepaares, das in den 1970er Jahren Mitglied der RAF war und nun mit seiner Teenager-Tochter in Portugal im Untergrund lebt. Das Thema Terrorismus dient jedoch nur als historischer Hintergrund, der ihre Bemühungen, ihre Tochter großzuziehen, erschwert. In Benjamin Heisenbergs *Schläfer* (2005) nutzt Johannes (Bastian Trost) den unbegründeten Verdacht, eine terroristische Schläferzelle entdeckt zu haben, aus, um seinen Rivalen im Job und in der Liebe auszuschalten. Auch hier spielt der Film mit dem Wunsch der Zuschauer/-innen nach dem Reiz, der mit dem Thema Terrorismus verbunden ist, nur um sich in der Erzählung auf Johannes' Geisteszustand zu konzentrieren, der von seinem Ehrgeiz, Karriere als Wissenschaftler zu machen, und seiner Hingabe an seine kranke, religiöse Großmutter geprägt ist.

Meine Darstellung, wie die realistische Ästhetik der Neuen Welle auf der mikropolitischen Ebene funktioniert, basiert auf der Art und Weise, wie assoziative Erinnerungsbilder unterhalb der Ebene der bewussten Wahrnehmung aktiviert werden. Dies ist natürlich keineswegs nur im Independent- oder Avantgarde-/Kunstkino der Fall. Filme aller Art haben schon immer auf diesen Effekt gesetzt. Kiarostami und die Filmemacher/-innen der Berliner Schule verwenden Erinnerung jedoch in einer Weise, die ihre Beteiligung an der Bewusstseinsbildung wesentlich verändert. Andere Autoren und Autorinnen, die Deleuzes Konzept des Kristallbilds auf Kiarostami und seine Regiekollegen und -kolleginnen der Zweiten Welle übertragen haben, haben die Rolle von Erinnerung in ähnlicher Weise betont. So beschreiben Shohini Chaudhuri und Howard Finn, wie die angesprochenen Filme die Glieder der Erzählkette lösen und »offene Kristallbilder« erzeugen: »[D]as bewegte Bild in Echtzeit wird durch die Erinnerung in diskrete Bilder von Augenblicken zerlegt und in der Folge zu einem privilegierten statischen Bild oder einer Reihe von quasistatischen Bildern synthetisiert oder rekonstruiert.« (Chaudhuri/Finn 2003: 53) Ihre Analyse erinnert an Alison Landsbergs (2004) Darlegung, wie das Kino prothetische Erinnerungen erzeugt, die wir uns aneignen und zur Konstruktion neuer Identitäten nutzen können. Das offene Bild in Kiarostamis Filmen – und ich würde das für die globale Neue Welle im Allgemeinen behaupten – erhebt nicht den Anspruch, in seiner Fähigkeit, die Realität darzustellen, authentischer zu sein als die Bilder des Mainstream-Erzählkinos. Vielmehr gibt es jeden Anspruch auf Authentizität auf und übernimmt seine Funktion als Prothese, die die affirmative Konstruktion einer zuschauerzentrierten Realität unterstützt. Es ist nicht im Sinne eines künstlichen Ersatzes eines fehlenden Originals prothetisch, sondern in der positiven Form, dass es Material zur Verfügung stellt, um zu ermöglichen, ein neues, autonomeres Bewusstsein zu konstruieren.

In diesem Sinne ist das Bild, das zum Diskurs der indirekten freien subjektiven Perspektive gehört, weder objektiv noch subjektiv, sondern schwebt frei in

einer relationalen Konstellation von mehreren möglichen Standpunkten, die es annehmen kann. Seine Charakterisierung als statisches Erinnerungsbild unterschätzt jedoch seine Wirkungsbreite. Erinnerungen sind keine isolierten mentalen Repräsentationen, wie Landsberg (2004) darstellt, sondern ein integrierter Komplex von Körperzuständen, die mit vergangenen Ereignissen verbunden sind. Sie bilden Konstellationen neuronaler Aktivität, die über die gesamte Bandbreite körperlicher und geistiger Prozesse verteilt sind, und stellen nicht einfach nur visuelle oder kognitive Repräsentationen dar. (LeDoux 2002: 97–133) Antonio Damasio argumentiert für das Primat der emotionalen und motorischen Affektbasiertheit all unserer mentalen Operationen und erklärt auf diese Weise den relationalen Charakter des Gedächtnisses: »Die Datensätze, die wir über die Gegenstände und Ereignisse gespeichert haben, die wir einmal wahrgenommen haben, beinhalten die *motorischen Anpassungen, die wir vorgenommen haben, um die Wahrnehmung überhaupt erst machen zu können*, und schließen auch die emotionalen Reaktionen ein, die wir damals hatten.« (Damasio 1999: 147–48; Hervorhebung hinzugefügt) Die indirekte freie subjektive Perspektive bringt die Betrachter/-innen in einer Weise in Beziehung zum Bild, die all diese Aspekte unserer Erinnerungen aufnimmt und transformiert. Das ist es, was Deleuze meint, wenn er sagt: »[W]ir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewusstsein erfasst [...].« (Deleuze 1989: 107) Dabei handelt es sich um einen transaktionalen Prozess und nicht um ein repräsentationales Konstrukt, bei dem Erinnerungen einfach aus einem Komplex herausgelöst und auf einen anderen übertragen werden können.

Dies gilt insbesondere für die Rolle, die Erinnerungen bei der Filmrezeption spielen. Die Vorstellung, dass das Filmbild, sobald es von seiner narrativen Hülle befreit ist, zu einem statischen Bild wird und als Momentaufnahme fungieren kann, ist eine Vorstellung, die von der Fotografie bestärkt wurde. Die Verbreitung der zahllosen Fotografien, die seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zirkulieren, hat uns diese Idee immer wieder vor Augen geführt. Hingegen ist die Erfindung des Films ein technischer Fortschritt, der das Potenzial hat, die falsche Vorstellung zu korrigieren, dass das Gedächtnis aus einzelnen Standbildern besteht. Und ich behaupte, dass die realistische Ästhetik der globalen Neuen Welle des Filmemachens diesen Effekt des bewegten Bildes unterstützt, auch wenn wir das Gefühl haben, dass das Gegenteil der Fall ist; denn aufgrund des Mangels an Handlung, welche die Erzählung weiterbringt, und des daraus resultierenden Gefühls der Langeweile neigen wir dazu, diese Filme als statisch wahrzunehmen. Wenn jedoch der feste Bildaufbau und die langen Einstellungen der für den narrativen Film so typischen narrativen Vorwärtsbewegung entgegenarbeiten, dann üben Formen von Bewegung und Handlung, die uns zunächst als belanglos und unbedeutend erscheinen mögen, eine andere Art von Wirkung auf die Betrachter/-innen aus. Es gibt bei Kiarostami und in den Filmen der Berliner Schule zahl-

reiche Beispiele für Bewegung im Bild und des Bildes selbst, die auf diese Weise funktionieren. Zu Beginn von Kiarostamis *Nema-ye Nazdik* (*Close-Up*, 1990), als der Reporter ins Haus der Familie geht, um einige Fotos für seinen Magazinartikel zu schießen, steigt der Taxifahrer aus seinem Fahrzeug aus und läuft umher, um die Zeit totzuschlagen. Er stochert ziellos in einem Haufen Gartenabfällen und löst dabei eine leere Spraydose los, der die Kamera mehrere Sekunden lang folgt, während sie mit einem metallisch klirrenden Geräusch die Straße hinunterrollt. Kurze Zeit später läuft der Reporter an der Stelle vorbei, wo die Dose liegen geblieben ist, und gibt ihr gedankenlos einen Tritt. Und während ihr die Kamera wieder folgt, wie sie weiter rollt, scheint sie ein Maß eigener Handlungsfähigkeit zu entwickeln. Genau wie die vieldiskutierte tanzende Plastiktüte in *American Beauty* (Regie: Sam Mendes, 1999) nimmt sie ein Eigenleben an, gegen das die verwirrten, nervösen Aktionen des Journalisten im Vergleich lächerlich erscheinen. Die dadurch erzeugte Verschiebung der Perspektive hallt wie ein Echo auf allen Ebenen des Affekts der Betrachter/-innen nach und aktualisiert das Kamerabewusstsein, das sich in ihren Köpfen gebildet hat.

In allen Filmen Kiarostamis sind auch die Sequenzen ohne sichtbare Handlung durch Ton und Bewegung von einer Energie durchdrungen, die eine dynamische, alternative Form der Interaktion mit dem Bild aufrechterhält. In einer Szene von *Der Geschmack der Kirsche* scheint Badii auf einer trostlosen Ausgrabungsstätte die Zeit totzuschlagen, indem er sich mit dem Sicherheitsbeamten unterhält. Währenddessen sehen wir wiederholt Aufnahmen von Steinen, die von einem Radlader auf einen Geröllhaufen gekippt werden. Während sie krachend den Hang hinunterrollen, wirbeln sie Staub auf. Diese scheinbar irrelevante Aktion löst kinästhetische Reaktionen aus, die die normale Verknüpfung unserer Gedanken stören und neue Richtungen des Denkens ermöglichen. Kiarostami verstärkt diesen Effekt durch eine Abfolge von sich verschiebenden subjektiven und objektiven Kameraperspektiven, die in ganz ähnlicher Weise eine indirekte freie subjektive Perspektive etablieren, wie es Petzold in der oben beschriebenen Szene in *Yella* (Abb. 8.3) tut.

Und als Badii nach der Fahrt mit dem Theologiestudenten an den gleichen Ort zurückkehrt, reaktiviert eine weitere Serie von Aufnahmen der Steine, wie sie Staub aufwirbeln, die körperliche Reaktion der früheren Szene. Wenn Kiarostami in Ruinen oder kargen, wüstenartigen Landschaften wie der Ausgrabungsstätte dreht, bezieht er sich auf einen üblichen Topos der persischen Dichtung, um ein Gefühl von Depression zu vermitteln (Saeed-Vafa/Rosenbaum 2003: 59–60). In *Der Geschmack der Kirsche* verbindet sich diese kulturelle Assoziation mit der Dynamik des bewegten Bildes, um Vergangenheitsschichten aufzurufen, die Badiis persönliche Situation mit der kollektiven nationalen Befindlichkeit in Verbindung bringen.

Auch in den Filmen der Berliner Schule gibt es häufig solche handlungsfreien Zeiträume, die auf ähnliche Weise funktionieren. Wie in Kiarostamis Werk arbeiten Bewegung und Ton zusammen, um die normalen Rezeptionsmuster zu un-

terbrechen. In *Bungalow* erschüttert regelmäßig das Rumpeln schwerer Lastwagen die Zuschauer/-innen auf eine fast physische Weise und verhindert, dass das Film-erlebnis in konventionelle Muster einer distanzierten visuellen Rezeption der Film-realität zurückfällt. Die körperliche Reaktion auf die Lastwagen wird gleich in der Eröffnungssequenz eingeführt, in der Paul und seine Mitsoldaten im Laderaum des Militärtransporters kauern. Das tiefe Rumpeln auf der Tonspur simuliert die Vibrationen, die der schwere Lastwagen erzeugt. Der physische Zustand, den dies beim Publikum hervorruft, wird während des gesamten Films regelmäßig durch den Anblick und das Geräusch der Lastwagen reaktiviert, die auf der Autobahn in der Nähe des Bungalows vorbeifahren. In der Schlusszene wird er dann erneut wachgerufen, als ein Sattelzug uns die Sicht auf Paul versperrt, während er sich vermutlich entschließt, doch nicht zu seiner Einheit zurückzukehren. Der LKW fährt dann geräuschvoll auf die Autobahn – mutmaßlich mit Paul an Bord. Auch in Christoph Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005) dienen Bewegung und Ton dazu, den gestörten inneren Zustand von Armin (Constantin von Jascheroff) zu vermitteln, während sein alltägliches Leben mit seiner bürgerlichen Familie auseinanderzufallen beginnt. Bei seinen rätselhaften Ausflügen auf die Toilette einer Autobahnraststätte erzeugen die Geräusche und das Wummern der vorbeirauschenden Autos eine rasende kinetische Energie, die umso verwirrender ist, als wir kein klares visuelles Bild des Verkehrs zu sehen bekommen.

Die hier zitierten Beispiele von Bewegung stören sowohl die zugrunde liegende Annahme, dass ein realistischer Film eine Darstellung der Realität bietet, als auch die tatsächliche Art und Weise, diese Filme anzuschauen, die auf dieser Idee beruht. Gemäß der realistischen Ästhetik, die in der globalen Neuen Welle am Werk ist, muss die Realität, die das Filmbild erlebbar macht, erst gefühlt, gelebt und konstruiert werden. Sie wird nicht mehr durch die Figuren und die Erzählung vermittelt, sondern direkt durch die Auseinandersetzung mit dem Bild erzeugt (Abel 2013: 59–60). Dieses Bild aktiviert die affektiven und sensomotorischen Systeme im Körper, die das Bewusstsein erst hervorrufen (Deleuzes *freies* Kamerabewusstsein). Das Filmelerlebnis ist weniger eine Simulation des Prozesses, der außerhalb des Kinosaals Bewusstsein erzeugt, als vielmehr eine bestimmte Instanz davon. Diese Verschiebung des subjektiven Charakters des Bildes bringt auch einen neuen Modus der Objektivität mit sich. Die Objekte im Film gewinnen ein gewisses Maß an Autonomie, sodass die Betrachter/-innen nun in der Lage sind, auf sie zu reagieren, anstatt sich als Meister zu positionieren, die vermeintlich die Kontrolle über sie ausüben können. Dies ist ein Aspekt dessen, was Marco Abel als »Beantwortbarkeit« bezeichnet hat, die den Zuschauern und Zuschauerinnen in den Filmen der Berliner Schule (2013, S. 22) zugestanden wird. Man könnte dies als eine neue Objektivität bezeichnen, die die Zuschauer/-innen, die Filmemacher/-innen und die betrachteten Gegenstände auf die gleiche Stufe stellt. Nicht nur die Objekte im Bild gewinnen diesen Status, sondern auch das Bild selbst. Befreit von seiner

Einbettung in die Erzählung, aber auch von seinem Platz in einem vorgefertigten Kamerabewusstsein, gewinnt es ein Eigenleben und erlangt die Fähigkeit, seinen Betrachter/-innen Leben einzuhauchen. Die Realität, die dem Publikum der Filme der Berliner Schule und Kiarostamis geboten wird, geht von einem virtuellen, prothetischen *Bewegtbild* aus, das die gewohnten Sehweisen auf der Ebene der affektiven und sensomotorischen Reaktionen stört und die Subjektivität in den unbewussten, instinktiven Registern des Selbst verändert.

Abbildung 8.3: Herunterfallende Steine und Trümmer in »Der Geschmack der Kirsche«



Literaturverzeichnis

- »Revolver Live: Neue Realistische Schule?« (2006), in: Marcus Seibert (Hg.), *Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 342–63.
- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Bergson, Henri (2014): *Materie und Gedächtnis*, übersetzt von Julius Frankenberger, Berlin: Omnium Verlag.
- Chaudhuri, Shohini/Finn, Howard (2003): »The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema«, *Screen* 44 (1), S. 38–57.
- Cook, Roger F. (2015): »Embodied Simulation, Empathy, and Social Cognition: Berlin School Lessons for Film Theory«, *Screen* 56 (2), S. 153–71.
- Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Prager, Brad (2013): »Introduction: The Berlin School – Under Observation«, in: Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, London: Intellect, S. 3–37.
- Damasio, Antonio (1999): *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego: Harcourt.
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungsbild. Kino 1*, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Elena, Alberto (2005): *The Cinema of Abbas Kiarostami*, aus dem Spanischen ins Englische übersetzt von Belinda Coombes, London: SAQI.
- Farahmand, Azadeh (2002): »Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema«, in: Richard Tapper (Hg.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*, London: I. B. Tauris, S. 86–108.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold. Contemporary Film Directors*, Urbana: University of Illinois Press.
- Gow, Christopher (2011): *From Iran to Hollywood, and Some Places In-Between: Reframing Post-Revolutionary Iranian Cinema*, London: I. B. Tauris.
- Koepnick, Lutz (2002): »Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s«, *New German Critique* 87, S. 47–82.
- Köhler, Ulrich (2007): »Warum ich keine ›politischen‹ Filme mache«, in: *new film-kritik* 23.4.2007, <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-politischen-filme-mache/> (letzter Zugriff 15.6.2022).
- Köhler, Ulrich/Heisenberg, Benjamin (2006): »Interview: Abbas Kiarostami«, in: Marcus Seibert (Hg.), *Revolver: Kino muss gefährlich sein*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 291–97.
- Kopp, Kristin (2010): »Christoph Hochhäusler's This Very Moment: The Berlin School and the Politics of Spatial Aesthetics in the German-Polish Border-

- lands«, in: Jaimey Fisher/Brad Prager (Hg.), *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century*, Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- LeDoux, Joseph (2002): *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, New York: Penguin.
- Mulvey, Laura (2002): »Afterword«, in: Richard Tapper (Hg.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*, London: I. B. Tauris, S. 254–62.
- Naficy, Hamid (2012): *A Social History of Iranian Cinema*. Vol. 4, *The Globalizing Era, 1984–2010*, Durham, NC: Duke University Press.
- Pasolini, Pier Paolo (1977): *Das »Kino der Poesie«*, in: Jansen, Peter W. und Wolfgang Schütte (Hg.), *Pier Paolo Pasolini, Reihe Film 12*, Carl Hanser Verlag, S. 49–77.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz/Rosenbaum, Jonathan (2003): *Abbas Kiarostami*, Urbana: University of Illinois Press.
- Scott, A. O. (2009): »Neo-Neo-Realism«, *New York Times Magazine*, 17.3.2009, <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html> (letzter Zugriff 16.6.2022).

