

5. Produktion als Nicht-Film

Ein Schiffsunglück, das ein Making-of provoziert: Am 13. Januar 2012 rammte die Costa Concordia einen Felsen vor der Mittelmeerinsel Giglio. Das Kreuzfahrtschiff kippte in Schiefelage, 32 Menschen starben. Drei Jahre zuvor hatte Jean-Luc Godard an Bord desselben Schiffes den ersten Teil von *FILM SOCIALISME* (2010) gedreht. Godards Neffe Paul Grivas, der am Film seines Onkels als Kameramann mitgewirkt hatte, nahm die Havarie zum Anlass, einen Dokumentarfilm über Godards Dreharbeiten zu erstellen. *FILM CATASTROPHE* wurde 2018 fertiggestellt, lief auf verschiedenen Festivals und wurde im Internet veröffentlicht.

Eine Besonderheit dieses Making-of ist seine Rahmung. Grivas umgibt die Szenen der Godard-Dreharbeiten mit Handyvideos, die von Passagieren in der Unglücksnacht aufgenommen wurden. Ein Off-Sprecher kündigt zu Beginn einen Film an, der vollständig aus Amateurvideos besteht, ohne Regisseur und professionelles Team an Bord des sinkenden Schiffes gedreht. Doch das stimmt nicht ganz: Schon die erste Sequenz enthält auch eine gestochen scharfe, statische HD-Aufnahme, die aus dem verpixelten Chaos der Handyclips deutlich herausfällt. Zu sehen ist das noch intakte Bordrestaurant, im Vordergrund sitzt eine Touristin, im Hintergrund schlurft ein älterer Mann mit Schal, Mütze und Teeglas durchs Bild: Godard selbst, offenbar in einer Drehpause von *FILM SOCIALISME*. Dazu beendet der Off-Sprecher seinen Prolog: »Dies ist die Geschichte einer Katastrophe, gefilmt von den Überlebenden.« Die Havarie scheint sich, in der Rückschau, schon in Godards Dreharbeiten anzukündigen.

Grivas versucht, diese These beispielsweise mit Szenen zu belegen, in denen Godard eine Schauspielerin im Bademantel über das Deck taumeln und in einen Swimmingpool stürzen lässt. Joachim Lepastier (2020) schreibt in einer Rezension zum Making-of, dass die Dreharbeiten aber trotz des drohenden Unglücks ziemlich witzig wirken. Grivas zeigt etwa auch, wie Godard neben einem gähnenden Alain Badiou heimlich einen Aerobic-Kurs auf der Costa Concordia filmt, oder wie sich ein Darsteller ein ums andere Mal bei einem Gespräch mit der Figur »Major Kamenskaja« verhaspelt. Dafür greift Grivas mehrfach auf das Bildmaterial seines Onkels zurück, um daraus (komische) Outtakes zu generieren. Diese Outtakes dokumentieren, mit welcher Präzision Godard die Personen vor der Kamera dirigierte. Zugleich sorgen sie dafür, dass sich *FILM CATASTROPHE* durch eine ähnlich statische Bildästhetik wie *FILM SOCIALISME* auszeichnet. Godards Film ent-

hält kaum direkte Kamerabewegungen und keine Schuss-Gegenschuss-Folgen (Theweleit 2012, S. 15–18). *FILM CATASTROPHE* weicht von diesem Gestaltungsprinzip nur dort ab, wo Grivas mit wackeliger Handkamera selbst die Dreharbeiten filmt.

Grivas' selbstgedrehte Aufnahmen dokumentieren darüber hinaus, mit welchem Equipment Godards kleines Team an Bord der *Costa Concordia* arbeitete: DSLR-Kameras mit HD-Videofunktion, digitale Kompaktkameras, videofähige Handys, handelsübliche Fotostative und eine simple Tonausrüstung. Grivas nutzte dieselben Gerätschaften, um Godards Team zu filmen. Dadurch setzt das Making-of eine Auseinandersetzung mit Film und Fotografie fort, die auch im Referenzfilm *FILM SOCIALISME* stattfindet. Godard thematisiert das mediale Verhältnis zwischen Film und Fotografie zum Beispiel dadurch, dass viele Einstellungen durch ihre relative Statik fotografischen Standbildern gleichen. In diesen Einstellungen sind außerdem immer wieder Menschen zu sehen, die irgendetwas im Off fotografieren. *FILM CATASTROPHE* erbringt den Nachweis, dass *FILM SOCIALISME* de facto mit ähnlichen Kameras gedreht wurde, wie sie die Personen in diesen Einstellungen verwenden. Godards Team drehte an Bord der *Costa Concordia* eben nicht mit Film- oder Videokameras. Die Einstellungen wurden mit digitalen Fotoapparaten aufgenommen. Wenn Godard neben Badiou die Aerobic-Gruppe filmt, hantiert er mit einer Kamera, die eigentlich nicht für die Aufzeichnung bewegter Bilder konzipiert wurde. Insofern gibt es also doch eine versteckte apparative Gemeinsamkeit zwischen den Amateurvideos der Havarie und Godards eigenen Aufnahmen, die der Off-Sprecher im Intro von *FILM CATASTROPHE* ankündigt.

Die beschriebenen Aspekte aus *FILM CATASTROPHE* bilden aus zwei Gründen ein passendes Intro für dieses Kapitel. Zum einen dokumentiert Grivas die Entstehung eines Films, der über das Medium Fotografie systematisch einen ästhetischen Randbereich des Mediums Film auslotet: eine Zone, in der sich das bewegte Bild stark dem unbewegten Foto annähert. Zum anderen verbindet *FILM CATASTROPHE* diese Annäherung an eine Ästhetik des Nicht-(mehr)-Film(en)s mit einer zweiten Problemstellung, die ebenfalls mit einem äußeren Rand zu tun hat: Wo genau beginnt eigentlich die ›Produktion‹ von *FILM SOCIALISME*, und wo genau endet sie? Gibt es irgendeine Form der Demarkation, die klar eingrenzen würde, was zur Produktion von *FILM SOCIALISME* dazugehört und was nicht? In einigen Fällen scheint die Sachlage eindeutig: Natürlich sind Godards Dreharbeiten mit Schauspieler*innen ein wichtiger Bestandteil der Entstehung von *FILM SOCIALISME*, weil hier unmittelbar die Bewegtbilder aufgezeichnet werden, aus denen der Film größtenteils zusammengefügt ist. Aber wo genau beginnt der strittige Bereich? Bei den unbemerkt gefilmten Tourist*innen? Bei der Aerobic-Klasse? Beim Schiffsuntergang, der sich erst nach Fertigstellung des Films ereignete?

Auf den folgenden Seiten stehen Filme im Mittelpunkt, die in ähnlicher Weise über die Form des Making-of an äußere Ränder vorstoßen. Um Ränder handelt es sich dabei in einem zweifachen Sinne: Zum einen geht es um Randbereiche des Mediums Film. Dazu zählen Bewegtbilder, die sich in den Peripherien institutionalisierter Praktiken des Filmmachens verorten, aber ihre Gestaltung nicht – um eine Bemerkung von Volker Pantenburg aufzugreifen – aus einem altbackenen »Antagonismus von Rand und Zentrum« (2010, S. 11) ableiten. *FILM SOCIALISME* und *FILM CATASTROPHE* fallen beispielsweise aus den üblichen filmwirtschaftlichen Verwertungszyklen heraus; doch die fotografische Ästhetik der Digitalkameras, die Godard und Grivas für ihre jeweiligen Filmprojekte ver-

wendeten, gehört ohne Zweifel zum ästhetischen ›Mainstream‹ der digitalen Medienkultur. Zum anderen geht es im Folgenden um Randbereiche von Filmproduktion: einmal in einem technisch-logistischen Sinne, weil die Making-ofs ein Filmemachen dokumentieren, das nicht über üppige Produktionsressourcen verfügt; aber auch in einem räumlichen Sinne, weil die Making-ofs vor allem jene Vorgänge, Situationen und Handlungen in den Blick nehmen, die für eine Dokumentation von Filmproduktion in der Regel nicht als zentral gelten.

Der Blick der folgenden Making-ofs ist demnach ein zentrifugaler. Er richtet sich nach außen, an die Ränder der profilmischen Räume, in denen Produktion stattfindet, und nicht zentripetal nach innen, um die direkten Kontaktstellen zwischen Produktionsräumen und den entstehenden Filmbildern zu fokussieren. Das wäre ein direkter Gegensatz zu Making-ofs, die nach wie vor – wie die Beispiele im dritten Kapitel – vor allem solche Bereiche betrachten, in denen die entstehenden Filmbilder an ihre realen Entstehungsräume anschließen. Die dokumentarischen Verfahren der hier untersuchten Making-ofs erzeugen dagegen, so meine leitende Überlegung, ein Bild von Produktion, das stark mit einer Idee des ›Nicht-Filmischen‹ verknüpft ist. Dies äußert sich unter anderem in scheinbar belanglosen Alltagsbeobachtungen, in wenigen oder gar keinen Repräsentationen direkter Filmherstellungsarbeit, im Fehlen spektakulärer technischer Abläufe (anders als in den Online-Making-ofs im vorherigen Kapitel) und dafür, umgekehrt, in vielen Momenten des Pausierens und des Wartens.

Solche Grenzbereiche von Produktion werden im Laufe der folgenden Analyse immer wieder mit Jean-François Lyotards Konzept des *acinéma* (2010 [1973]) in Verbindung gebracht. Lyotard fasst mit dem Ausdruck verschiedene Mechanismen zusammen, die bestimmte Bewegtbilder aus dem ästhetischen System des Mediums Film aussondern. Seine Überlegungen werden heute von Autor*innen wie William Brown (2018) oder Lúcia Nagib (2020) wiederentdeckt und unter dem Schlagwort *non-cinema* konzeptuell weiterentwickelt.¹ In ähnlicher Weise möchte ich einige Bausteine aus Lyotards *acinéma* für eine Spielart des zeitgenössischen Making-of fruchtbar machen. Die folgenden Making-of-Filme arbeiten mit Bildern, die von den Ausschlussverfahren, die Lyotard beschreibt, zum Teil direkt betroffen sind. Es handelt sich um spontane Videoaufnahmen (THIS IS NOT A FILM), Bildabfälle beim Filmschnitt (CAMERAPERSON) oder ungewöhnlich lange Einstellungen, die, wie bei Godard und Grivas, zu fotografischen Standbildern tendieren (EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES). Über diese Szenen drücken die Making-ofs ein Spannungsverhältnis aus, das schon in Lyotards Neologismus *acinéma* eingelassen ist: Im *acinéma* steckt immer noch *cinéma*, und im Nicht-Film steckt immer noch *Film* – aber es handelt sich um eine Praxis des Film(en)s, die an äußere Ränder seiner medialen Ästhetik vorstößt.

Ceci n'est pas un film

IN FILM NIST (2011) – in der englischen Übersetzung THIS IS NOT A FILM – zeigt den iranischen Regisseur Jafar Panahi einen Tag lang in seiner Hochhauswohnung in Tehe-

1 Für den Hinweis auf Browns Studie danke ich Janna Heine.

ran. Panahi kam in den Monaten zuvor in Untersuchungshaft und wurde wegen »Verbrechen gegen die nationale Sicherheit und Propaganda gegen die Islamische Republik« zu 20 Jahren Berufsverbot und sechs Jahren Haft verurteilt. Nachdem er aus der Untersuchungshaft entlassen wurde, steht er unter Hausarrest und wartet auf die endgültige Urteilsverkündung. Der Tag, dessen Ablauf in *THIS IS NOT A FILM* durch Videoaufnahmen dokumentiert wird, ist Tschahar Schanbe Suri, der »Feuerwerksmittwoch« vor dem persischen Neujahrsfest. Theoretisch hätte also am 15. März 2011 gefilmt werden müssen. Tatsächlich sind immer wieder Feuerwerksexplosionen außerhalb von Panahis Wohnung zu hören.²

THIS IS NOT A FILM entwickelt von Anfang an eine eigene, prägnante Idee des Nicht-Filmischen. Sie beginnt mit der allerersten Einstellung, die Panahi beim Frühstück zeigt. Die Kamera filmt ihn in einer frontalen Halbnahen, etwas oberhalb der Tischplatte, mutmaßlich auf einem Stativ. Es wird nicht geschnitten. Panahi isst sein Käsebrod in Echtzeit. Scheinbar ungefiltert wird »the lived experience of the artist« (Renov 1993, S. 25) aufgezeichnet, die Michael Renov (anhand anderer Filme, aber hier passend) als Mischung aus ethnografischer Beobachtung und Home Video charakterisiert. Die Betonung der Aufnahme liegt darauf, dass Panahi hier *nicht* künstlerisch tätig ist. Es ist eine Szene maximaler alltäglicher Banalität. *THIS IS NOT A FILM* registriert über seine gesamte Laufzeit noch weitere Tätigkeiten und Gesten Panahis, die sich in ihrer Beiläufigkeit und scheinbaren Bedeutungslosigkeit kaum für die Handlung eines spannenden Films eignen: Teekochen, Telefonieren, Essen bestellen und an der Tür in Empfang nehmen, Fernsehen, den Hausmüll entsorgen.

Panahi darf in *THIS IS NOT A FILM* nicht als derjenige zu sehen sein, der aktiv einen Film macht – denn das ist ihm ja juristisch untersagt worden. Es muss andere Personen geben, die ihn in seiner Wohnung filmen, und darauf wird auch explizit und mehrfach hingewiesen. So wird in einem Telefonat in der nachfolgenden Szene etabliert, dass Panahis Sohn eine Videokamera im Schlafzimmer seines Vaters aufgestellt und vor dem Verlassen der Wohnung eingeschaltet hat. Am Frühstückstisch ruft Panahi (in der laufenden Videoaufnahme, die sein Sohn gestartet hatte) den befreundeten Dokumentarfilmmacher Mojtaba Mirtahmasb an und bittet ihn, vorbeizukommen, um sich über »ein paar Ideen« auszutauschen. Mirtahmasb übernimmt in Panahis Wohnung die Videokamera und ist fortan derjenige, der Panahi filmt. Die Festlegung technischer Aufnahmeparameter, etwa das Licht in der Wohnung, überlässt Panahi bewusst seinem Kollegen. Als Panahi versehentlich »Schnitt« ruft, lässt Mirtahmasb die Kamera weiterlaufen, weil Panahi keine Regieanweisungen geben darf. In späteren Sequenzen wird dieses Prinzip zwar etwas gelockert. Panahi greift kurz zum Smartphone, um Mirtahmasb hinter der Videokamera zu filmen, und als Mirtahmasb sich abends verabschiedet, übernimmt Panahi die Videokamera und filmt selbst weiter. Aber beide Männer betonen noch im

2 Nachrichten des Tōhoku-Erdbebens in Japan, die zwischendurch auf dem Fernseher im Wohnzimmer laufen, lassen allerdings darauf schließen, dass möglicherweise doch an mehreren Tagen gedreht wurde. Die Aufnahmen wären demnach erst im Schnitt zu einem einzigen Tagesablauf montiert worden (Brown 2018, S. 216–217).

Moment der Übergabe, dass die Kamera gerade weiterläuft. Strenggenommen hat also Mirtahmasb, nicht Panahi, die Aufnahme begonnen.³

In den Videoaufnahmen sind beide Männer bemüht, auf kategorische Unterscheidungen zwischen einem herkömmlichen Film und dem hinzuweisen, was sie mit der Videokamera und einem Smartphone in Panahis Wohnung veranstalten. Panahi und Mirtahmasb nehmen dabei auch auf Unterscheidungen im iranischen Recht Bezug, wie Blake Atwood (2018, S. 161) ausführlich erläutert. »Film« wird im Persischen nicht als neutraler Ausdruck wie die englischen »Motion Pictures« verwendet, sondern ist unmittelbar mit staatlich kontrollierten Produktionsstandards für Kinofilme assoziiert. Das Andere eines konventionellen Films, den Panahi laut Berufsverbot nicht drehen darf, ist trotzdem mehr als nur ein Home Video. So betont William Brown (2018, S. 214), dass *THIS IS NOT A FILM* natürlich doch wie ein gewöhnlicher Film im Kino oder auf einer DVD rezipiert werden kann.⁴ Panahi und Mirtahmasb versuchen aber, einer genauen Festlegung dessen auszuweichen, was ihr Projekt eigentlich im ontologischen Sinne ›ist‹ oder sein könnte.

Diese Unbestimmtheit bringt auch der Titel zum Ausdruck, indem er auf eine berühmte Bilderserie von René Magritte unter dem Titel *La Trahison des images* anspielt. Die bekannteste Fassung, eine Zeichnung von 1928/29, zeigt eine naturalistisch gemalte Pfeife, darunter, in Schönschrift, einen gemalten Satz: »ceci n'est pas une pipe« – »Dies ist keine Pfeife.« Brown (ebd.) merkt an, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Satz in Magrittes Bild und Panahis und Mirtahmasbs Vorhaben darin besteht, dass sich die verneinte Aussage bei Magritte augenscheinlich auf den Inhalt des Gemäldes bezieht, bei Panahi und Mirtahmasb hingegen auf die Form. Ihr Projekt heißt nicht *THIS IS NOT JAFAR PANAHI*, sondern *THIS IS NOT A FILM*. Es handelt sich also um einen Unterschied zwischen dem *Bildobjekt* Pfeife (Magritte) und dem *Bildträger* Film (Panahi/Mirtahmasb). Schon bei Magritte ist die Sachlage allerdings komplizierter, wie Michel Foucault in einer beispielhaften Interpretation der Bilderserie aufzeigt. Ich möchte seine Überlegungen hier in Kürze vorstellen, um die Ebenen des Nicht-Filmischen in *THIS IS NOT A FILM* präziser zu bestimmen.

Foucault (2013 [1968/73]) setzt sich mit zwei Varianten des Pfeifen-Bildes auseinander: einer ersten Fassung, die nur die gezeichnete Pfeife und den Satz enthält, und einer späteren Fassung, die das ursprüngliche Bild mit Pfeife und Satz in einem Rahmen auf einer wackligen Staffelei präsentiert, während darüber, freischwebend, noch eine zweite, übergroße Pfeife zu sehen ist. Foucault interessiert sich besonders für zwei Aspekte der Bildserie: zum einen für die paradox anmutende Verbindung zwischen Bild und Text, zum anderen für Magrittes Umgang mit einer bestimmten Traditionslinie der abendländischen Malerei.

3 Im Abspann von *THIS IS NOT A FILM* wird kein Regisseur genannt. Die alternative Formulierung lautet »An effort by: Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb«. Diese Konstruktion konnte Mirtahmasb jedoch nicht vor juristischen Konsequenzen schützen. Nach Erscheinen des Films kam er im September 2011 selbst in Untersuchungshaft (Goodfellow 2011).

4 Zur Distributionslegende gehört, dass *THIS IS NOT A FILM* auf einem USB-Stick in einer Torte aus dem Iran geschmuggelt wurde. Das Premierendatum in Cannes lag nur rund drei Monate nach den Dreharbeiten im März 2011, was die Dringlichkeit von Panahis Projekt unterstreicht.

Zum Einstieg entwickelt Foucault einen Nachweis, dass es sich bei dem Satz in Magrittes Bild nicht um einen klassischen Widerspruch handelt. Es sei strenggenommen unmöglich, genau zu bestimmen, ob die Aussage »Dies ist keine Pfeife« wahr oder falsch sei. Dazu fehle nämlich eine komplementäre Aussage im Bild: »[W]er sagt mir denn, dass diese Ansammlung von Strichen über dem Text eine Pfeife ist?« (ebd., S. 35, Herv. i. O.). Dass das Bild trotzdem eine solche Aussage zu transportieren scheint, führt Foucault auf eine versteckte Logik des »Kaligramms« zurück. Magritte habe sein Bild wie ein Kaligramm konzipiert, ohne dass es im engeren Sinne noch ein Kaligramm ist – also ein Gebilde aus Buchstaben, deren Anordnung die Umrisse eines Objekts erkennen lässt. Traditionell, so Foucault, würden solche Wort-Bilder nicht direkt bezeichnen, was sie darstellen. Zwischen dem, was das Kaligramm zeigt, und dem, was es als Wortansammlung sagt, bestehe meistens eine negative Beziehung.

Foucaults These lautet nun, dass Magritte diese negative Beziehung in sein Bild rückübersetzt. Die Verneinung, die in jedem Kaligramm schlummert, stecke bei Magritte direkt in der Verneinung des Aussagesatzes. Diesen Satz könne man daher auf unterschiedliche Arten verstehen, wobei jeder Satzpartikel jeweils etwas anderes meint. Das »ceci«/»dies« könne etwa auf die Form der Zeichnung bezogen werden, aber auch auf die textuelle Gestalt der Aussage, schließlich auch auf das gesamte Ensemble aus Zeichnung und Text (ebd., S. 38–40).

Im zweiten Teil seines Essays argumentiert Foucault, dass Magritte mit dieser Konstruktion zwei Grundprinzipien der abendländischen Malerei des 15. bis 20. Jahrhunderts unterläuft. Das erste Prinzip bestehe darin, die »plastische Darstellung« des gemalten Bildes von einer »sprachlichen Darstellung« zu unterscheiden und in ein hierarchisches Verhältnis zueinander zu setzen. Das zweite Prinzip basiere darauf, die Ähnlichkeit zwischen einem Bild und einem Gegenstand oder einer Person als eine spezifische Behauptung zu verstehen. Foucault interpretiert diese Behauptung als eine deiktische Formel, die in gewisser Weise selbst aus dem Bild »spricht« und aussagt: »Was Sie da sehen, ist dies!« (ebd., S. 43). Foucault zufolge schleicht sich auf diese Weise ein sprachlicher Diskurs ins Bild ein. Magritte tritt nun an, die Verbindung aus perzeptiver Ähnlichkeit und sprachlicher Behauptung wieder zu kappen. So ergeben sich in der zweiten Fassung des Bildes (das Bild mit Pfeife und Satz auf einer Staffelei, darüber die größere Pfeife) in Foucaults Zählung mindestens sieben verschiedene Diskurse im Zusammenspiel von Darstellung und Bezeichnung, die an die Stelle der einzelnen, affirmativen Behauptung treten (ebd., S. 47–49).

Was lässt sich aus Foucaults Ausführung für *THIS IS NOT A FILM* ableiten? Zunächst gibt es bei Panahi und Mirtahmasb nicht dieselbe Verschränkung aus Bezeichnung und Darstellung, die es unmöglich macht, die Behauptung »ceci n'est pas...« als wahr oder unwahr einzustufen. Brown hat mit seiner Anmerkung zum Inhalt/Form-Unterschied also recht (zumal Magritte die Sachlage dadurch verkompliziert, dass auch der Satz »Ceci n'est pas une pipe« als gemaltes Schriftbild erscheint; etwas Vergleichbares gibt es in *THIS IS NOT A FILM* nicht). Trotzdem ist auch bei Panahi und Mirtahmasb die Etikettierung »Film« keine eindeutige Bezeichnung mehr. Film signalisiert hier nicht nur einen juristisch definierten Produktionsstandard, den die Videoaufnahmen nicht erfüllen. Die Bestandteile des Titels *THIS IS NOT A FILM* lassen sich, wie Foucault es auch bei Magritte vorführt, noch auf weitere Aussageebenen beziehen. So meint »This« nicht nur

das gesamte Arrangement aus Video- und Tonaufzeichnungen, das natürlich, wie Brown schreibt, immer noch als ein werkhafter Film rezipiert werden kann. Das ›This‹ bezieht sich vielmehr auch auf etwas, das sich zum gesamten Film tatsächlich ähnlich verhält wie das Bildobjekt ›Pfeife‹ zum Ensemble aus sprachlicher Aussage und visueller Darstellung bei Magritte. Herzstück von *THIS IS NOT A FILM* ist nämlich ein weiteres Filmprojekt, das nicht umgesetzt werden darf. Über dieses zweite Filmprojekt verknüpfen Panahi und Mirtahmasb die Idee des Nicht-Filmischen mit einer Ästhetik des Making-of.

Panahi erzählt Mirtahmasb von einem geplanten Film, den er wegen des Berufsverbots nicht drehen darf. Es existiert nur ein Drehbuch, das die Zensurbehörde nicht zur Umsetzung freigegeben hat. Panahi schlägt vor, dass Mirtahmasb ihn beim Vorlesen aus dem Drehbuch und einigen Erläuterungen der geplanten Szenen filmen könnte – denn das sei ihm gerichtlich ja nicht explizit verboten worden. Panahi empfindet diesen Trick als einen künstlerischen Befreiungsschlag. Zur Veranschaulichung zieht er eine Schlüsselszene aus seinem eigenen Film *AYNEH* (*THE MIRROR*, 1997) heran, die er per DVD in seinem Wohnzimmer vorführt. *THE MIRROR* handelt von einem Mädchen mit Gipsarm, das im Getümmel auf den Straßen Teherans allein nach Hause finden muss, weil seine Mutter es nicht von der Schule abgeholt hat. Panahi spielt den Ausschnitt aus *THE MIRROR* vor, in dem sich das Mädchen während einer Busfahrt plötzlich zur Kamera dreht, den Gips fortwirft und nicht weiterdrehen will. In *THE MIRROR* folgt an dieser Stelle ein harter Schnitt. Panahi ist danach selbst als Regisseur im Bild, der mit dem Rücken zur Kamera neben der jungen Schauspielerin kniet. Sie verlangt, dass der Bus anhält und steigt aus. Panahi weist sein Kamerateam an, trotzdem weiterzufilmen.

Trent Griffiths (2015, S. 36) begreift das DVD-Abspielen als einen Trick, mit dem Panahi doch noch Autorschaft für sich reklamieren kann. Interessanterweise identifiziert sich Panahi vor dem Flachbildfernseher aber nicht mit der Regisseur-Figur – also mit sich selbst –, sondern mit der widerspenstigen jungen Schauspielerin. Er will seinen »Gips fortwerfen«, um wieder künstlerisch aktiv zu sein. Die Gipsarm-Szene ist in *THIS IS NOT A FILM* gleichwohl mehr als nur eine Metapher für Panahis Berufsverbot. Die Weigerung des Mädchens in *THE MIRROR* sorgt für eine abrupte Unterbrechung der diegetischen Wirklichkeit und lässt den gesamten Film in eine ›Behind-the-Scenes‹-Wirklichkeit kippen.⁵ Dieser Wechsel wird in *THE MIRROR* zusätzlich durch einen Wechsel vom 35mm-Bild in eine grobkörnige 16mm-Aufnahme unterstrichen. Der Kippmoment ist entscheidend. Denn Panahis Identifikation mit der Kinderdarstellerin und der Wechsel in eine dokumentarische Realität der Dreharbeiten lassen sich als Fingerzeig darauf interpretieren, dass es gerade eine Wirklichkeit *behind the scenes* ist, die es ihm ermöglicht, doch als Filmemacher in Erscheinung zu treten – ohne dabei, im Sinne des Filmtitels, wirklich einen werkhaften Film herzustellen. Diese Lesart wird durch zwei weitere Aspekte unterstützt: Zum einen schließen Mirtahmasbs Videoaufnahmen in Panahis Wohnung optisch an die 16mm-Aufnahmen der Behind-the-Scenes-Sequenz in *THE MIRROR* an. Zum anderen fragt Panahi, nachdem er den DVD-Ausschnitt vorge-

5 Insofern erprobt *THE MIRROR* ein Verfahren, das Nouri Bouzid später in *MAKING OF* serialisiert und dezidiert auf die Form des Making-of bezieht. Siehe hierzu die Ausführungen im dritten Kapitel.

führt hat, an welchem Dokumentarfilmprojekt sein Freund gerade arbeitet. Mirtahmasb antwortet: »Behind the scenes of Iranian filmmakers not making films« (TC 00:15:20).

Bei Panahis folgender Vorlese-Performance handelt es sich um eine solche Behind-the-Scenes-Dokumentation eines Films, der nicht gemacht werden darf. Panahi erklärt zunächst die Grundstruktur des Plots, der sich an die Kurzgeschichte *Auszug aus dem Tagebuch eines jungen Mädchens* (1883) von Anton Tschechow anlehnt. Eine junge Frau aus Isfahan will Kunst in Teheran studieren. Ihre streng religiösen Eltern versuchen den Plan zu verhindern, indem sie die Tochter zuhause einsperren. Panahi markiert mit Klebeband den Grundriss des Zimmers der Tochter auf seinem Wohnzimmerteppich (Abb. 36). Ein Kissen muss für ihr Bett herhalten, ein Stuhl markiert ein Fenster. Auf seinem Smartphone zeigt er Videoaufnahmen der ursprünglich ausgewählten Drehorte in Isfahan, später auch Fotos der Schauspielerin, die die Hauptrolle spielen sollte. Während Mirtahmasb das improvisierte Wohnzimmer-Setting aus verschiedenen Blickwinkeln filmt, schildert Panahi detailliert die geplante Eröffnungsszene: die Position der Kamera, die aus dem Zimmer in die Gasse hinter dem Haus filmt, die beteiligten Figuren, ein erster Dialog zwischen der jungen Frau und ihrer Großmutter, ein fremder Mann, der sie aus der Gasse heraus beobachtet.

Abb. 36: Panahi deutet den Spielort des verhinderten Films mit Klebestreifen und einzelnen Möbelstücken in seinem Wohnzimmer an.



Quelle: THIS IS NOT A FILM, DVD, Still.

Nagib (2020, S. 82–83) schreibt in einem Kommentar zu *THIS IS NOT A FILM*, dass Panahi in dieser Szene eine Reihe von realen Filmproduktionsetappen durchspricht. Panahi führt diese Etappen aber als Tätigkeiten vor, die im juristischen Sinne nicht unter sein Berufsverbot fallen. Es gibt kein Studio, nur ein umgestaltetes Wohnzimmer, keine Kulissenbauten, nur verschobene Möbel, keine Filmkamera, sondern nur die eigenen Hände, um Bildausschnitte und Kamerabewegungen zu veranschaulichen. Mirtah-

masbs Videoaufnahmen ergeben also kein Making-of in dem Sinne, dass Panahis Aktivitäten tatsächliche, eigenständige Filmbilder hervorbringen. Mirtahmasb zeichnet eine Art uneigentliches Filmemachen auf – mit Alltagsgegenständen und in Alltagsumgebungen, die ständig auf eine Filmproduktionsumgebung verweisen.

Panahi beschreibt noch weitere Einstellungen, liest aus dem Drehbuch, nimmt teilweise die Position der Protagonistin in ihrem Zimmer ein. Als er einen Selbstmordversuch der jungen Frau erläutert, bricht er die Lesung jedoch ab – vielleicht, weil ihm Parallelen zwischen der Lage seiner Filmfigur und seiner eigenen Situation klar werden, vielleicht, weil die Nachstellung in seinem Wohnzimmer bestürzend defizitär bleibt: »Wenn wir einen Film nacherzählen können, warum sollten wir dann überhaupt Filme machen?« (TC 00:32:02). Im letzten Drittel von *THIS IS NOT A FILM* startet Panahi noch einen Anlauf, den Film in seinem Wohnzimmer weiterzuerzählen. Die junge Frau würde sich in den jungen Mann aus der Gasse hinter dem Haus verlieben. Am Ende würde sich herausstellen, dass der Mann aber keine romantischen Ambitionen verfolgt, sondern für den Geheimdienst arbeitet. Auch diese Enthüllung gleicht Panahis eigener Situation: Nachdem er Mirtahmasb abends verabschiedet hat, trifft er im Flur einen angeblichen Aushilfschausmeister namens Hassan, der gerade den Müll der Nachbarn einsammelt. Panahi fährt mit ihm im Aufzug hinunter in die Tiefgarage. Hassans Antworten auf Panahis höflichen Smalltalk klingen verdächtig einsilbig. Auch er könnte ein Geheimdienstagent sein, der Panahis Wohnung observieren soll.⁶

Insgesamt führen die Demonstrationen auf dem Wohnzimmerteppich nicht dazu, dass ein wirkliches Substitut des verhinderten Films entsteht. Panahi spielt und liest nicht das gesamte Drehbuch, sondern führt lediglich einzelne Szenen vor. Dadurch entsteht kein umfassendes »Bild des Films«, das er in einer frühen Szene in der Küche ankündigt (TC 00:17:10). Sein Filmprojekt materialisiert sich nicht vollständig in Mirtahmasbs Aufnahmen – auch nicht, und das wäre ein weiterer Unterschied zu Magritte, als bildliche *Darstellung* des Films, die aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit dem »echten« Film verwechselt werden könnte.

Die versteckte Ironie von Panahis und Mirtahmasbs Projekt besteht deshalb darin, dass gerade die mitgefilmten, uneigentlichen Produktionsdarstellungen zu den eigentlichen Bildern eines verbotenen Films werden. Panahi macht vor Mirtahmasbs Kamera keinen direkten Film, aber indem Mirtahmasb diese Aktivitäten dokumentiert, entsteht, natürlich, trotzdem ein Film, auch wenn er nicht als solcher bezeichnet wird. Die Produktionsdokumentation in *THIS IS NOT A FILM* ist gleichwohl mehr als nur ein ironischer Fake, mehr als eine vorgetäuschte Behelfskonstruktion. In diesem Sinne schlägt Nagib (2020, S. 68) vor, *THIS IS NOT A FILM* weniger als unechten Dokumentarfilm zu lesen, sondern als radikal aufgehobene Grenze zwischen Kunst und Leben. Sie interpretiert Panahis Filmemachen als eine Politik der »self-negation«, also als eine gezielte »Selbstaufhebung«, die hier vor allem auf die ästhetische Form des Films selbst bezogen ist. Woran

6 Brown (2018, S. 219–220) hebt hervor, dass *THIS IS NOT A FILM* ein Gefühl von Paranoia bewusst erzeugt. Hassan übernimmt möglicherweise wirklich nur für einige Tage die Hausmeisteraufgaben seines Schwagers, ist also vielleicht gar kein Geheimdienstagent. Immerhin warnt er Panahi am Schluss, nicht mit der laufenden Kamera hinaus auf die Straße zu gehen und das Feuerwerk zu filmen.

Panahi damit anknüpft, so Nagib weiter, ist ein Anspruch der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, mit einem bürgerlichen Kunstideal zu brechen und Kunst durch ihre gezielte Überwindung noch einmal neu zu begründen. Nagib folgt Alain Badiou Kritik, dass diese Programme über bloße Allegorien kaum hinausgekommen sind (ebd., S. 66–67), sieht sie aber bei Panahi näherungsweise verwirklicht. Denn bei ihm überschneiden sich sein eigenes Leben, seine künstlerische Praxis und seine Filme in einem existenziellen Moment. Das Filmemachen wird ihm verboten, bildet im Konflikt mit den Autoritäten aber seine einzige Lebensversicherung. Über den Umweg des Making-of gelingt es Panahi, trotz des Verbots einen Dokumentarfilm über seine eigene Situation zu realisieren. *THIS IS NOT A FILM* hat tatsächlich die erhoffte internationale Aufmerksamkeit generiert, die Panahi – vorerst – vor einer Inhaftierung geschützt hat (ebd., S. 79).⁷

Panahis Ästhetik des Nicht-Filmischen geht auch, so kann im Anschluss an Nagib argumentiert werden, über herkömmliche Modelle des selbstreflexiven Films hinaus. *THIS IS NOT A FILM* thematisiert natürlich immer wieder, dass Mirtahmasb seinen Kollegen und Freund Panahi provisorisch mit einer Videokamera filmt. Aber in dieser Konstellation geht es nicht darum, die ästhetische Machart des Films im Film selbst vorzuführen. Es gibt nur eine Szene, in der es zu einer direkten, reflexiven Bespiegelung des Films *im Bild* kommt: Mirtahmasb und Panahi sitzen sich abends am Küchentisch gegenüber; Panahi nimmt sein Smartphone und beginnt, Mirtahmasb hinter der Kamera zu filmen. Diese Aufnahme ist auch in *THIS IS NOT A FILM* zu sehen, und es ist das erste Mal, dass Mirtahmasb on-screen in Erscheinung tritt. Mirtahmasb witzelt, dass Friseur*innen, wenn sie nichts zu tun hätten, sich gegenseitig die Haare schneiden (TC 01:00:01). Er möchte von Panahi für den Fall gefilmt werden, dass er selbst verhaftet wird, damit wenigstens »ein paar Bilder übrigbleiben« (TC 01:01:15). Nur eine zweite Kamera, hier Panahis Smartphone, kann Zeugenschaft über Mirtahmasb ablegen, ihn also sichtbar in den Nicht-Film eintragen.

Mirtahmasb erkennt die politische Notwendigkeit der Videoaufzeichnung an. Gleichwohl haben sich die Männer in der Szene »festgefilmt«. Die Konstellation ermöglicht, anders als die Szenen im Wohnzimmer, gerade keine Dokumentation von Panahis Nicht-Filme-Machen. Notwendig ist dafür eine Differenz zwischen Panahis Aktivitäten und Mirtahmasbs Aufzeichnungen. Panahi muss etwas *anderes* tun, als selbst zu filmen. Auch Mirtahmasb realisiert, dass es vom Punkt der Kameras, die aufeinander ausgerichtet sind, nicht weitergeht. »Wollen wir hier den ganzen Abend so sitzen?«, fragt er Panahi und will lieber aufbrechen, um seinen Sohn davon abzuhalten, beim verbotenen Feuerwerk mitzumachen.

Das Feuerwerk vor dem persischen Neujahrsfest hat sich bis dato akustisch und visuell im Film immer stärker bemerkbar gemacht. Alena Strohmaier (2016, S. 118) beobachtet, dass das Feuerwerk in *THIS IS NOT A FILM* gewissermaßen den äußersten Kreis eines

7 Am Telefon spricht Panahis Anwältin anfangs davon, dass Protestnoten durch internationale Filmemacher*innen und Politiker*innen für ein Berufungsverfahren aussichtsreicher wären als Solidaritätsbekundungen aus dem Iran. In der Tat war Panahi kurzfristig erfolgreich: Das Berufsverbot wurde zwar nicht aufgehoben, aber er konnte nach *THIS IS NOT A FILM* weitere »Nicht-Filme« realisieren. Im Juli 2022 wurde Panahi dennoch verhaftet und bis Februar 2023 im Evin-Gefängnis interniert.

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.