

10 Jenseits von Berlin

Die Berliner Schule und die Ästhetik der Fadheit

Lutz Koepnick

In den Arbeiten der Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule sind Anklänge an das zeitgenössische asiatische Autorenkino nur schwer zu übersehen, nicht zuletzt deshalb, weil Filmemacher wie Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler und Ulrich Köhler sich selbst in der künstlerischen Nähe zu den Filmen von Hou Hsiao-hsien, Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang und Hong Sang-soo verortet haben (Hochhäusler 2013: 24). Stilistische Ähnlichkeiten – die Verwendung langer und beobachtender Einstellungen, die rigorose Konzentration auf das Alltägliche und das Periphere, die konsequente Abwesenheit nicht-diegetischer Musik und recht unbewegter Bildräume – verbinden die Arbeiten der Filmemacher/-innen der Berliner Schule mit den Werken der namhaften asiatischen Autorenfilmer/-innen. Ebenso kann man eine Reihe von thematischen Anliegen und narrativen Strategien identifizieren, die sich ähneln, wie etwa die Geringschätzung psychologisierender Erklärungen; Figuren, die die Handlung nicht vorantreiben und sich einer zielgerichteten Entwicklung verweigern; die Erforschung des Scheiterns von Kommunikation; die Kluft zwischen dem neoliberalen Versprechen der Selbstermächtigung und den individuellen Erfahrungen von Isolation und Selbstausbeutung. Ähnlich wie die Begegnung zwischen West und Ost in Maria Speths Film *In den Tag hinein* (2001) von beunruhigenden Passagen und zahlreichen Fehlinterpretationen geprägt ist, von Dingen, die unausgesprochen bleiben müssen oder sich einer direkten Übersetzung widersetzen, tun wir gut daran, das Verhältnis zwischen der Berliner Schule und den Filmen von Hou, Apichatpong oder Tsai nicht in dem Maße als eindeutig zu betrachten, wie es zunächst erscheinen mag – eher als eine Dynamik von Resonanzen und Querschlägern statt von geradlinigen Einflüssen und Adaptionen.

Sowohl die Berliner Schule als auch der neuere ostasiatische Autorenfilm werden oft als jeweils in sich relativ kohärente Gruppen behandelt, jedoch repräsentiert weder die eine noch der andere eine Schule im engeren Sinne. Erstere bezeichnet lediglich einen losen Zusammenschluss von Filmemachern und Filmemacherinnen, deren Ausbildung durch gemeinsame formale, politische und institutionelle Parameter geprägt wurde. Letzterer verdankt seine vermeintliche Einheit weit-

gehend einer erfolgreichen Öffentlichkeitsarbeit, den Validierungsprozessen der Filmkritik und den transnationalen Förderungsbemühungen europäischer Filmliebhaber/-innen, insbesondere der Filmfestspiele von Cannes und ihrer Sektion »Un Certain Regard«. Was immer beide gemeinsam haben, ist daher weniger eine Frage der direkten stilistischen oder thematischen Wirkung als vielmehr vergleichbarer ästhetischer Absichten, insbesondere dem Streben nach einer Rekalibrierung der gegenwärtigen Sehgewohnheiten gegenüber den endlosen Bildströmen und der allgegenwärtigen Präsenz zutiefst disruptiver visueller Eindrücke und Interaktionen. Auch wenn ihre Arbeiten auf sehr unterschiedliche und möglicherweise unvereinbare ästhetische Traditionen zurückgreifen, so ist ihnen doch gemeinsam, dass beide Gruppen in ihren Filmen vom Bemühen angetrieben werden, den Zuschauern und Zuschauerinnen die Welt (auf der Leinwand) auf andere Weise zu zeigen und ein anderes Gefühl ihr gegenüber empfinden zu lassen. Sie wollen das, was gesehen werden kann, gesehen werden soll und gesehen werden könnte, neu ordnen und das Kino als Medium nutzen, um die ästhetische Erfahrung des Publikums und sein zeitliches Engagement mit dem bewegten Bild neu zu gestalten.

Dieser Aufsatz soll dieses ästhetische Projekt näher untersuchen. Er wird bestimmte Praktiken und Konzepte über bestehende kulturelle Unterschiede hinweg aufeinander übertragen, nicht um das eine Kino mithilfe des anderen zu kolonisieren oder eine kohärente Einheit von Vision und Absicht zu proklamieren, sondern einfach um zu untersuchen, ob und wie wir unser Verständnis der Berliner Schule bereichern können, wenn wir ihre Filme mit anderen Augen und als Teil einer viel größeren transnationalen Konstellation sehen.

I.

Die Aufnahme, die drittletzte des Films, dauert fast vierzehn Minuten. In den ersten Sekunden sehen wir eine Frau und einen Mann, die einen dunklen Raum betreten, eine architektonische Ruine, möglicherweise Teil eines städtischen Wohnungsbauprojekts, das aufgrund finanzieller Probleme nie fertig gestellt wurde und sich nun in einer Art ewigen Schwebezustand befindet. Sie gehen auf die Kamera zu – sie voran mit einer Taschenlampe in der Hand, er ein paar Schritte hinter ihr. Die Kamera nähert sich ihr, bis ihr Gesicht und Oberkörper die gesamte rechte Hälfte des Bildes ausfüllen; er nähert sich ihr auf der linken Seite und stellt damit das Gleichgewicht wieder her, wobei er immer noch etwas hinter ihr ist. Ihr Blick ist nach vorne über den Bildrand hinaus gerichtet, über die Grenzen dessen, was die Kamera uns zu sehen erlaubt; seine Augen hingegen sind auf ihren Hinterkopf gerichtet. Sie gibt uns keinen Hinweis darauf, ob sie seine Anwesenheit wahrnimmt, sein Betrachten ihrer Betrachtung registriert. Während der nächsten dreizehn Minuten zeigt die Kamera diese Ansicht des Paares. Irgendwann sehen

wir, wie Tränen über ihre Wangen fließen. Einige Male bewegen sich ihre Augen leicht nach links, als ob sie etwas, was sich vor ihr befindet, nachverfolgt. Ansonsten bleibt sie bewegungslos und gibt uns keinen Hinweis darauf, was sie sehen könnte, ob sie überhaupt etwas sieht oder ob ihr Blick nach innen gerichtet, leer oder teilnahmslos ist. Wie sehr wir auch schauen und ihr Gesicht in den vielen Minuten, die noch vor uns liegen, betrachten, so ist es nicht an uns zu entscheiden, ob ihr Blick kontemplativer Natur ist, das heißt »etwas in sich aufnimmt, das festgehalten wird und Einfluss auf unsere Betrachtungen und Gewohnheiten ausübt« (Armstrong 2000: 101); ob ihr Blick in sich versunken ist, das heißt, ob sie von dem, was sie sieht, in einem solchen Maße vereinnahmt wird, dass sie jedes Bewusstsein ihrer Selbst aufgegeben hat und in einen Zustand der Selbstvergessenheit eingetreten ist; oder ob sie völlig ausdruckslos und von innerer Leere erfüllt ist, das heißt, dass sie unbeeinflusst von dem, was sich vor ihr befindet, einfach mit dem starren Blick eines verlassenen Subjekts dasteht und ihre Tränen durch dasjenige erzeugt werden, was der Bildung von Subjektivität, Expressivität, Sprache und zielorientiertem Handeln insgesamt vorausgeht (Abb. 10.1).

Wenn sich ihr Gesicht während der vielen Minuten, die die Einstellung dauert, der Lesbarkeit verweigert, sind seine Haltung, seine Miene und seine Augen einfacher zu interpretieren, nicht zuletzt deshalb, weil wir das Objekt seines Blicks sehen können. Wir sehen, wie er aus einer Flasche trinkt und seinen Kopf leicht hin und her bewegt, als wolle er den Gegenstand seines langen Blicks neu fokussieren. Wir beobachten ihn dabei, wie er den Kopf nach links neigt, um eine Weile auf den Boden zu schauen, wobei sich auch seine Augen mit Tränen füllen. Schließlich wird er sich der Frau von hinten ganz langsam nähern, sie mit seinen Händen sanft berühren und seinen Kopf auf ihre rechte Schulter legen, während sein Oberkörper leicht zittert, und er schließlich die Augen schließt, als ob er hofft, einen Moment der Ruhe und Erlösung zu finden. In diesem Moment gibt es – endlich – einen Schnitt und die Kamera positioniert sich hinter dem Paar und enthüllt, was vor ihnen liegt und was das Objekt des langen Blicks der Frau war: ein monochromes Wandbild einer Landschaft, etwa fünf Meter breit, das die gesamte Stirnwand des Raumes ausfüllt. Dabei handelt es sich offensichtlich um die Zeichnung oder das Gemälde eines Amateurs, das im Vordergrund die Ansicht eines Flusses zeigt, in der Mitte ein felsiges Ufer und dahinter eine horizontale Baumreihe und einige Berge. Wir haben dieses Bild schon zu einem früheren Zeitpunkt im Film gesehen, damals war es eine andere Frau, die dieses Bild anschaute. Doch nichts in der oben besprochenen Anordnung der Aufnahme hat uns darauf vorbereitet, dass die Kamera, die Schauspieler/-innen und der Regisseur uns wieder zu diesem seltsam anmutenden Ort bringen würden, der etwas eigenartig Außerirdisches ausstrahlt. Was wir zuvor gesehen haben und jetzt wieder sehen, ist ein Bild von großer Schlichtheit, das dem Blick des Zuschauers oder der Zuschauerin kaum etwas bietet und Aufmerksamkeit erregt, ein Bild, in dem einzelne Elemente zwar Ge-

stalt und Form gewinnen und dennoch wie aus einer gewissen Distanz, mit einem gewissen Gefühl der Gleichgültigkeit, eingefangen zu sein scheinen. Auch wenn wir schließlich erfahren, was die Frau während ihres vierzehn Minuten dauernden Starrens angesehen hat, endlich wissen, dass sie überhaupt etwas vor sich hatte, so bietet diese Erkenntnis doch kaum Hinweise darauf, wie wir die verschiedenen Stadien ihres Blicks im Rückblick lesen und mit Bedeutung aufladen sollen. Schließlich enthält das Wandbild in seiner Spärlichkeit und Einfachheit nichts, was dazu anregen könnte, es sich länger anzuschauen. Angesichts seiner Fadheit liegt der Gedanke nicht fern, dass die eher unstete Aufmerksamkeit des Mannes während der vorherigen Einstellung der vor ihnen sichtbaren Welt viel angemessener erscheint als die beharrliche Konzentration der Frau.

Abbildung 10.1: Tsai Ming-liangs ›Stray Dogs‹ (2013)



In unserer Welt des Medienkonsums und omnipräsenter Bildschirme, die uns rund um die Uhr beschäftigen, sind die Protagonisten und Protagonistinnen

von Tsai Ming-liangs *Jiaoyou (Stray Dogs, 2013)* ungewöhnlich: Niemand schaut mehr so ausdauernd wie sie. Schon seit seinem kühnen *Bu san (Good Bye, Dragon Inn)* von 2003 ist der Filmemacher international bekannt für seine minimalistischen Erzählordnungen und ausgedehnten Szenen, in denen Figuren scheinbar einfach bewegungslos schauen. Nur die wenigsten sogar der eifrigsten Verfechter/-innen des Slow Cinema sind willens und in der Lage, ihren Blick vierzehn Minuten lang auf Bilder zu richten, die sich der Logik fotografischer Standbilder annähern, auf Bilder, die sich kaum bewegen und deren kriechendes Tempo unser Verlangen, in die Oberfläche des Sichtbaren einzutauchen – und das Sinnliche zu lesen, zu interpretieren und auseinanderzunehmen, immer wieder enttäuschen. Obwohl es verlockend ist, die letzten Minuten von *Stray Dogs* als eine etwas anstrengende Fingerübung zu verstehen, den Gegenschuss hinauszuzögern, und damit die Art und Weise, wie ein Publikum bewegte Bilder wahrnimmt, grundsätzlich neu zu gestalten, so werden doch nur wenige Zuschauer/-innen die letzte Einstellung (die das Wandbild zeigt) überhaupt als Gegenschuss erkennen, also als eine Aufnahme, die im Nachhinein erklären und festschreiben könnte, was wir in der vorherigen Aufnahme gesehen haben. Bei Tsai verbleibt jede Einstellung autonom von der ihr folgenden und der vorhergehenden; jedes Einzelbild erkennt und negiert gleichzeitig die Last der Welt, die sich außerhalb des Bildes befindet; jeder Versuch, diese Bilder hermeneutisch zu lesen, dass also die eine Aufnahme die andere beleuchtet oder dass einzelne Bilder als Teile eines vermeintlichen Ganzen verstanden werden können, erscheint kaum überzeugend. Das Kino kommt hier dem reinen Vergehen der Zeit so nahe wie möglich, indem es radikal Erzählstrukturen und rekursive Assoziationen als Mechanismen zur Aktivierung von Drama und Bedeutung aufgibt. Inmitten der hektischen Betriebsamkeit dessen, was Jonathan Crary als das Regime von 24/7 – Aktivität 24 Stunden am Tag und an sieben Tagen der Woche – identifiziert hat, in dem »[d]ie Vorstellung längerer Zeiträume, die man ausschließlich als Zuschauer verbringt, [...] passé« ist (Crary 2014: 49), preisen Tsais Bilder mit ihren ununterbrochenen langen Blicken die Momente der Nichtunterscheidung und der Untätigkeit, des Nichtstuns und der Stille, in einer Geste der ultimativen Verweigerung des Filmischen. Tsais Universum verlangsamte nicht einfach nur das Vergehen der Zeit. Seine Bilder von schauenden Menschen setzen das ganze Konzept quantitativer Messbarkeit – von Zeit als chronologischer, teleologischer und kausaler Kette von Ereignissen – außer Kraft.

Ich kenne keinen aktuellen Filmemacher oder aktuelle Filmemacherin, der oder die die Fähigkeit der Zuschauer/-innen derart radikal herausfordert wie Tsai, in die Bilder, die Emotionen und Narrative, die auf der Leinwand präsentiert werden, einzutauchen. Doch seine Darstellungen des verhaftenden Blicks haben ein markantes Gegenstück in den Arbeiten von Angela Schanelec gefunden, die sich rigoros den traditionellen Modellen des visuellen Storytellings verweigern, vor allem

durch die häufige Verwendung von statischen Bildausschnitten und nicht-psychologisierenden Figuren. »Schuss-Gegenschuss«, so Schanelec, »ist mir auch schon deswegen nicht möglich, weil man in ein Bild zurückkehrt, das man schon mal gesehen hat. Das habe ich noch nie gemacht. Mir scheint, das funktioniert gar nicht.« (Abel 2013: 128) Ähnlich wie Tsai gibt es in vielen von Schanelecs Filmen Einstellungen, die sich weigern, auf eine wie auch immer geartete konventionelle Weise die Fragen zu beantworten, die die ihnen vorhergehenden Aufnahmen gestellt haben: Immer wieder werden wir Zeuge, wie Figuren in den Raum außerhalb des Filmbildes hinausschauen, ohne dass Schanelec uns jemals zeigt, was sie sehen. Oder sie verzögert und verschiebt den entsprechenden Blickwinkel dermaßen, dass wir nicht umhinkommen, die Beziehung zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen als völlig voneinander losgelöst und unverbunden zu betrachten, frei von allem, was die Betrachterin mit dem Raum des Films und der Erzählung in Übereinstimmung bringen könnte. Am Anfang von *Mein langsames Leben* (2001) fordert Clara (Clara Enge) ihre Babysitterin Maria (Sophie Aigner) auf, zur Musik von Schuberts Vertonung von Goethes Gedicht »Der Erlkönig« zu tanzen: Eine unmögliche Aufgabe, wie Maria selbst betont, auch wenn sie es anscheinend dann doch tut, weil wir sehen, wie Clara über einen längeren Zeitraum intensiv in die Richtung schaut, in der wir Maria vermuten, während Schuberts Klänge über die Grenzen des Bildes hinweg hin und her schweben. In *Marseille* (2004) sehen wir, wie die Protagonistin des Films, Sophie (Maren Eggert), minutenlang auf etwas starrt, das sie – nach Aussage von immer energischer auftretenden Sicherheitskräften – nicht fotografieren darf, obwohl sie keinerlei Anstalten macht, ihre Kamera zu heben und das, was uns vorenthalten wird, zu fotografieren. (Abb. 10.2)

In *Orly* (2010) werden die Zuschauer/-innen eingeladen, die kostbaren Minuten einer Mittagspause mit einer Flughafenschalter-Angestellten zu verbringen, deren Blick nachdenklich auf etwas außerhalb des Bildes fixiert ist, während sie ihr Sandwich kaut (und nicht sieht, was sie eigentlich hätte sehen sollen: eine Tasche, die später möglicherweise – aber vielleicht auch nicht – dazu führt, dass der Flughafen vollständig evakuiert werden muss). Und in *Nachmittag* (2007) in einer etwas seltsamen Umkehrung des Musters sehen wir gegen Ende des Films in einer Szene Agnes (Miriam Horowitz), die, während ihr Blick ins Off schaut, Irenes schauspielerische Fähigkeit lobt, auf der Bühne mit einem lebendigen Hund zu interagieren. Diese Szene bezieht sich wiederum auf eine lange Einstellung vom Anfang des Films, in der eine statische Kamera eine Bühnenprobe zeigt, in der Irene und ein Hund aus einer seltsam verdrehten Perspektive aus dem Backstage-Bereich aufgenommen werden.

Abbildung 10.2: Angela Schanelec ›Mein langsames Leben‹ (2001)



Es gibt viele Möglichkeiten, Schanelecs Sondierungsstrategien zu erklären: die visuelle Verzögerung, die Abdichtung der einzelnen Bilder gegeneinander, die Art und Weise, wie sie uns dazu zwingt, längere und oft nicht nachvollziehbare Bli-

cke ins Abseits anzuschauen. Theorien des Slow Cinema würden dies wohl damit erklären, dass solche Szenen uns als Zuschauer/-innen erlauben, ein Gefühl der kontemplativen Stille zu erleben, einen Raum zu eröffnen, in dem wir unsere eigene Vorstellungskraft einsetzen, um der Herrschaft des kommerziellen Kinos und seiner geistlosen Unruhe etwas entgegenzusetzen und die Leerstellen des Films in unserer Imagination zu vervollständigen. Repräsentanten Kritischer Theorie würde solche Techniken begrüßen, weil sie den Bann der dominanten Narrative brechen könnten und die Zuschauer/-innen von der Herrschaft des Spektakels, das von der Kulturindustrie installiert wurde, befreien. Und Deleuzianer würden hier einen verblüffenden Zusammenbruch verschiedener Logiken des Bildes und seiner Bewegung diagnostizieren, indem Schanelecs Abwertung der erzählten Zeit und der visuellen Vernäherung als mächtiges Mittel dient, um gleichzeitig zu enthüllen und zu unterlaufen, wie die Praktiken des Mainstream-Films Emotionen territorialisieren und innerhalb der Grenzen der humanistischen Konzepte souveräner Subjektivität manipulieren. Aber angesichts der (nicht-deterministischen) Echos zwischen dem ostasiatischen Autorenfilm und der Arbeiten der Berliner Schule, die in diesem Aufsatz postuliert und untersucht werden, werden die folgenden Ausführungen zwei andere Aspekte verfolgen, um diese Ästhetik – von Schanelec und anderen – des dauerhaften, wenn auch unbestimmten Blicks zu beleuchten. Der erste Aspekt beschäftigt sich mit dem, was François Jullien als Ästhetik der Fadheit – die der chinesischen Tradition entstammt – beschrieben und anempfohlen hat. Sie ist in der Art und Weise, wie Tsai die Blicke seiner Figuren darstellt, weiterhin wirksam und ebenfalls von beträchtlichem Wert, um die ästhetischen Grundlagen von Schanelecs Werk zu beleuchten. Der zweite Aspekt stützt sich auf zeitgenössische Theorien und Praktiken der Betrachtung von bildschirmbasierter Installationskunst und darauf, wie diese – bewusst oder unbewusst – die Strukturen der Filme zeitgenössischer Filmemacher/-innen, die für ihre langen Einstellungen bekannt sind, wie Tsai, Schanelec und Köhler, beeinflusst haben. Wenn es am Ende erscheinen mag, als würden diese beiden Perspektiven dem widersprechen, was Filmemacher/-innen wie Tsai und Schanelec durch das Kinobild – für und mit ihren Zuschauern und Zuschauerinnen – erreichen wollen, so vielleicht nur deshalb, weil wir immer noch in den abgenutzten Modellen der Zuschauerschaft des zwanzigsten Jahrhunderts denken, die, indem sie die aktiven gegenüber passiven Formen des Sehens aufwerten, genau die Passivität erzeugen, die das Kunstkino überwinden soll, und zögern, das Ausmaß anzuerkennen, in dem die partizipatorische Interaktion für die neoliberalen Gesellschaften der Kontrolle und des andauernden Selbstmanagements wesentlich geworden ist.

II.

Aber gehen wir noch einmal einen Schritt zurück: Wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass das Wandbild in *Stray Dogs* die ausführliche Betrachtung der Frau »verursacht«, noch ist es verantwortlich für den Blick des Mannes auf die Frau oder den der Kamera auf beide. Im Gegenteil, weil Tsai die Zuschauer/-innen fast vierzehn Minuten warten lässt, um zu erfahren, was das Objekt ihres Blicks ist, (um sich dann überhaupt nicht mehr darum zu kümmern), und weil das offenbarte Bild zunächst keine Eigenschaften zu besitzen scheint, um den Blick überhaupt zu halten und Interesse zu wecken, können wir zunächst nicht umhin, das Verhältnis zwischen der diegetischen Betrachterin und dem Bild als eines relativer Distanziertheit zu denken, das nichts mit dem Stil, der Unverwechselbarkeit, des emotionalen Eindrucks des Bildes zu tun hat, sondern gerade mit seiner Schlichtheit, dem Fehlen lebhafter Motive, seiner scheinbaren Monotonie und Leere. Was, wenn wir diesen Begriff wirklich verwenden wollen, den Blick der Frau dann »verursacht«, ist die Abwesenheit der Kausalität im Bild selbst, seine Weigerung, Wirkung zu erzielen und die Betrachter/-innen direkt einzubeziehen, seine inhärente Fadheit, die ein merkwürdiges Gegenstück findet in der Tatsache, dass es einerseits nicht von wirklichem Interesse ist, und andererseits seiner Fähigkeit, sukzessive und nicht endende Prozesse der Entdeckung (und Selbstfindung) zu initiieren.

Der französische Sinologe und Philosoph François Jullien hat in seinem 1991 erschienenen Buch *Éloge de la fadeur* (dt. *Über das Fade. Eine Eloge*, 1999) die Fadheit als einen Eckpfeiler der traditionellen chinesischen ästhetischen Praxis diskutiert und gelobt. Hier ist nicht der Ort, um sich auf Debatten über mögliche Vorwürfe des Orientalismus einzulassen, die Julliens Argumentation zugrunde liegen könnten oder nicht. Es geht vielmehr darum, die heuristische Kraft des Konzepts zu untersuchen, um so besser zu verstehen, was wir bei Tsai am Werk sehen und was wir daraus über die visuellen Arrangements der Kameraführung und Montage der Berliner Schule lernen könnten. »Zunächst«, so Jullien zu Beginn seiner Abhandlung, »wird man es für ein Paradoxon halten: auf das Fade ein Lob anzustimmen, nicht die Würze, sondern das Geschmacklose zu schätzen, heißt unserem unmittelbarsten Urteil zuwiderlaufen, Gefallen daran finden, den gesunden Menschenverstand zu beleidigen. Nun wird aber in der chinesischen Kultur die Fadheit als eine Qualität angesehen. Mehr noch als *die* Qualität, die Qualität der ›Mitte‹ und des ›Grundes‹ (*zhong, ben*).« (Jullien 1999: 13) In Julliens Darstellung stellt die Fadheit – das Fehlen von Geschmack, das Fehlen ausgeprägter Unterscheidungen und Geschmackshierarchien, ein Zustand undifferenzierter Kontinuität und Kontiguität – die Grundlage aller Dinge dar, ein Zustand der Fülle, aus der bestimmte Qualitäten, bestimmende Werte und klare Unterscheidungen überhaupt erst hervorgehen können. Der Begriff der Fadheit entwickelte sich historisch vor dem Hintergrund verschiedener Denktraditionen wie dem Konfuzianismus, Dao-

ismus und Buddhismus und stellte eine ästhetische und ethische Triebkraft dar, die in so unterschiedlichen Kunstformen und Ausdrucksweisen wie Musik, Malerei und Poesie zu finden war. Im Bereich des Klangs diente die Fadheit als Mittel, um die Wahrnehmung der Hörerin nicht nur von der Erregung des In-der-Welt-seins und der Bindung des Subjekts an physische Gegenstände zu erlösen, sondern sie von der Umklammerung der Musik selbst zu befreien, von der Art und Weise, wie es Akkorden und Melodien gelingt, Emotionen zu wecken und die Zuhörer/-innen in kontinuierliche Muster von Spannung, Erwartung und Entspannung zu verwickeln und dadurch ihre Fähigkeit zu schwächen, sich für das Einfache und Wesentliche zu öffnen. Im Bereich der Malerei, wie sie paradigmatisch im Werk des Landschaftsmalers Ni Zan (1301–1374) verkörpert wird, führt das Streben nach Fadheit zu visuellen Kompositionen, die von jeglicher Intransparenz befreit sind; zu einer Verengung der Farbskala; zu einer gewissen Abflachung des Unterschieds zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die dem Auge ein gemächliches und gleichmäßiges Gleiten über die Schriftrolle ermöglicht; und zu einer Verwendung von Pinselstrichen, die nicht dazu dienen, Spuren und Unterscheidungen sichtbar zu machen, sondern es den Markierungen ermöglicht, eins mit den darzustellenden Formen zu werden. Nichts in Ni Zans Bildern der Fadheit erregt die Betrachterin und strebt danach, ihren Blick zu führen, zu lenken, Aufmerksamkeit zu erregen, zu verführen oder zu fixieren. Alles bleibt stattdessen gedämpft und still, sodass der Betrachter gleichzeitig distanziert, neugierig und offen für das Unerwartete bleibt. Mit Julliens Worten:

Bäume am Rand des Uferstrichs, eine Wasserfläche, vage Hügel, ein menschenleerer Pavillon: der Künstler [Ni Zan] hat praktisch sein ganzes Leben lang dieselbe Landschaft gemalt. Keineswegs, so scheint es, aufgrund einer besonderen Zuneigung zu derartigen Motiven, sondern, im Gegenteil, um seine innere Lösung von allen besonderen Motiven, von allen möglichen Motivationen, besser ausdrücken zu können. Eine eintönige, einfarbige Landschaft, die alle Landschaften in sich enthält, in der sich alles auflöst und wechselseitig aufwiegt. (Jullien 1999: 28)

Obwohl er sich dem lokalen Kolorit und einer klaren Präzision der Striche verschrieben hat, fängt Ni Zans Ästhetik der Fadheit eine vermeintliche Ausgewogenheit und Harmonie ein, eine archetypische Verteilung der Elemente, aus der andere Bilder und Landschaften überhaupt erst entstehen können. Die Fadheit stellte für ihn sozusagen einen Urzustand des Seins dar, ein Ideal der Einheit, Stabilität und Homogenität, das nichts anderes bezeichnet als einen Zustand reiner Potenzialität, die Quelle des ständigen Werdens und der Transformation der Welt. Um unterschiedliches Stilempfinden wahrzunehmen und zu unterscheiden, Geschmacksurteile zu treffen und zu bewerten, die Welt zu kartografieren, zu navigieren und sich auf sie einzulassen, muss man zunächst die Einfachheit aller Dinge vor jeder

möglichen Unterscheidung erfahren. Das geschieht durch einen Zustand der Abgeklärtheit, der nicht durch Langeweile, die durch Unaufmerksamkeit entsteht, oder durch etwas, das nur optisch gefällt, erzeugt wird, sondern im Gegenteil, indem man die zugrunde liegende Vertrautheit aller Dinge wahrnimmt, einschließlich der Kontinuität zwischen Betrachter und Betrachtetem. Fade Bilder erzeugen die überlegene Weisheit fader Zuschauerschaft: eine Form des Schauens, das in der Lage ist, frei durch und in den Bildraum zu wandern; ein Modus des andauernden Sehens, das die wechselseitigen Beziehungen zwischen Betrachter und Betrachtetem erkennt und gerade deshalb die visuelle Aufregung, das affektive Hin und Her, die dramatischen Anforderungen und die erzählerischen Projektionen meidet, die typisch sind für diejenigen, die abwertende Geschmacksurteile, kritisches Urteilsvermögen oder sensorische Erregung als ultimative Vollendung aller ästhetischen Phänomene sehen.

Ob Tsai die philosophischen Grundlagen des Konzepts der Fadheit teilt oder nicht, seine Verwendung extremer Totalen und seine Darstellung von Menschen, die in den Raum außerhalb des Bildes hinausschauen, kommt Ni Zans Kompositionen des Undifferenzierten so nahe, wie es bewegte Bilder überhaupt können. Es wäre töricht, das amateurhafte Wandbild in *Stray Dogs* mit der Kunst des Meisters aus dem vierzehnten Jahrhundert zu vergleichen, aber es hat auf die diegetische Betrachterin eindeutig eine ähnliche Wirkung wie Ni Zans Bilder auf ihr historisches Publikum gehabt haben sollen. Was an ihrem vierzehnminütigen Schauen in höchstem Maße unlesbar bleibt – einschließlich des zeitweiligen Aufwallens bestimmter Emotionen, die sich in ihren Tränen kristallisieren –, ist nichts anderes als das, was ich als einen Akt der faden Zuschauerschaft bezeichnen möchte, wobei das Fade hier nicht als negativ, sondern als Fundament der Wahrnehmung und Erfahrung verstanden werden soll, ein Ort reiner Potenzialität, der es der Frau (ebenso wie uns als ihre Betrachter/-innen) erlaubt, zu sehen, ohne vom Gesehenen eingefangen zu werden, ein Bild zu betrachten, ohne sich von einer erzwungenen Ökonomie der Aufmerksamkeit lenken zu lassen, die Erschaffung des Sehenden und des Gesehenen im Akt des Schauens zu erfahren. »Ich habe kein Problem damit«, bemerkte der thailändische Regisseur Apichatpong Weerasethakul 2011, »wenn die Leute sagen, dass sie in meinen Filmen einschlafen. Sie wachen auf und können die Dinge auf ihre eigene Art und Weise wieder zusammenflicken« (Carrion-Murayari/Gioni 2011: 14). Die Dauer von Tsais Einstellungen können ähnliche Reaktionen hervorrufen (oder die Zuschauer/-innen ganz aus dem Kinosaal vertreiben oder sie nach der Fernbedienung greifen lassen). Aber am Ende fordern sie die Zuschauer/-innen auf, ähnlich wie bei Apichatpong (den wir hier nach thailändischem Namensgebrauch mit seinem Vornamen bezeichnen), irgendwo entlang der Grenze zwischen Schlaf und Erwachen zu verweilen. Sie rekonstruieren die Geburt des Sehens vor dem Beginn der strukturierenden Unterscheidungen und affektiven Manipulationen, und sie lobpreisen das Fehlen von Willkürlichkeit, Ur-

teilsvermögen und handelnder Teilnahme als Inspiration, um zu lernen, wie man die Dinge zusammenflicken kann.

Unter den Regisseuren und Regisseurinnen und Filmen, die mit der Berliner Schule in Verbindung stehen, kommt das Werk von Angela Schanelec der Logik der faden Bilder und der faden Zuschauerschaft zweifellos am nächsten. Ihre Filme sind nicht ohne Geschmack (wie einige ungeduldige Kritiker sicherlich gerne behaupten), aber sie verzichten eindeutig darauf – um eine kulinarische Metapher zu verwenden –, dem Gaumen der Zuschauer/-innen unterschiedliche Geschmacksrichtungen und intensiv gewürzte Gerichte darzubieten. Ihre Kameraführung bleibt distanziert, ihre Bilder fangen die vielfältigen Zustände der Distanziertheit ihrer Figuren ein, als ob die Aufnahme auf keinen Fall jemals eine bestimmte Ansicht oder einen bestimmten Standpunkt privilegieren sollte, als ob jede Aufnahme, gerade indem sie das Off nicht zeigt, die Rolle des Offs als Bedingung für die Möglichkeit aller Bilder erkennen lässt. In Schanelecs Ästhetik des Fadens verlangen Bilder weder allzu viel von ihren Betrachtern und Betrachterinnen, noch sind sie so gestaltet, dass die Betrachter/-innen sie als etwas zu Wünschendes erfahren. Genauso wie die gestelzte Sprache ihrer Figuren den gegenwärtigen Druck »zur Teilnahme an expressiver, psychologischer Kommunikation« untergräbt – wie Marco Abel überzeugend argumentiert (2013: 124) –, preisen Schanelecs lange Einstellungen und Bilder von Menschen, die ins Off blicken, die Fadheit als nicht ausbeuterische und scheinbar unfokussierte Form des Sehens, die als Gegengift gegen die Hektik und erzwungene Wachheit der zeitgenössischen visuellen Kultur dienen kann.

In Schanelecs *Orly* finden wir eines der aufschlussreichsten Beispiele für den faden Blick jenseits von Taipeh. Zwei deutsche Rucksackreisende (Lina Falkner, Jirka Zett), die auf ihr Flugzeug warten, klicken sich durch die Bilder seiner Canon-Digitalkamera, die er während des Aufenthalts in Paris aufgenommen hat. Jedes Bild zeigt seine Freundin auf einer Steintreppe sitzend, doch die eher dezentrierte Bildkomposition lässt sie – zu Recht – fragen, ob er eher versucht hat, sie oder die Treppe zu fotografieren. Als seine Freundin ihn auffordert, ein Baby zu fotografieren, das sich in der Nähe befindet und von einer Frau im Arm gehalten wird, weigert er sich kategorisch. »Ist dir das peinlich?«, fragt sie ihn. Darauf antwortet er: »Es ist penetrant«, ein Wort, dessen lateinisches Original ein starkes Überschreiten gegebener Grenzen impliziert. Doch er steht dennoch auf, schlendert in die Mitte der Wartehalle, schießt scheinbar einige Bilder in eine andere Richtung, richtet dann die Kamera in die Richtung, aus der er gekommen ist, und schließlich – als ob nichts passiert wäre – schlendert er in wieder eine andere Richtung weiter. Der nächste Schnitt zeigt eine Nahaufnahme von ihm, sein Auge auf den Sucher der Kamera gerichtet, aber sein Finger zögert, auf den Auslöser zu drücken. Nach einem weiteren Schnitt schauen wir auf das Display seiner Kamera. Sie zeigt ein Bild, auf dem wir zunächst kaum das Baby erkennen können, das nun von ei-

nem Mann gehalten wird. Erst nachdem er im Bild heranzoomt, können wir mit einiger Klarheit und Differenzierung erkennen, was vermutlich das Objekt seines Fotos sein sollte. Als nächstes blättert er vorwärts zu zwei weiteren Bildern, die er nach der Aufnahme des Mannes mit dem Baby aufgenommen hat. Das eine zeigt die Wartehalle und eine Menschenmenge in Bewegung. Das andere zeigt – zu seiner eigenen Überraschung, wie es glaubhaft erscheint – das Abbild einer anderen Reisenden, der er zu einem früheren Zeitpunkt des Films begegnet war, mit der er aber keinen Augenkontakt hergestellt hatte. Er zoomt auch in dieses Bild herein, isoliert sie sozusagen von der umgebenden Menge, schaut sich dann um, als ob er die Frau irgendwo in der Lounge ausfindig machen könnte, und kehrt schließlich zu seiner Freundin zurück, die ihm nach der Inspektion seiner Kamera mit wenig Begeisterung für das dankt, was er als unaufdringliches Bild des Babys anbieten kann (Abb. 10.3).

Abbildung 10.3: *Angela Schanelec, »Orly« (2010)*



Da Orly nahe Paris liegt, ist es verlockend, diese Sequenz als eine umgekehrte Reinszenierung von Walter Benjamins berühmter Analyse von Baudelaire's Gedicht »A une passante« zu betrachten (Benjamin 1974a: 618–24). Für Benjamin beruht die Begegnung zweier Fremder in einer flüchtigen Menge auf der modernen Figur des Schocks und inszeniert Baudelaire's modernistische Fähigkeit, dem Vergänglichen etwas Ewiges zu entreißen. Bezeichnenderweise bietet es ein paradigmatisches

Beispiel dafür, wie das moderne Leben die Sinnessysteme des Subjekts neu strukturiert; wie das Fließen der städtischen Existenz die Funktionsweise des menschlichen Sehens nach dem Vorbild der fotografischen Bilderzeugung neugestaltet und urbane Subjekte dazu auffordert, ihre Wahrnehmung gegen die durchdringende Wucht der visuellen Überreizung zu wappnen. Zunächst erinnert der Fotograf bei Schanelec an Benjamins geliebte Figur des Flaneurs; er tut jedoch alles, um sich nicht dem geschärften Sinn für das Ungewöhnliche des Flaneurs des 19. Jahrhunderts hinzugeben. Was wir stattdessen sehen, ist ein scheinbar paradoxer Versuch, ein unbeabsichtigtes Sehen zu beabsichtigen; das Abdriften als Voraussetzung für müheloses Schauen bewusst zu erzeugen; Bilder einzufangen, die die Wahrnehmung der Betrachter/-innen nicht festhalten oder leiten, sondern die die Möglichkeit eröffnen, das zu sehen, was über Erwartung, Konvention und Zweck hinausgeht. Auch wenn diese Bilder für manche (wie seine Freundin) einfach als langweilig und nicht gelungen gelten mögen, so streben sie doch nichts weniger an, als die Potenzialität der Fadheit, den Reichtum des Unbestimmten zu veranschaulichen. Sie lehnen Benjamins Betonung des Schocks und des kritischen Sehens als Ordnungsprinzipien der modernen visuellen Praxis ab, während sie gleichzeitig eine Logik des Bildausschnitts verfolgen, die die Kontinuität und Kontiguität zwischen dem Sichtbaren und dem Off anerkennt. Indem sie sich darum bemühen, die Welt aus einer Perspektive der Distanzierung zu zeigen, laufen seine Bilder zweifellos Gefahr, einige ihrer Betrachter/-innen einzuschläfern. Aber gerade dadurch laden sie andere Betrachter/-innen dazu ein, gemächlich ihre Oberfläche zu erkunden – mit aufmerksamem Blick und ohne aufdringlich in eine bestimmte Richtung gelenkt zu werden.

Was Schanelecs namenloser Fotograf in *Orly* also als Unaufdringlichkeit seiner Bilder versteht – ihre Weigerung, Sphären zu verletzen und Grenzen zu überschreiten –, stellt nichts weniger dar als das Bemühen, Medienbilder wieder dem Unbekannten zu öffnen: Die Welt so einzufangen, als ob menschliche Willkürlichkeit, Intentionalität und Begehren das visuelle Feld noch nicht organisieren. Seine Bilder verzichten darauf, Unterscheidungen zu treffen und ausdrückliche Urteile zu fällen, sie weigern sich so weit wie möglich, das Sichtbare zu strukturieren und den Blick der zukünftigen Betrachter/-innen zu lenken, nicht um die unvermeidbare Fadheit aller Dinge zu deklarieren, sondern um das Undifferenzierte als die gemeinsame Basis von sowohl Betrachter als auch Betrachtetem zu preisen, als Bedingung für die Möglichkeit, um überhaupt Bilder zu produzieren und um Bildern mit einem Gefühl der Überraschung, Neugierde und Verwunderung zu begegnen. Ähnlich wie die Langeweile in Siegfried Kracauers Lektüre das moderne Subjekt darauf vorbereitete, »Beglückungen [zu erfahren], die nahezu unirdisch sind« (Kracauer 1995: 324), so rekonstruiert die Ästhetik der Fadheit des Fotografen – und das, so können wir annehmen, gilt im weiteren Sinne auch für Schanelec – einen Zustand vor der Unterscheidung von Subjekt und Objekt, Betrachter und Be-

trachtetem, Ausdruck und Darstellung, Bild und Wirklichkeit – ein Zustand, der es uns erlaubt, die Dinge so zu betrachten, als ob wir unsere Augen zum ersten Mal öffnen würden, als ob weder Erinnerung und Erwartung noch Wunsch und Vorfreude uns nach souveräner Beherrschung des Sinnlichen streben ließen.

Ich verstehe dieses Bestreben, nicht-penetrante Bilder zu produzieren – Aufnahmen, in denen das Fade eine Tür öffnet, um die reiche Potenzialität aller Dinge zu erfahren –, als eine kritische Antwort von Schanelec und vielen Filmemachern und Filmemacherinnen der Berliner Schule auf das hektische Multitasking des Publikums der Gegenwart. Spröde und distanziert verunsichern uns diese Bilder in einer Welt, in der wir uns nicht mehr von Bildern in die Irre führen lassen können, damit sie uns das Unbekannte eröffnen können. Sie reiben sich an den allgegenwärtigen Ökonomien der Aufmerksamkeit, in deren Kontext wir Bilder als bloße Werkzeuge benutzen und uns von Medienbildern als Werkzeuge benutzen lassen. Sie heben die Strukturen einer Welt aus den Angeln, die uns auffordert, alles der Logik der Monetarisierung zu unterwerfen, und Momente der Stille als Scheitern anprangert, den Anforderungen der unaufhörlichen Selbstoptimierung gerecht zu werden.

III.

Im Sommer 2015 wurde Tsai Ming-liangs *Stray Dogs* als Videoinstallation im Guangdong Times Museum in Guangzhou, China, gezeigt und damit den oft kontingenten und unvorhersehbaren Rezeptionspraktiken eines Museumspublikums ausgesetzt. Tsai selbst beschrieb die Präsentation von *Stray Dogs* im Galerieraum nicht nur als Strategie, die Reichweite des Films zu erweitern, sondern mehr noch als eine Untersuchung dessen, was heute als Film gelten könnte:

Ich glaube, dass die Museumsversion von *Stray Dogs* eine Befreiung des Films ist. Der Film ist nicht mehr ein Produkt, das dem Geschmack und den Wahrnehmungen des Publikums unterworfen ist. Er ist ein Kunstwerk und trägt die Handschrift eines Künstlers. Gleichzeitig haben die Künstler das Recht, über die Art und Weise des Zugangs zu ihren Werken zu entscheiden. Ohne das Kino gibt es keine festgelegte Dauer, kein Popcorn, kein Sofa, keine Regelung der Raumtemperatur, keine Handlungslinien, keine Genres, keine Aufführung ... Jede einzelne Aufnahme, egal ob 3 Minuten, 10 Minuten oder sogar eine halbe Stunde lang, kann als in sich geschlossener Film betrachtet werden. Daher ist *Stray Dogs* im Museumsraum gleichzeitig sowohl eine Sammlung von Kurzfilmen als auch ein zusammenhängender Langfilm. Er soll zeigen, dass Filme mit großer Flexibilität gezeigt werden können. Die Filmkunst ist komplex, da ihre räumliche und zeitliche Dimension sich sehr von der Installationskunst unterscheidet. Wir müssen die Besonderheit

des Films und die Stärke des Mediums hervorheben, so dass man sich vielleicht fragt: »Was genau ist ein Film?«¹

Ähnlich wie Filme wie Apichatpongs *Syndromes and a Century* (2006) und Tsais eigener *Goodbye, Dragon Inn* könnte man sagen, dass *Stray Dogs* bereits mit Blick auf eine Galerie- oder Museumssituation entworfen wurde (Kim 2010: 125–41). Das Fehlen eines ausgeprägten Erzählbogens und die komplizierte Komposition jeder einzelnen Einstellung scheint den Film als ein Objekt zu situieren, das sich ideal für Zuschauer/-innen eignet, die zeitlich flexibel agieren möchten; der langsame Bilderfluss des Films scheint solche Zuschauer/-innen vorwegzunehmen, die unabhängig von der Gesamtlänge der Arbeit eine bestimmte Installation betreten und wieder verlassen möchten, um sich einer anderen der ausgestellten Arbeiten zuzuwenden. In *Goodbye, Dragon Inn* hatte Tsai tatsächlich die Anforderungen einer umherschweifenden Zuschauerschaft in einem Kinofilm untersucht – das, was Gabriele Pedullà das Betrachten von bewegten Bildern am »helllichten Tag« (Pedullà 2012) und Kate Mondloch das »forschende Ausharren beim Betrachten von galeriebasierten Medieninstallationen« (Mondloch 2010: 41)² nennen. Der Film spielt in einem alten Filmpalast in Taipeh, der kurz vor der Schließung steht, und folgt einer Handvoll Zuschauer/-innen, die einerseits durch die höhlenartigen Räume und Gänge des Theaters irren, andererseits mit einer gewissen Intensität einen Martial-Arts-Film auf der Leinwand verfolgen, als hätten die klassischen Regelwerke für das bewegungslose und stumme Schauen bereits ihre Normativität verloren und wären durch ein neues Regime des mobilen, zeitlich bedingten und von Natur aus disruptiven postkinematischen Sehens ersetzt worden. Obwohl einige Aufnahmen des Films die Zuschauer/-innen in einer Position des scheinbar versunkenen Schauens zeigen, schreibt die antinarrative Ästhetik von *Stray Dogs* das Interesse des Regisseurs an postklassischen Formen des Sehens in das Zentrum der filmischen Form ein und reinszeniert so die zunehmende Unentschlossenheit zwischen Black Box und White Cube, Filmprojektion und Museumsausstellung, die auch für andere asiatische Filmemacher/-innen und bildende Künstler/-innen des letzten Jahrzehnts wie Apichatpong und Kiarostami charakteristisch ist.

Ich werde in der Folge die Resonanzen untersuchen zwischen den Bemühungen des asiatischen Autorenfilms, das Kino über die klassische Projektion im Filmtheater hinaus zu erweitern, und dem Anliegen der Berliner Schule hinsichtlich der Komplexität dessen, wie heute Zeit und Raum beim Betrachten von Filmen organisiert sind. Obwohl es verlockend ist, die Ausstellungsarbeiten von Benjamin Heisenberg zu diskutieren oder zu untersuchen, inwieweit Schanelecs Filme

1 Vgl. hier <https://www.e-flux.com/announcements/tsai-ming-liang/> (letzter Zugriff 22.6.2022).

2 Vgl. auch Uroskie 2014.

– wie Tsais – auf der Ebene der filmischen Form die Dynamiken der Rezeption von Installationen emulieren, werde ich mich auf die letzte Szene von Ulrich Köhlers *Bungalow* (2002) konzentrieren und wie seine allegorische Behandlung des mobilen Schauens der Ästhetik der Fadheit, die in der ersten Hälfte dieses Aufsatzes diskutiert wurde, wichtige Aspekte hinzufügt. Um diesen argumentativen Schritt effektiv vorzubereiten, ist jedoch ein kurzer Exkurs notwendig, der das hervorheben soll, was die deutsch-japanische Künstlerin, Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl die Politik der postindividuellen Zuschauerschaft und Aufmerksamkeit nach dem Untergang des klassischen Kinos genannt hat (Steyerl 2012).

Um den häufigen Klagen entgegenzutreten, dass die heutigen Museen, Galerien und anderen Ausstellungsräume mehr bewegte Bilder anbieten als einzelne Besucherinnen überhaupt anschauen könnten, und damit aktiv umherschweifende Formen der Zuschauerschaft fördern, plädiert Steyerl dafür, den Begriff der Zuschauerschaft auf eine neue Ebene zu heben und die Idee des monadischen Zuschauers, der versucht, jedes einzelne Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen, aufzugeben. In der gleichen Weise, wie filmische Praktiken in unserer von Medien gesättigten Welt postrepräsentativ geworden ist, so ersetzt die gegenwärtige Kunst des Bewegtbilds den souveränen Blick der klassischen Zuschauer/-innen durch unvollständige, fragmentierte, mobile und gemeinschaftliche Sehgewohnheiten. In der heutigen neoliberalen Ökonomie der Aufmerksamkeit muss das Betrachten als eine Form der Arbeit, als eine Art der Wertproduktion neu konzipiert werden, in der die Objekte als solche durch eine Vielzahl von Blicken gesehen und konstituiert werden, durch verschiedene Standpunkte, die sich gegenseitig ergänzen, auch wenn eine einzelne Betrachterin nie Vollständigkeit oder Auflösung erreichen kann: »Das Kino im Museum erfordert also einen multiplen Blick, der nicht mehr kollektiv, sondern gemeinschaftlich ist, der unvollständig, aber in Bearbeitung ist, der abgelenkt und singular ist, aber in immer wieder neuen Sequenzen und Kombinationen verknüpft werden kann. Dieser Blick ist nicht mehr der Blick des individuellen souveränen Meisters, besser gesagt, eines Souveräns, der sich der Selbsttäuschung hingegeben hat [...] Er ist nicht einmal mehr das Produkt der gemeinschaftlichen Arbeit, sondern konzentriert seine Bruchstelle auf das Paradigma der Produktivität.« (Steyerl 2012: 23)

Es ist mittlerweile zum Alltag geworden, die Verlegung des Kinos in die Museen als Verlust an Sehintensität und zeitlicher Festlegung zu beklagen: eine offene Einladung an ungeduldige Zuschauer/-innen, dem Schaufensterbummel und dem Zappen zwischen den Fernsehprogrammen mithilfe des kulturellen Prestiges des Museums zu überhöhen. Steyerls Polemik gibt uns eine andere Perspektive und öffnet unsere Augen für die Erkenntnis, dass Kino im Museum eine Erweiterung dessen sein könnte, was wir im ersten Abschnitt dieses Essays als fade Zuschauerschaft bezeichnet haben. Bildschirm- und projektionsbasierte Installationskunst zu betrachten, bedeutet, die klassischen Konzepte der Zuschauerschaft aufzuge-

ben, die die Betrachter/-innen aufforderten, ihren Blick, ihre Zeit, ihren Raum, ihre Körper und ihre Wahrnehmung dem autoritativen Fluss der Bilder auf der Leinwand zu unterwerfen. Es bedeutet, das Konzept aufzugeben, das die normativen Modelle der Vorführung im Filmtheater es den Filmen auf der Leinwand erlaubten, uns zu »ergreifen«, egal ob sie uns auf eine eskapistische Phantasie Reise mitnehmen oder unsere Kritikfähigkeit anregen sollen. Das Kino im Museum zu erleben, bedeutet stattdessen, bewegte Bilder als Teil einer Landschaft zu betrachten; einen Raum, der Betrachter und Betrachtetes in der Zeit gemeinsam konstruiert; eine gemeinschaftliche Ökologie der Aufmerksamkeit, die die affektive Erregung herunterspielt und die Betrachter/-innen dazu ermutigt, frei zwischen Architektur- und Projektionsraum umherzuschweifen. Das Kino im Museum wertet die Fadheit gegenüber dem emotionalen Hin und Her der Rezeption im Filmtheater auf, nicht um die Zuschauer/-innen vollständig loszulassen, sondern um Zustände relativer Loslösung als Grundlage zu nutzen, um verschiedene Standpunkte aufzuzeigen, andere Menschen beim Beobachten zu beobachten, den Prozess und die Performativität der Zuschauerschaft als Teil eines gemeinsamen Guts zu untersuchen und dadurch die Logik der hyperaktiven und strategischen Selbst-Administration zu unterbrechen, die den Großteil der heutigen visuellen Kultur rund um die Uhr antreibt.

Im wundersamen Ende von Ulrich Köhlers *Bungalow* ist das Filmmachen der Berliner Schule vielleicht der Vorstellung am nächsten gekommen, nicht nur darüber nachzudenken, was es bedeuten könnte, den Film aus seinem traditionellen Habitat herauszuholen, sondern auch, wie man die Fadheit umherschweifender Zuschauer/-innen als Chance und nicht als Verlust betrachten könnte.³ Wie die Antihelden in Tsais Filmen ist der Protagonist von Köhlers Film, Paul (Lennie Burmeister), zweifellos ein »streunender Hund«: Ein junger Soldat, der ohne ersichtlichen Grund sein Regiment verlässt und sich in den Bungalow seiner Eltern zurückzieht. In der Schlusssequenz schläft Paul mit Lene, der Freundin seines Bruders (Tryne Dyrholm), in einem unscheinbaren Hotelzimmer, weniger um eine überwältigende Lust zu stillen, sondern einfach nur, um das fade Verstreichen der Zeit zu markieren. Die letzte Einstellung des Films – eine dreiminütige, aufwendig choreografierte, aber mit einer statischen Kamera aufgenommene Einstellung – beginnt damit, dass Paul nachdenklich aus dem Hotelfenster schaut, woraufhin ein Schnitt folgt, von dem wir zunächst annehmen müssen, dass das folgende Bild seine Perspektive zeigt: Der Blick durch das Hotelfenster, dessen Rahmen nicht mehr sichtbar ist, und der die Betrachterin als distanzierte Zeugin der komplexen

3 Für eine detailliertere Analyse dieser Sequenz vgl. mein Kapitel über »Long Takes« in *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema* (Bristol, UK: Intellect, 2013); und Kapitel 1 meiner Monografie *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).

Scharade von Körpern, die sich im Laufe der nächsten Minuten entfalten wird, positioniert. Zunächst sehen wir Pauls Bruder Max (Devid Striesow) und Lene in einem Auto ankommen, daraufhin einen Armee-Jeep, dessen zwei uniformierte Passagiere zum Hotel gehen, während Max ihnen dicht dahinter folgt. Sobald sie das Bild verlassen haben, kommt Paul plötzlich ins Bild, nähert sich zuerst Lene, geht dann zum Jeep hinüber, während ein riesiger Tanklastwagen ins Bild kommt und die Sicht auf den Jeep und Paul verdeckt. Der Film endet damit, dass Max und die Soldaten zurückkommen, der Tanklastwagen wegfährt, die Soldaten in ihr Fahrzeug steigen und in die entgegengesetzte Richtung fahren, Max und Lene bewegungslos die beiden Fahrzeuge beobachten, wie sie das Bild verlassen – und wir als Zuschauer/-innen in einem Zustand der kompletten Verwunderung über Pauls genauen Aufenthaltsort verbleiben (Abb. 10.4).

Trotz der analytischen Distanz und des theatralisch inszenierten Tableaus lässt die letzte Einstellung von *Bungalow* mehr Fragen über das Ende des Films offen, als sie zu beantworten bereit ist. Wichtiger für unseren Kontext sind hier jedoch zwei Aspekte. Zum einen inszeniert die Szene allegorisch das Fade in all seiner Distanziertheit als Voraussetzung für die Möglichkeit, mit dem Blick innerhalb des Bildraums und ihm gegenüber frei umherzuwandern. Das »Bild«, das Paul zunächst durch den Fensterrahmen betrachtet, enthält nur wenig, um den Blick des Betrachters einzufangen, zu lenken oder zu verführen. Ähnlich wie die mobilen Zuschauer/-innen einer Videoinstallation – des Kinos jenseits des Filmtheaters – betritt Paul den Raum des Bildes, erforscht ihn als Handlungsrahmen und scheint beim Umherstreifen in dieser »Landschaft« auf eine Tür zum Unerwarteten, Unvorhergesehenen und Wunderbaren zu stoßen. Paul verschwindet buchstäblich im Bild wie der chinesische Maler in Benjamins berühmter Anekdote (Benjamin 1974a: 465). Anstatt den Guckkasten der rechteckigen Kinoleinwand zu betrachten, lässt Paul sich vom visuellen Feld absorbieren, indem seine anfängliche Fadheit – das Fehlen klarer Unterscheidungen und verlockender Eindrücke – genau das Portal öffnet, das man braucht, um den Bereich des Sinnlichen neu aufzuteilen. Zum anderen lenkt Köhlers Choreografie zu Beginn der Aufnahme, als er die Zuschauer/-innen an die Stelle von Pauls beobachtenden Blick setzt, unser Bewusstsein auf nichts Geringeres als den vielfältigen, gebrochenen und beweglichen Blick des Kinos jenseits des Filmtheaters. Als Zuschauer/-innen können und sollen wir Paul nicht folgen und erleben deshalb unseren eigenen Blick auf das, was sich vor dem Hotel abspielt, als notwendigerweise unvollständig und fragmentiert, entleert von allen Hinweisen, die nötig sind, um die Herrschaft über das Bild zu übernehmen. Wir sind nur eine unter anderen möglichen Zuschauerperspektiven, unser Blick unterscheidet sich grundlegend von dem, wie Paul selbst den Bildraum navigiert, wobei sich alle diese Blicke ergänzen, ohne jemals eine totalisierende Darstellung des Geschehens zu erzeugen.

Abbildung 10.4: Ulrich Köhler, ›Bungalow‹ (2003)



Wir werden gleichzeitig von der Aufnahme weggestoßen und in sie hineingezogen und schweben dadurch zwischen einer Haltung der abgekoppelten Distanziertheit und der projektiven Auseinandersetzung, der Erfahrung des Sehens als etwas Individuellem und als etwas Gemeinschaftlichem. Obwohl wir scheinbar gleichgültig und distanziert sind, trifft uns doch ein tiefes Gefühl des Staunens über diese Aufnahmen, die uns selbst als umherschweifende Zuschauer/-innen zeigen. Es ist im Lichte dieses Staunens – verstanden als etwas, das uns unerwartet und ungeplant geschieht, aber auch ohne unsere Sinne zu schockieren oder zu überwältigen –, dass wir ein Schauen erfahren, das nicht länger der Blick des einzelnen souveränen Meisters ist, ein Schauen, das von den für unsere neoliberale Gegenwart so typischen Erfordernissen des strategischen Selbstmanagements und der unternehmerischen Aufregung entfernt ist.

IV.

In seiner Analyse der verschiedenen Register der traditionellen chinesischen Ästhetik der Fadheit beschreibt François Jullien einen faden Ton als

[...] eine Abschwächung, die sich immer weiter zurückzieht und die man so langsam wie möglich verklingen lässt. Noch hört man ihn, doch kaum; indem er immer weniger wahrnehmbar ist, lässt er das stumme Jenseits, in dem er sich verlieren wird, immer stärker spürbar werden; was er hören lässt, ist seine eigene Auslöschung, seine Rückkehr in den großen ungeteilten Grund. Sich zerstreudend gewährt er uns schrittweise Zugang vom Hörbaren ins Unhörbare und lässt uns den – kontinuierlichen – Übergang von einem zum anderen Nachempfinden; [...] (Jullien 1999: 85).

Die Erfahrung von Unterschieden in Geschmack und Bedeutung, die Kunst des Wahrnehmens und Unterscheidens erfordert unsere Vertrautheit mit und Offenheit gegenüber dem Faden und Ununterscheidbaren, demjenigen, das weder einfängt noch überwältigt. Die Ästhetik des Fadens, das an der Grenze zwischen dem Hörbaren und dem Unhörbaren schwebt, trägt ein zutiefst ethisches und, wenn man so will, auch politisches Projekt mit sich: Sie bietet die Grundlage dafür, um zwischen Dingen, die wichtig sind, und anderen, die es nicht sind, zu unterscheiden, einen Übungsraum für nuancierte Formen der Aufmerksamkeit, die im Widerspruch zu den herrschenden Ökonomien der Aufmerksamkeit stehen.

Verstanden als eine Überarbeitung des Regimes der sofortigen Verfügbarkeit rund um die Uhr, der undifferenzierten Überreizung und der hyperaktiven Selbstoptimierung, gehört das Lob der Fadheit ebenso zur Ästhetik der langen Einstellung, die das zeitgenössische ostasiatische Kunstkino mit vielen Arbeiten der Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule wie Schanelec, Köhler, Arslan

und anderen teilt. In ihren Filmen geht es sowohl um eine Ästhetik als auch eine Politik des gedämpften Sehens und Hörens, die die Zuschauer/-innen einlädt, an den Rand dessen zu gehen, wo das Sichtbare und das Hörbare vor dem eigenen Aussterben stehen. Auch wenn sie vielleicht nicht die gleichen konzeptuellen Ambitionen teilen, erlauben es ihre Arbeiten es den Betrachter/-innen, bewegte Bilder als etwas gerade noch Sichtbares, Hörbares und sinnlich Erfahrbares zu erleben; sie positionieren ihre bewegten Bilder an Orten des Übergangs, dort wo zwischen Bewegung und Stillstand, Betrachter und Betrachtetem, Bild und Körper noch nicht unterschieden werden kann. Egal ob die Filme (institutionell oder formal) für die schweifenden Blicke zeitgenössischer Galeriebesucher/-innen produziert worden sind oder an den normativen Arrangements des klassischen Kinoraums festhalten, sie bemühen sich, die mit der visuellen Kultur verbundene Wahrnehmungsarbeit und Wertproduktion der Zuschauerschaft in den heutigen Medienökonomien neu zu kalibrieren. Fadheit zu zelebrieren, bedeutet an dieser Stelle, die Stille und das Verblassen von etwas ins Nichts und wieder zurück, (neu) zu entdecken, um der Ungeduld des zeitgenössischen Publikums etwas entgegenzusetzen. Ebenso bedeutet es, das Programm von Kritikalität, das im 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte und das Aktive gegenüber dem Passiven, die Interaktivität gegenüber der Rezeption aufwertete, zu ersetzen. Die Transzendenz der Fadheit, so Jullien, »mündet nicht in einer anderen Welt, sondern wird vom Modus der Immanenz selbst erlebt« (1999: 180). Fade Bilder, Töne und Texte erschließen die Leere, jedoch nicht um einen neuen Glauben und religiöse Erlösungsfantasien zu fördern, sondern um neu zu definieren, was es bedeutet, in der Welt zu sein, und was es bedeutet, sich innerhalb der gemeinsamen Parameter des Sinnlichen zu bewegen. So unerträglich die Länge der Aufnahmen von Tsai und Schanelec, Apichatpong und Köhler und das Verhältnis dieser Aufnahmen zum Off manchmal auch sein mögen: Gemeinsam ist ihnen nichts weniger als die Vision eines Kinos, das die Monetarisierung und Fragmentierung der Aufmerksamkeit im 21. Jahrhundert rückgängig machen kann. Gemeinsam ist ihnen der Glaube an die Macht eines Kinos, das in der Lage ist, das chaotische Elend, das heute jenseits von Berlin – sowohl östlich als auch westlich – herrscht, zu überwinden.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Armstrong, John (2000) *Move Closer: An Intimate Philosophy of Art*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Carrion-Murayari, Gary/Gioni, Massimiliano (Hg.) (2011): *Apichatpong Weerasethakul*, New York: New Museum.

- Crary, Jonathan (2014): 24/7: Schlaflos im Spätkapitalismus, aus dem Engl. von Thomas Laugstien, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin.
- Hochhäusler, Christoph (2013): »On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness«, in: Roy, Rajendra/Leweke, Anke (Hg.), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 20–29.
- Jullien, François (1999): *Über das Fade. Eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*, aus dem Französischen von Andreas Hiepko und Joachim Kurtz, Berlin: Merve Verlag.
- Kim, Jihoon (2010): »Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations«, in: Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (Hg.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1977): »Langeweile«, in: *Das Ornament der Masse – Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 321–25.
- Mondloch, Kate (2010): *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pedullà, Gabriele (2012): *In Broad Daylight: Movies and Spectators after Cinema*, London: Verso.
- Steyerl, Hito (2012): *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Uroskie, Andrew V. (2014): *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Walter Benjamin (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Teil 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 433–469.
- Walter Benjamin (1974a): »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Teil 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 605–653.

