

## 6 Daheim gibt es nicht

### Christian Petzold, die Berliner Schule und Nuri Bilge Ceylan

---

Ira Jaffe

In einem Interview, das Jaimey Fisher 2011–12 mit Christian Petzold führte, äußert sich der Regisseur in Bezug auf ein zentrales Thema der Berliner Schule folgendermaßen: »Ich habe wohl keine richtige Heimat« und erklärt, dass der Ort, an dem er aufgewachsen sei, »ein bisschen wie ein Trailer Park« gewesen sei. Er und seine Familie hätten »immer in Transitorten gelebt« (Fisher 2013: 147–48). Das Fehlen einer »richtigen Heimat« betrifft sowohl die Hauptfiguren von Petzolds Filmen als auch die der anderen Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule, darunter Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler und Angela Schanelec. Ihre Figuren existieren oft in Autos, Motels, Rastplätzen, Flughäfen und anderen Transiträumen. Sie leben, wie sowohl Marco Abel (Abel 2013: 17) als auch Fisher festgestellt haben, in »Durchgangs-« und »Nicht-Räumen«, Begrifflichkeiten, die auf ein für die Filmemacher/-innen der Berliner Schule wichtiges Buch verweisen, Marc Augés »Nicht-Orte« (2010). Auch Figuren wie der junge Armin (Constantin von Jascheroff) in Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005) oder der Soldat Paul (Lennie Burmeister) in Köhlers *Bungalow* (2002), die zwar in gewöhnlichen Unterkünften residieren, wirken entfremdet und getrieben, diese Orte zu verlassen. Ohne geistige oder körperliche Verbindungen zur Welt um sie herum, erinnern sie an die junge Frau (Candace Hilligoss) in Herk Harveys Film *Carnival of Souls* (*Tanz der toten Seelen*, 1962) – der Petzolds *Yella* (2007) beeinflusst hat –, die in Wirklichkeit ein Geist ist. Nachdem sie in einer denkwürdigen Szene erkennt, dass die anderen Menschen sie nicht sehen und hören können, beklagt sie, dass es »keinen Platz in der Welt, keinen Platz im Leben« für sie gibt.

Man könnte sagen, dass Petzold die Reihenfolge dieser Erkenntnis umkehrt, wenn er im Interview mit Fisher betont, dass einem Geist eine Heimat oder ein Zuhause nicht fehle, sondern dass andersherum genau dieser Mangel das Gefühl hervorrufe, dass man ein Geist sei: »Bei Geistern geht es nicht nur um Angst, sondern vielmehr darum, dass man aus der Zeit und aus der Welt gefallen ist, dass man nicht mehr dazugehört, also am Rande der Gesellschaft lebt, arbeitslos ist

oder einfach ein ungeliebtes Kind ist – solche Menschen fühlen sich selbst als Geister.« (Fisher 2013: 163) Jedenfalls wird Petzolds Bemerkung »Ich habe wohl keine richtige Heimat«, sobald man sie mit Geisterhaftigkeit, dem Gefühl »aus der Zeit und der Welt gefallen zu sein« und »nicht mehr dazugehören« in Beziehung setzt, noch gewichtiger und schrecklicher. Seine Bedeutung entfaltet sich auch, wenn Petzold den mythischen Helden Odysseus als jemanden beschreibt, der versucht, nach Hause zurückzukehren oder eine Heimat zu finden, und wenn er behauptet, dass »das Kino immer die Geschichten von Menschen erzählt, die nicht mehr dazugehören, die aber wieder dazugehören wollen« (Fisher 2013: 163).

Theodor Adorno erklärte nach dem zweiten Weltkrieg, wie die physische, moralische und psychische Allgegenwart und Komplexität der Unbehaustheit alles durchzieht:

Das Haus ist vergangen. Die Zerstörung der europäischen Städte ebenso wie die Arbeits- und Konzentrationslager setzen bloß als Exekutoren fort, was die immanente Entwicklung der Technik über die Häuser längst entschieden hat. [...] »Es gehört selbst zu meinem Glück, kein Hausbesitzer zu sein«, schrieb Nietzsche bereits in der Fröhlichen Wissenschaft. Dem müsste man heute hinzufügen: es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein. (Adorno 1951: 57–58)

Sich in der Welt fremd zu fühlen oder nicht bei sich selbst zu Hause zu sein, bleibt auch heute noch ein generelles Problem. Die Enzyklika von Papst Franziskus von 2015 *Laudato Si: Über die Sorge für das Gemeinsame Haus* beklagt zum Beispiel, dass der Klimawandel, der durch das menschliche Handeln im Kapitalismus verursacht wird, den Planeten zunehmend zerstört und für menschliches Leben ungeeignet macht (Nordhaus 2015: 26–27; vgl. auch dt. Papst Franziskus 2015). Darüber hinaus steht die Welt heute vor der möglicherweise größten Migrationskrise seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, da zum gegenwärtigen Zeitpunkt weltweit etwa sechzig Millionen Menschen vertrieben wurden. Allein in Syrien, berichtet der Diplomat und Harvard-Professor Nicholas Burns, hat der Bürgerkrieg zwölf Millionen Menschen »heimatlos« gemacht (Burns/Jeffrey 2015).

Petzolds Behauptung, dass »das Kino immer die Geschichten von Menschen erzählt, die nicht dazugehören«, scheint sich in Filmen und Texten, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der Berliner Schule entstanden sind, zu bestätigen. Beispielsweise hebt ein Text von Jiwei Xiao hervor, dass das Fehlen von Heimat in einem neueren Film von Jia Zhangke zentral ist: »In *Tiān zhùdìng* (*A Touch of Sin*, 2013) ist die Straße [...] nicht mehr der Übergang von einem Zustand zum anderen, sondern zu einem Schicksal an und für sich geworden – für die Migranten und Migrantinnen, die Ausgestoßenen und die ganze Gruppe der sozial Entwurzelten. Sie mögen zwar Familien haben, dennoch sie leben in einem Zustand der ewigen Heimatlosigkeit.« (Xiao 2015: 29) In ähnlicher Weise ist für Asuman Suner das »Thema der Zugehörigkeit und der Heimat« (Suner 2011: 16) – und der Fragilität, wenn nicht

gar der völligen Abwesenheit von Heimat – in Nuri Bilge Ceylans Filmen zentral. Darüber hinaus spielen diese Themen laut Suner in zahlreichen »Unterhaltungs- und Kunstfilmen« des neueren türkischen Kinos seit Mitte der 1990er Jahre eine bedeutsame Rolle (Suner 2010: 1). Gönül Dönmez-Colin sieht »das Gefühl der Heimatlosigkeit im inneren und im äußeren Sinne« als ein dauerhaftes Anliegen des türkischen Kinos (Dönmez-Colin 2008: 11). Suner fügt insbesondere in Bezug auf Ceylan hinzu: »Immer wieder [...] werden Themen der Heimkehr [und] des Verlassens der Heimat« heraufbeschworen. In *Üç maymun (Drei Affen, 2008)*, für den er bei den Filmfestspielen in Cannes mit dem Regiepreis ausgezeichnet wurde, »ist das Zuhause im Zentrum des Films kurz davor auseinanderzubrechen – sowohl metaphorisch als auch real« (Suner 2011: 20).

Ein heruntergekommenes Zuhause spielt auch in Petzolds *Jerichow* (2008) eine zentrale Rolle. Er erschien im selben Jahr wie *Drei Affen* und greift wie dieser auf klassische *Film-noir*-Bestandteile zurück: soziale und wirtschaftliche Frustration, Dreiecksverhältnisse, Kriminalität, Isolation und Verlust. Das Zuhause in *Jerichow* gehört Thomas (Benno Fürmann), einer der drei Hauptfiguren, die alle jeweils auf andere Weise nicht dazu gehören. Thomas lebte als Kind in dem Haus, verließ es, verpflichtete sich bei der Bundeswehr und erbt das Gebäude nun von seiner Mutter. Nach ihrem Begräbnis, als Thomas den Friedhof verlässt, lauern ihm zwei Schläger in einem Auto auf und zwingen ihn dazu, mit ihnen zum Haus zu gehen – alles in den ersten neunzig Sekunden des Films. Drinnen stauchen die Entführer – Leon (André Hennicke) und sein Handlanger – Thomas zusammen, weil er das von ihnen finanzierte Restaurant im Stich gelassen hat, und durchsuchen das Haus nach Geld und anderen Wertgegenständen, um damit seine Schulden bei ihnen zu begleichen. Zur Rechtfertigung erklärt Thomas seine Absicht, das Haus zu »renovieren« und dort zu leben. Leon entdeckt dann ein Foto von Thomas, das ihn als Kind mit seiner Mutter zeigt, wie sie in einem zweiten Bauwerk glücklich für das Foto posieren – in einem alten Baumhaus, das noch immer im Garten hinter dem Haus steht. Während Leon auf den Baum klettert, warnt Thomas, dass das Holz völlig morsch sei und Leon runterkrachen werde. Doch Leon bleibt hartnäckig und findet im Baumhaus einen Behälter mit Bargeld, den er trotz Thomas' Flehen, er brauche das Geld für die Renovierung des Hauses, mitnimmt.

In der Folge braucht Thomas sowohl Geld als auch ein Zuhause. Es ist diese Verflechtung von beiden, und nicht nur das eine oder das andere, das auch für die beiden anderen Hauptfiguren des Films entscheidend ist – das Ehepaar Ali (Hilmi Sözer) und Laura (Nina Hoss). Geld und Heimat spielen auch in *Drei Affen* eine Rolle, den ich sowohl mit Petzolds *Yella* (2007) als auch mit *Jerichow* in Bezug setzen werde. Aber die Verknüpfung ist in Ceylans Film weniger eindringlich und bedeutungsvoll als in Petzolds Arbeiten.

Wie bereits erwähnt, bedeutet Heimatlosigkeit für Petzold und seine Kollegen und Kolleginnen nicht ausschließlich oder notwendigerweise das Fehlen oder

der Verlust eines physischen Zuhauses. Vielmehr kann sie genauso den psychologischen Orientierungsverlust bezeichnen, der durch die zahlreichen weltweiten wirtschaftlichen Entwicklungen hervorgerufen wird: neue Kommunikationstechnologien und sich ändernde Kapitalflüsse, zunehmende Ungleichheit der Einkommen, erhöhte Mobilität, um einen Arbeitsplatz zu bekommen oder Ausbildungsstätten zu besuchen, der ständige Aufenthalt in Transiträumen oder Nicht-Orten. Inmitten solcher Veränderungen müssen auch leistungsfähige Individuen vielleicht nicht gleich mit dem Verlust der Arbeit oder des Zuhauses, aber doch mit der Zerrüttung ihres Familienlebens, mit »Ausgrenzung [...] von [...] Wohlstand und Macht«, erhöhten Ängsten, Verwirrung und Ressentiments und sogar moralischen und spirituellen Niedergang zurechtkommen (Castells 2017, S. XXI).

Eine weitere Schwierigkeit verstärkt das Gefühl des Fallens und der Nichtzugehörigkeit: »[E]in Teil des Gemeinschaftslebens, des Sozialen, ist zerstört worden«, erklärt Petzold Abel in einem Interview. »Die Menschen werden in eine furchtbare Unabhängigkeit gezwungen.« (Abel 2008: 11–12) Ähnlich wie bei Fisher sieht Petzold den Grund für die Zerstörung wichtiger Aspekte des deutschen Gemeinschaftslebens in »der Umwandlung des [ostdeutschen] staatssozialistischen Systems in ein [westdeutsches] neoliberales System« (Fisher 2013: 153) nach der Vereinigung 1990. Wie andere Mitglieder der Berliner Schule und zahlreiche Wissenschaftler/-innen prangert Petzold an, dass der Neoliberalismus gemeinschaftliche und kooperative Werte und Strategien vernachlässigt und dadurch Bürger/-innen zu kurz kommen lässt, die in einem wettbewerbsorientierten wirtschaftlichen Umfeld nicht mithalten können. In dem Buch *Kleine Geschichte des Neoliberalismus* beanstandet David Harvey in ähnlicher Weise die neoliberale Politik der damaligen Premierministerin Margaret Thatcher, die diese in England in den frühen 1980er Jahren vorangetrieben hat: »Deshalb müsse man jegliche Form gesellschaftlicher Solidarität abschaffen – zugunsten von Individualismus, Privateigentum, persönlicher Verantwortung und den Werten der Familie.« (Harvey 2007: 33) Für Wendy Brown in *Undoing the Demos* sind »Wettbewerbsvorteile auf dem freien Markt« (2015: 137) statt »Erwägungen gemeinsamer Werte oder Ziele« (127) das Hauptziel des neoliberalen Denkens und Regierens. Folglich, so sagt sie, betrachtet die Bildungspolitik im Neoliberalismus Schüler/-innen und Studierende als Kapitalanlage und versucht in erster Linie, ihre unternehmerischen und finanziellen Begabungen zu entwickeln, und nicht ihr Verständnis von Gerechtigkeit und moralischem Verhalten. Auch Steven Shaviro argumentiert bestürzt, dass dort, wo der Neoliberalismus vorherrscht, »Leidenschaft nicht von wirtschaftlichem Kalkül zu unterscheiden ist und unser Innenleben ebenso gründlich monetarisiert und vermarktet wird wie unser physischer Besitz« (Shaviro 2010: 48–49).

Positivere Darstellungen des Neoliberalismus heben hervor, dass die Übernahme des Prinzips des freien Markts dazu geführt hat, dass der »Aufstieg der Marktwirtschaften in Asien« beschleunigt wurde, was »zum schnellsten und umfassends-

ten Rückgang von Armut in der Geschichte der Menschheit« geführt hat (Leonhardt 2015). Befürworter/-innen des Neoliberalismus betonen auch, dass er verschiedene Ansätze der Wirtschafts- und Sozialpolitik umfasst, von denen einige weniger streng sind als andere. In den entwickelten Industrieländern, wie England, Deutschland und den Vereinigten Staaten, führt der Neoliberalismus nicht notwendigerweise zu einer Verschlechterung von gemeinschaftlichen Gütern wie sauberem Wasser, sicheren Parks und Schulen, einem ausgebauten Verkehrsnetz und anderen öffentlichen Gütern. Darüber hinaus argumentieren einige Unterstützer/-innen, dass der Neoliberalismus in der aufklärerischen Tradition nach Adam Smith durchaus dazu bereit ist, Arbeitende zu schützen, indem er die Wirtschaft reguliert, den Armen zu helfen und die Ungleichheit zu verringern, indem er die reichen Mitglieder der Gesellschaft besteuert.

Trotzdem sehen Leute wie Petzold, Harvey, Brown, Shaviro und andere – wie ich bereits angedeutet habe – den Neoliberalismus weitgehend als destruktiv an. In die gleiche Richtung argumentiert Abel, wenn er sagt, dass »das wirklich definierende Ereignis« Deutschlands in den letzten Jahrzehnten nicht »der Fall der Mauer und die anschließende Vereinigung des Landes« gewesen sei, sondern »der Prozess, durch den dieser *nationale* Moment des Überschwangs fast augenblicklich der Entstehung der supranationalen Logik des Neoliberalismus Platz machte« (2009: 4). Somit wurde die Geburt des heutigen Deutschlands sofort von einer tiefen, emotionalen Enttäuschung, einem Sturz, der Petzolds Heimatlosigkeit nicht unähnlich ist, begleitet.

Während sich Petzolds Filme im Einklang mit seinen oben zitierten Ausführungen kritisch mit den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Realitäten in Deutschland befassen – oder sie zumindest im Blick behalten –, sind Ceylans Filme und Kommentare in Bezug auf die Türkei weniger spezifisch und kritisch. Stattdessen neigen seine Filme dazu, metaphysischer und ahistorischer zu sein – »eher existentialistisch als politisch«, wie er in Bezug auf *Drei Affen* (Levy 2015: 105) erklärt hat. In *Yella* übernimmt Petzold seine Dialoge aus Aufzeichnungen von tatsächlichen Verhandlungen zwischen Risikokapitalgebern in Deutschland; im Gegensatz dazu ließ Ceylan, nachdem er schon auf »einer Reihe von Demonstrationen und politischen Kundgebungen« gedreht hatte (Andrew 2015a: 120), seinen Plan fallen, in *Drei Affen* eine reale türkische Wahl einzubauen. Auch wenn Bilder einer ungenannten politischen Kundgebung auf einem kleinen Fernseher im Haus der Familie, die im Mittelpunkt von *Drei Affen* steht, zu sehen sind und die Stimme des Moderators erklärt, dass »Erdoğan's Partei anscheinend einen erdrutschartigen Sieg errungen hat«, sind die Inhalte, um die es dabei geht – und ihre Relevanz für diese Familie – nicht näher ausgeführt. Außerdem ist es zweifelhaft, dass irgendein Familienmitglied sie sieht: Der Sohn kommt erst gegen Ende der Sendung nach Hause und ignoriert sie, die Mutter schläft, und der Vater ist im Gefängnis.

Asuman Suner sieht gerade in Ceylans Vermeidung von Politik eine politische und historische Bedeutung. Ihrer Ansicht nach spiegelt diese Vermeidung das anhaltende »Schweigen, Vergessen und die Komplizenschaft« der türkischen Gesellschaft in Bezug auf die Massaker und Deportationen von Armeniern und Armenierinnen und anderen ethnischen und religiösen Minderheiten wider, insbesondere von 1915 bis 1923, als »der türkische Nationalstaat« sich formte (Suner 2011: 13). Auch in jüngerer Zeit hat die Türkei, so Dönmez-Colin, »ihre Minderheiten vertrieben, ins Exil geschickt oder zum Schweigen gebracht«, um eine nationale Identität auf der Grundlage einer ethnischen »Homogenität« zu schaffen (2008: 11–15). Menschenrechtsverletzungen sind verbreitet und betreffen nicht nur Kurden und Kurdinnen und andere Personen mit abweichender ethnischer Herkunft, Sprache, Religion oder Geschlecht, sondern auch zahlreiche Journalisten und Journalistinnen, Lehrer/-innen, Schriftsteller/-innen, Musiker/-innen und bildende Künstler/-innen, die der »Beleidigung des Türkentums« beschuldigt werden – ein Verbrechen, das während der Militärdiktatur von 1980 bis 1983 in die Verfassung aufgenommen wurde (Dönmez-Colin 2008: 14). Wie Suner feststellt, lassen die türkische »autoritäre Mentalität« (Suner 2010: 7) und der militarisierte politische Raum (es gab 1960, 1971 sowie 1980 Militärputsche) »wenig Raum für Stimmen der Demokratisierung und des Pluralismus« (12). Dennoch haben einige Ausdrucksformen sozialer, politischer und wirtschaftlicher Diversität und des Unmuts überlebt. So gehören zum türkischen New-Wave-Kino auch politische Filme, die untersuchen, »wie das Leben der einfachen Leute durch das turbulente politische Klima der jüngeren Vergangenheit in der Türkei zerstört wurde« (18). Dönmez-Colin nennt etwa Reha Erdems Film *Kaç para kaç* (*Run for Money*, 1999), eine Satire über die zunehmende Entwicklung der Türkei in Richtung Marktwirtschaft seit den 1980er Jahren, in der »Geld zum einzigen Ziel wurde«. Aber auch Dönmez-Colin stellt fest, dass das türkische Kino überwiegend »eskapistisch« sei – losgelöst von »kontroversen Themen« und den »sozialen, politischen und wirtschaftlichen Realitäten der Türkei« (Dönmez-Colin 2008: 15–17). In jedem Fall jedoch stimmen sie und Suner darin überein, dass Ceylans Filme nicht politisch sind.

Bisher haben seine Filme kontroverse Themen wie die »autoritäre Mentalität« der Türkei, die Verfolgung von Frauen, Minderheiten und der Presse oder die Feindseligkeiten zwischen kurdischen Separatisten und Separatistinnen und der türkischen Armee weitgehend vermieden. In *Kış Uykusu* (*Winterschlaf*, 2014) spielt die soziale und wirtschaftliche Ungleichheit zwar eine große Rolle, doch die Relevanz des Films bezüglich der Behandlung der gegenwärtigen sozialen Konflikte, einschließlich der Verantwortung des Neoliberalismus für die sich ausweitende Kluft zwischen Arm und Reich, wird entschärft durch die exotische kappadokische Kulisse und seinen altmodischen, aber anziehenden tschechowschen Ton. *Winterschlaf* gewann 2014 in Cannes die Goldene Palme und krönte damit eine bemerkenswerte Serie Ceylans, da seine vier vorherigen Filme – *Uzak* (*Uzak – Weit*, 2002),

*İklimler* (Jahreszeiten – *İklimler* 2006), *Drei Affen* und *Bir Zamanlar Anadolu'da* (*Once Upon a Time in Anatolia*, 2011) – ebenfalls mit bedeutenden Preisen in Cannes ausgezeichnet worden waren. Wie andere Regisseure und Regisseurinnen des neueren türkischen Kunstkinos (und wie die Berliner Schule) arbeitet Ceylan mit kleinen Budgets und Crews, erfährt nur bescheidene Aufmerksamkeit in den Medien und hat kaum Erfolg an den Kinokassen. Allerdings ist er der erste türkische Filmemacher seit Yılmaz Güney – der kurdische Schriftsteller, Regisseur und Schauspieler, dessen Film *Yol – Der Weg* (1982) im Jahr seines Debüts in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde –, der international auf diesem Level Anerkennung erhalten hat.

Güneys Filme in den turbulenten 1970er Jahren, einer Ära des »politisierten sozial-realistischen Kinos« (Suner 2010: 4), konzentrierten sich auf die Not der Arbeiter/-innen und Armen. *Yol – Der Weg* wurde von Güney geschrieben, in seinem Auftrag von Şerif Gören gedreht, während Güney im Gefängnis saß, und dann von Güney nach seiner Flucht aus dem Gefängnis in der Schweiz fertig geschnitten. Er porträtiert darin »fünf Gefangene, die während einer Woche Hafturlaub in verschiedene Teile der Türkei nach Hause fahren« und die die türkische Gesellschaft unter der Militärregierung »genauso klaustrophobisch und repressiv empfinden wie das Gefängnis« (Suner 2010: 5). Ceylans Hauptfiguren in *Uzak – Weit*, *Drei Affen* und *Winterschlaf* verbringen die meiste Zeit in ihrem Zuhause, anstatt zu reisen, und erleben dort Klaustrophobie und Repression, eine Art von innerer Heimatlosigkeit. Darüber hinaus scheinen seine Hauptfiguren, selbst die umherreisenden Figuren in *Jahreszeiten – İklimler* und *Once Upon a Time in Anatolia*, seltsam abgekoppelt von den politischen und wirtschaftlichen Kämpfen der Gesellschaft. Es sind nicht die äußeren Lebensumstände, sondern eher etwas Inneres, das an ihnen nagt, sie plagt und ihr begrenztes Leben bestimmt.

Die Unterdrückung der politischen und historischen Wahrheit in der Türkei, so Suner, habe Ceylan dazu veranlasst, sich auf Darstellungen des inneren Lebens zu konzentrieren, »auf die subjektive Befragung der menschlichen Seele« (Suner 2011: 14). In der Tat scheint Ceylan dazu zu neigen, sich unabhängig von historischen Ereignissen auf seelische Zustände zu konzentrieren, und die Modulationen dieser Seele, einschließlich ihres Schweigens und ihrer Amnesie, als unabhängig von solchen Ereignissen zu betrachten. Seine Aussagen und seine Filme lassen zudem vermuten, dass er den wesentlichen Kern der Seele als ewig und universell betrachtet. Einer der vielen Hinweise, dass er die Seele als sein oberstes Thema ansieht, ist das kurze Interview, das im Begleitheft der *Zeitgeist*-DVD von *Drei Affen* abgedruckt ist: »Ich erforsche gerne die Seele der Figuren, um zu versuchen zu verstehen, wie die verborgensten Bereiche der menschlichen Natur funktionieren« (Ceylan 2009). An anderer Stelle, als er über *Once Upon a Time in Anatolia* spricht, deutet er an, dass die menschliche Seele unvergängliche Merkmale oder Vorlieben habe: »Ich wollte mich mit den unvergänglichen Eigenschaften der menschlichen Natur befassen.«

(White 2011: 70) Sein Glaube an »unvergängliche Eigenschaften« deutet sich auch in seinem Kommentar zur *New Yorker*-DVD von *Uzak – Weit* an, wenn auch weniger affirmativ: »Im Leben bleibt im Großen und Ganzen alles gleich.« (Ceylan 2005) Ferner weist er darauf hin, dass bestimmte Eigenschaften der menschlichen Seele universell sind: »Jeder Mensch hat ein Leben und trägt versteckte Gewalt in sich. Jeder Mensch fühlt sich für zahlreiche Dinge schuldig.« (White 2011: 71) »Die Menschen versuchen, sich zu schützen; jeder hat etwas, das er verbergen will.« (66)

Wie schon gesagt, ist in *Drei Affen* diese Heimatlosigkeit und der Fall der Seele relativ losgelöst von historischen und gesellschaftspolitischen Markern, die die Figuren und Ereignisse in *Yella* und *Jerichow* verankern. In *Drei Affen* finden sich wenige Parallelen zu externen Ereignissen wie dem Fall der Berliner Mauer, der Vereinigung Deutschlands oder dem Triumph und Ausbreitung des Neoliberalismus. Im Gegensatz dazu prägt insbesondere der Neoliberalismus fast jeden Moment der beiden deutschen Filme. Die Heldin in *Yella* hastet zwischen Ost- und Westdeutschland hin und her, zwischen dem ehemaligen sozialistischen und dem nach Petzolds Ansicht zunehmend neoliberalen Staat, um Geld zu verdienen und zu überleben. Yellas (Nina Hoss) Liebe zu ihrem entfremdeten Ehemann Ben (Hinnerk Schönemann) endet zu dem Zeitpunkt, als ihre gemeinsame Firma Pleite geht. Ihr neuer Geliebter Philipp (Devid Striesow), zunächst selbstbewusst und finanziell erfolgreich, ist verzweifelt, als er gefeuert wird, weil er Geld von seinem Arbeitgeber gestohlen hat. »Du musst dir jemand anders suchen«, sagt er Yella. »Die nehmen mich doch jetzt nicht mal mehr in so 'ner Scheißbank.« Ohne »Wettbewerbsvorteil auf dem freien Markt«, wie Wendy Brown (2015) sagen würde, glaubt Philipp, er sei der Liebe Yellas unwürdig. Hoss' Figur Laura in *Jerichow* – ein Film, in dem »es kaum eine Szene gibt, die nicht in irgendeiner Form Bezug auf ökonomischen Austausch nimmt« (King 2010: 13) – sieht das Verhältnis von Geld und Liebe genauso illusionslos wie Philipp und Yella. So weist Laura Thomas' Liebeserklärung zunächst ab, indem sie sagt: »Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat. Ich weiß das.« In *Yella* und *Jerichow* stehen Geld und Wettbewerbsvorteile sowohl vor Liebe als auch vor Heimat; zudem sind Petzolds Figuren zu diesen Themen weit bereiteter als die von Ceylan.

Die Welt in *Drei Affen* ist eine des Schweigens, der Enge und der stummen Trauer. Obwohl Eyüp (Yavuz Bingöl), Servets (Ercan Kesal) Fahrer, zustimmt, gegen Bezahlung an Servets Stelle ins Gefängnis zu gehen, scheint Eyüp, anders als die Hauptfiguren in *Yella* und *Jerichow*, kein ausgeprägtes Bedürfnis oder Verlangen nach Geld zu verspüren – oder überhaupt fähig zu sein, ein starkes Verlangen nach irgendetwas zu hegen, jedenfalls zunächst. Nach seinem Gefängnisaufenthalt scheint er temperamentvoller zu werden, aber zu Beginn des Films in der dunklen, beengten Wohnung wirkt er gehemmt und stumm, ein Außenseiter in seinem eigenen Heim, der nicht in der Lage ist, seiner Frau Hacer (Hatice Aslan) und seinem Sohn Ismail (Ahmet Rifat Şungar) seine verhängnisvolle Entscheidung mitzuteilen.

Ihr gemeinsames Leben zu Beginn scheint so wenig Hoffnung und Wärme zu bieten, dass die Möglichkeit besteht, dass Eyüp den Gefängnisaufenthalt als Flucht ansieht. Später, als er aus dem Gefängnis entlassen wird, erfährt Eyüp, dass Ismail indirekt Geld von Servet erhalten und ohne Eyüps Wissen oder Erlaubnis ein Auto gekauft hat, während Hacer, die das Geld abgefordert hat, eine Affäre mit Servet angefangen hat. Der Verrat erzürnt Eyüp und macht seine Heimkehr für alle drei zur Qual. Völlig isoliert von den anderen, schwelt sein Ärger zunächst in der Wohnung und dann am Meer wortlos weiter. Schließlich besucht er ein Teehaus in der Nachbarschaft, in dem er vorher Stammgast war, und wo man ihn zum ersten Mal seit seiner Entlassung freundlich begrüßt: »Willkommen zurück ... wir haben dich vermisst!«

Alasdair King bemerkt, dass in *Jerichow* »Geld in jeder Szene präsent ist – als Bild, als Währung, als Zeichen des Verrats« (King 2010: 15). *Drei Affen* dagegen postuliert, dass Verrat und Selbsttäuschung anhaltende Versagen der »Seele« oder unveränderliche Schwächen sind, die in den »Tiefen der menschlichen Natur« festgeschrieben sind. Darüber hinaus bleiben sie in Ceylans Film relativ mysteriös und unerklärlich, während in *Yella* und *Jerichow* – so wie in *Carnival of Souls*, dem US-amerikanischen Film, der zu Beginn dieses Essays genannt wurde – der Verrat darin begründet ist, dass der Neoliberalismus zu viel Gewicht auf ökonomischen Profit legt. Wenn *Carnival of Souls* die Weichen für *Yella* stellt, dann nicht nur, weil die Heldin in beiden albraumhaften Filmen eine junge Frau ist, die als Geist ins Leben zurückkehrt, nachdem sie von einer Brücke gefahren und ertrunken ist, sondern weil ihr Geist sein höheres Ich verrät, indem er ökonomische Ziele über moralische und spirituelle stellt. Als in *Carnival of Souls* der Pfarrer der Kirche, der Mary Henry als Organistin angestellt hat, sie bittet, mit ein wenig mehr Seele zu spielen, da er ihr Spiel als kalt und mechanisch empfindet, antwortet sie: »Für mich ist das nur ein Job.« Als er sehnsüchtig davon spricht, dass eine Organistin die Seele zu berühren vermag, antwortet sie kühl: »Für mich ist eine Kirche nur ein Arbeitsplatz.«

Als Thatcher in den 1980er Jahren in England den neoliberalen Umbau anstieß, ließ sie laut Harvey verlautbaren: »Die Wirtschaft ist nur die Methode, das Ziel hingegen ist es, die Seele zu verändern.« (Harvey 2007: 34) Ihre Worte verweisen paradoxerweise auf die schon genannte Aussage von Shaviro, dass »... unser Innenleben ebenso gründlich monetarisiert und vermarktet wird wie unser physischer Besitz« (Shaviro 2010: 48–49). Thatchers Behauptung impliziert den Glauben daran, dass die menschliche Seele nicht unveränderlich, sondern empfänglich für Veränderungen sei und diese sogar nötig hätte. Während Shaviro ebenfalls der Meinung ist, dass die Seele formbar ist, lehnt er die Veränderungen ab, die Thatcher angestrebt hat. Egal, ob man nun Shaviros oder Thatchers Ansichten teilt, »die Seele« wird zum Dreh- und Angelpunkt im Kampf um die Natur und die Zukunft der Menschheit, und die Filme von Petzold und der Berliner Schule können, deutlicher

als die von Ceylan, als Teil dieses historischen Kampfes angesehen werden. Auch wenn der Neoliberalismus nicht die einzige Anschauung oder Ideologie angesehen werden kann, die die Menschheit derzeit bedroht, dominiert er doch in Petzolds Wahrnehmung den gegenwärtigen historischen Moment. Für ihn beschäftigt sich das Kino vor allem »mit der Gegenwart«, wie Abel bemerkt, einer Gegenwart, die, wie Petzold hinzufügt, »uns wiederum zur Geschichte, zur Frage der Vergangenheit führen kann« (Abel 2008: 8). Das ist vielleicht der Grund, weshalb *Yella* und *Jerichow* im Zuge ihrer Erforschung der Gefahren des Neoliberalismus sowohl die vergangenen als auch die gegenwärtigen Handlungen, Wünsche und Dilemmas ihrer Figuren darstellen, und auch wenn beide Filme keine vollständige Darstellung bieten, ist doch die Schilderung in jedem Film ausführlicher und detaillierter als in *Drei Affen*.

Einzelheiten, wie sich die Gegenwart im Bezug zur Vergangenheit verhält, tauchen in Petzolds Filmen vor allem im Dialog auf. Obwohl Dennis Lim die Figuren der Berliner Schule zu Recht als »zurückhaltend« bezeichnet (Lim 2013: 90) und der bekannte deutsche Regisseur Dominik Graf feststellt, dass in der Berliner Schule ein »Misstrauen gegenüber der Sprache, der Kommunikation« vorherrscht (Lim 2013: 93), sprechen die Figuren in *Jerichow* und *Yella* mehr – und liefern mehr Fakten und Erklärungen zu ihrem Leben – als die relativ inaktiven, zurückgezogenen Figuren in *Drei Affen* und in anderen Filmen Ceylans wie *Uzak – Weit*, mit Muzaffer Özdemir als dem angespannten, verklemmten Werbefotografen Mahmut. Sogar in *Winterschlaf*, der mehr Dialog als jeder andere Film Ceylans aufweist, erfährt man nur wenig darüber, wie seine redseligen Hauptfiguren – der wohlhabende Landbesitzer, seine Schwester und seine Frau – zu dem geworden sind, was sie sind. Tatsächlich bleiben laut Jonathan Romney die »Hintergründe ihrer individuellen Kränkungen weitgehend verborgen« (Romney 2015: 241).

Um die Art und Weise, wie Dialog in Petzolds Filmen eingesetzt wird, von der in *Drei Affen* zu unterscheiden, können wir uns einige Teile eines Gesprächs zwischen Thomas und Ali in *Jerichow* genauer ansehen. Ali ist Thomas' Arbeitgeber und in der Türkei geboren. Er lebt in Deutschland und besitzt dort eine Imbisskette. Als Ali Thomas erzählt, dass er bald in die Türkei fährt, um mit einem Architekten über ein Stück Land zu sprechen, das er in seinem Heimatland gekauft hat, fragt Thomas, ob Ali plant, dort ein Ferienhaus zu bauen. »Nee, soll für immer sein«, antwortet Ali und deutet an, dass er dauerhaft in die Türkei zurückkehren möchte. »Ich bin da geboren«, fährt er fort. »Ich war zwei, als wir da weggingen. Vor 'nem halben Jahr hab' ich meinen Vater dort beerdigt ... Der wollte unbedingt da begraben werden.« Ali zeigt Thomas ein Foto (das die Zuschauer und Zuschauerinnen nicht sehen), dann bemerkt er: »Ich war vorher nie in der Türkei. Scheiß Militär, keinen Bock drauf ... Hast Du schon mal die Orangenblüte erlebt? Ist unfassbar.« So enthüllt Ali, ohne dass Thomas groß nachgefragt hat, wichtige Details über sein Leben, die bis in die Kindheit zurückreichen, so wie die frühere Szene zwischen Thomas

und Leon Thomas' Kindheit heraufbeschworen hat. Die beiden Szenen verbinden die Gegenwart mit der Vergangenheit und unterstreichen darüber hinaus, dass Ali und Thomas beide den Wunsch haben, sich auf heimatlichem Boden in Häusern niederzulassen, die in ihrer Kindheit für sie wichtig waren. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht natürlich darin, dass der Wunsch beider Männer sich nicht erfüllt. Denn Leon hat das Geld mitgenommen, das Thomas für die Renovierung zurückgelegt hat, und Ali, so erfahren wir bald, hat ein unheilbares Herzleiden; anstatt in die Türkei zu fahren, plant er in Wirklichkeit, in ein deutsches Krankenhaus zu gehen, um sich medizinischen Tests zu unterziehen.

Abbildung 6.1: Jerichow: »Das war nicht gut.«



Ali offenbart mehr von sich in einem anderen Dialog, der weder von Liebe noch von der Sehnsucht nach einer Heimat handelt, sondern stattdessen Geld und Wettbewerbsvorteile in den Mittelpunkt rückt. Nachdem er Thomas auf Probe eingestellt hat, betont Ali immer wieder, dass seine Mitarbeiter/-innen effizient sein müssen, wenn sie die Lieferungen für die Imbisse auf den Lieferwagen laden: »Aber nicht, dass du ewig da im Laderaum rumtrödelst, okay? Das kostet wahnsinnig Zeit.« Unterwegs fragt Ali Thomas, wie man Benzin sparen kann: »Fahren wir zuerst den am weitesten entfernten Laden an oder den nächstgelegenen?« Später, als Thomas' Arbeitsplatz sicher ist, debattieren die beiden, an welcher Ecke einer Verkehrskreuzung Alis neuer Imbiss stehen soll, um die meisten Kunden und Kundinnen abzugreifen.

Noch eindrucksvoller wird es deutlich, als die beiden Männer von einem Geschäft zum anderen fahren und Ali klagt, dass seine Angestellten ihm Geld stehlen. »Die bescheißen mich doch alle hier«, sagt er, und folglich spioniert er alle aus. Sogar seine Frau Laura betrügt ihn, erstens indem sie ihn bestiehlt und zweitens bald

eine Affäre mit Thomas beginnt. Wie Ali erläutert auch Laura ihre Situation mehr oder weniger detailliert, nachdem sie zu Beginn des Films meist stumm und geheimnisvoll erschienen ist, ähnlich wie die Figuren in *Drei Affen*. Lauras Aufklärung über ihre Vergangenheit erfolgt, als Ali für die medizinischen Tests ins Krankenhaus gegangen ist und sie und Thomas sich gestritten haben. Sie geht im Regen zu Thomas' Haus, sie haben Sex und sie bleibt über Nacht. »Ich muss dir was sagen«, erklärt sie am nächsten Morgen, vielleicht weil sie sich jetzt mehr als vorher mit ihm verbunden fühlt (Abb. 6.1). Laura erklärt, dass sie zwei Jahre im Gefängnis saß, 142.000 Euro Schulden hat und vierunddreißig Jahre alt ist. Ali kam eines Tages in die Bar, in der sie arbeitete. Er war der anständigste Mann, den sie je kennengelernt hatte, und besaß viel Geld, sodass sie aufhören konnte zu arbeiten. Ihr Ehevertrag war jedoch strikt: »Wenn ich ihn verlasse, dann bekomme ich nichts. Nur meine Schulden, die krieg ich zurück.« An diesem Punkt ihrer Erzählung entdeckt Thomas, dass Ali sie schlägt. Er sieht die Wunden auf ihrem Körper, die von ihrer anhaltenden Ausweglosigkeit und Entfremdung sowie von Alis Brutalität zeugen – und von seinem Schmerz und seinem Misstrauen gegenüber allen Menschen um ihn herum. In Lauras Geschichte darüber, wer sie ist und woher sie kommt, steht das Geld im Mittelpunkt, genauso wie in großen Teilen von Alis Darstellung. Aber wenn man, wie Laura sagt, »sich nicht lieben kann, wenn man kein Geld hat«, kann man auch keine Heimat haben – oder irgendwohin und zu irgendjemand »gehören«. Alis Klage, »jeder hier beschießt mich«, hat ähnliche Konsequenzen. Vielleicht würde er dazugehören, wenn er in die Türkei zurückkehren würde, aber im Moment sind sowohl er als auch Laura heimatlos und leiden.

In *Drei Affen*, der in Istanbul spielt, wird Eyüp zu Hause mitten in der Nacht durch einen Telefonanruf von Servet geweckt, der seinen müden Mitarbeiter auffordert, ihn sofort zu treffen. »Okay, ich komme gleich«, sagt Eyüp sofort. In der nächsten Szene sitzen die beiden Männer im Dunkeln auf einer Bank am Meeressufer. Servet bittet Eyüp, für ihn ins Gefängnis zu gehen, da er früher am Abend einen Unfall mit Fahrerflucht begangen hat, der gleich zu Beginn des Films gezeigt wurde. Auch hier reagiert Eyüp zügig, obwohl er unglücklich wirkt: »Okay, kein Problem.« Servet verspricht, seinem Sohn Ismail während der Haft Eyüps reguläres Gehalt zu zahlen, zuzüglich eines Bonus, wenn Eyüp die Gefängnisstrafe beendet hat, doch der flache Tonfall, mit dem Eyüp seine Zustimmung gibt, zeugt eher von gewohnheitsmäßiger Ehrfurcht vor Autoritäten als von Geldgelüsten. Dazu kommt, dass Eyüps »Okay, kein Problem« seine einzigen Worte während des gesamten Treffens sind – Servet übernimmt alles Reden. Zum Beispiel stellt Eyüp weder Servets Behauptung, dass er nicht mehr als ein Jahr im Gefängnis sitzen würde, in Frage, noch zögert er, seine Familie und sein Zuhause zu verlassen und seine Freiheit aufzugeben.

Nach dieser Szene, die damit endet, dass die Kamera ein Bild des Meeres zeigt, nähert sich Eyüp langsam einem Bett, in dem seine Frau Hacer schläft. Er setzt sich

schwerfällig auf dessen Rand und schaut einen Moment lang zu ihr. Während sie weiterschläft, wendet er sich ab und sitzt mit dem Rücken zu ihr. Eine Nahaufnahme seiner geballten Hände zeigt, wie sich eine öffnet, um einen Autoschlüssel zu enthüllen, den Servet ihm am Ende der vorherigen Szene gibt. Eyüp schaut grimmig auf den Schlüssel hinunter. Das Hupen und Rumpeln eines Zuges aus dem Off unterbricht die Stille, aber Hacer rührt sich nicht, und Eyüp dreht sich nicht noch mal zu ihr um. Offenbar durch die Geräusche aufgeschreckt, schaut er jedoch nach oben und hinter sich, in Richtung des rechten Bildrandes. Die Tonspur bleibt bestehen und nach dem Schnitt sehen wir in einer neuen Einstellung ein großes Fenster, das durchaus Gegenstand von Eyüps Blick gewesen sein könnte. Das Fenster, das einen ungehinderten Blick auf Himmel und Meer bietet (und, wie wir später feststellen, auch auf eine Autobahn und Eisenbahnschienen), befindet sich jedoch in einem anderen Raum (einem kleinen Wohn- und Esszimmer), und auch das Licht ist anders, was auf eine spätere Tageszeit hinweist. Nur die schrillen Zuggeräusche in der neuen Aufnahme sind unverändert – Ceylan erwog, *Drei Affen* »The Sound of the Trains« zu nennen (Levy 2015: 107). Hacer betritt den Raum, geht zum Fenster und stellt eine Kaffeetasse auf einen Tisch, der neben dem Fenster steht. Dann greift sie durch das Fenster hindurch, das, wie sich herausstellt, offen ist, und berührt die Pflanzen auf dem äußeren Fensterbrett. Die nächste Aufnahme zeigt Ismails bewegungslosen Körper im Bett, als Hacer sein Zimmer betritt und sagt: »Steh auf! Du verpasst sonst den Zug«, und die Vorhänge des Fensters neben seinem Bett öffnet. In der folgenden Einstellung, etwa neuneinhalb Minuten nach Beginn des Films, sieht man Ismail beim Frühstück am Tisch neben dem Fenster mit Meerblick, und kurz darauf erscheint er an Bord eines Zuges, der ihn zu seinem Vater ins Gefängnis bringt.

Hervorzuheben ist neben dem Mangel an Dialogen, dass das große Fenster, das den Himmel und das Meer zeigt, nicht Gegenstand von Eyüps Sichtachse, Perspektive oder Handlungsmacht ist. Anstatt uns auf das Fenster aufmerksam zu machen, wird Eyüps Blick unterbrochen. Er beginnt nur in die Richtung zu schauen, verschwindet dann und erscheint weder im späteren Bildausschnitt (das Fenster mit Meer und Himmel), noch in den folgenden Aufnahmen, die ich beschrieben habe. Diese nachfolgenden Bilder, die nur *scheinbar* durch seinen Blick angestoßen werden, stellen uns seine Frau und seinen Sohn vor. Aber was, wenn sich vor Eyups Verschwinden etwas zwischen diesen drei Personen zugetragen hat? Enthalten die fehlenden Momente traurige Gespräche, Streit, Erklärungen, Diskussionen, Umarmungen, tränenreiche Verabschiedungen? Wir wissen es nicht und werden es nicht erfahren. Offensichtlich sind nur die Absenz menschlicher Stimmen und Eyüps vorzeitige Abwesenheit in den Räumen, in denen die Zuschauer/-innen ihn erwarten.

Ceylans Kino lebt geradezu davon, wichtige Fakten und Ereignisse nicht zu zeigen, die das gesellschaftspolitische Umfeld und die bedeutendsten Gefühle sei-

ner Figuren erklären könnten (Suner 2011: 18; Sippl 2015: 36). Natürlich gehören das Weglassen und die Abwesenheit auf verschiedene Weise zu den integralen Bestandteilen der Kunst und des Kinos, auch in den Filmen der Berliner Schule. Wie anders sähe beispielsweise Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) aus, wenn die Gründe für das schwierige Leben auf der Flucht von Clara (Barbara Auer), Hans (Richy Müller) und ihrer Tochter Jeanne (Julia Hummer) erklärt würden. Doch welche Rolle Hans und Clara in der Roten Armee Fraktion (RAF) spielten, wird nicht diskutiert – der Begriff RAF fällt nicht einmal. Stattdessen herrscht, wie Fisher feststellt, »bemerkenswertes Schweigen« über die Vergangenheit (2013: 45). Möglicherweise sind Hans und Clara mit ihrer Tochter aus Gründen, die nichts mit Politik zu tun haben, schon lange auf der Flucht und halten sich versteckt; sie enthalten ihr ihre Vergangenheit und ihre politischen Ideale vor, vielleicht weil sie erst fünfzehn ist oder weil sie sogar ihrer Tochter gegenüber ängstlich und misstrauisch sind. Dieses Schweigen steigert nur Jeanes Unzufriedenheit und Verwirrung, warum ihr eigentlich selbstverständlich erscheinende Teenager-Erwartungen wie ein stabiles Zuhause und enge Freunde verwehrt bleiben. Als Clara Jeanne dafür ausschimpft, dass sie eine Nacht ohne Erlaubnis weggeblieben ist, sagt sie ihr: »Du hast überhaupt nicht verstanden, worum's geht!« Die Tochter hat »überhaupt nichts verstanden«, weil, fast unglaublich, wesentliche Fakten und Ereignisse sowohl von ihren Eltern als auch vom Film selbst weggelassen werden.

Jeanne stiehlt sich heimlich von ihren Eltern davon, um sich mit Heinrich (Bilge Bingül) zu treffen, einem neuen Freund, aber verlässt ihn jedes Mal ganz plötzlich und ohne Erklärung. Sie verrät keine Einzelheiten über ihr Leben in Gefangenschaft mit Hans und Clara und erzählt Heinrich nur, dass sie im Untergrund leben und einer Sekte angehören würden. Er beschwert sich: »Ich weiß nicht, wer ihr seid, oder was«, und vielleicht weiß sie es in ihrer verwirrenden Situation selbst nicht so genau. Sie ist damit in gewisser Weise dem Bundeswehrrekruten Paul in Köhlers Film *Bungalow* ähnlich, der auch nicht sagen kann, warum er zur Bundeswehr gegangen und dann desertiert ist. Doch obwohl Jeanne Teil des rätselhaften Lebens ihrer Eltern ist, hat sie doch eine Vorstellung von der Normalität, die sie sich wünscht. Paul dagegen ist eine Leerstelle, ohne definierte Wünsche und Gefühle, sich selbst und den anderen ein Unbekannter. »Ich weiß nichts mehr«, sagt er einmal. Seine Eltern werden erwähnt, erscheinen aber nicht. Schweigen herrscht über seine Vergangenheit. Im Gegensatz zu *Die innere Sicherheit* fehlen bei *Bungalow* potenziell erklärende Fakten und Ereignisse. Die letzte Einstellung unterstreicht diesen Hang zum Auslassen und zur Unbestimmtheit. Nachdem Paul in der Kaserne anruft, um sich den Feldjägern zu stellen, endet *Bungalow* mit einer langen Weitwinkelaufnahme eines Parkplatzes, auf dem sowohl ein Bundeswehrjeep als auch ein gelber Tanklastwagen vorfahren und Pauls Figur, die im Hintergrund steht, verdecken. Als die Fahrzeuge losfahren, ist er weg, aber wir können nicht feststellen, ob er in den Bundeswehrwagen oder den Laster gestiegen ist. Parallel dazu

spielt die erste Szene des Films in einer Raststätte, wo Paul zusammen mit anderen Soldaten in einem Militärlastwagen ankommt. Er desertiert dann, indem er einfach nicht wieder einsteigt und per Anhalter von einem Transportfahrer mitgenommen wird. In der Folge hält er mehrmals sein Versprechen nicht ein, sich den Feldjägern zu ergeben. Ob er auch in der Schlusszene daran scheitert, lässt die lange statische Einstellung offen.

Abbildung 6.2: *Drei Affen*: »Hast du mich vermisst?«



Von dem Moment an, in dem der junge Ismail zum ersten Mal in *Drei Affen* auftaucht, sieht er so entfremdet und gleichgültig aus wie Paul in *Bungalow*. Nach Servets Telefonanruf, in dem er Eyüp herbeizitiert hat, trifft Ismail seinen Vater auf dem Weg ins Badezimmer, ignoriert ihn aber komplett trotz der unverkennbaren Sorge und Bedürftigkeit, die auf Eyüps Gesicht zu sehen ist. Als Ismail die Affäre seiner Mutter mit Servet entdeckt, führt das zu einem ungewohnten Ausbruch von Verletzlichkeit und Wut. Doch dann fällt Ismail in seinen leblosen Zustand zurück, der auch anhält, nachdem er Servet ermordet hat, ein Ereignis übrigens, das wie Servets Unfall mit Fahrerflucht nicht gezeigt wird. Was ist der Grund für Ismails andauernden emotionslosen und angespannten Zustand? Er wirkt noch befremdlicher als Armin in *Falscher Bekenner* – obwohl ihm Armins unpersönliche Bewerbungsgespräche und Fantasien von derben homoerotischen Begegnungen, die an Momente in Kenneth Angers *Fireworks* (1947) erinnern, erspart bleiben. Vielleicht sind, wie verschiedene Kritiker/-innen vermuteten, weder Ismail noch seine Eltern je über den Tod von Ismails kleinem Bruder Jahre zuvor hinweggekommen, der möglicherweise ertrunken ist. Obwohl diese Tragödie, wie die anderen in dem Film, weder gezeigt noch thematisiert wird, sehen wir an einer Stelle die tropfnasse, fast nackte Gestalt des Kindes (Gurkan Aydin), wie sie sich Ismail nähert.

Später legt der Geist einen Arm über Eyüps Schulter, als ob er den Vater nach seiner Rückkehr aus dem Gefängnis trösten wollte. Ismail selbst kommt eines Tages von einer Schlägerei blutverschmiert nach Hause – ein weiteres Ereignis, das im Off stattfindet und das Hacer letztendlich dazu motiviert, Servet um Geld zu bitten.

Was ist mit Eyüp und Hacer? Obwohl sie Ismail Gebäck mitgibt, um es Eyüp ins Gefängnis zu bringen, sprechen sie und Eyüp erst zum Ende des Films miteinander, als Eyüp sie nach ihrer Beziehung zu Servet befragt (Abb. 6.2). Zu diesem Zeitpunkt ist Eyüp gerade aus dem Gefängnis entlassen worden, wo Hacer ihn während seines neunmonatigen Aufenthalts nicht ein einziges Mal besucht hat (auch Ismail hat ihn nur dreimal besucht), und Eyüps Frage erweist sich als emotional zu aufgeladen, als dass sie lange reden könnten. Darüber hinaus erfahren wir nichts über ihr gemeinsames Leben, wie sie sich kennengelernt haben oder über die Auswirkungen des Todes ihres kleinen Sohnes. Ebenso unbekannt bleibt, wie sich Hacer und Servets Affäre entwickelt hat. Wir bekommen keine Gespräche zwischen den beiden gezeigt, nachdem Servet, als er sie in seinem Auto mitnimmt, ihr sagt, er würde alles für sie tun – sie brauche nur zu fragen. Erst am Ende ihres Verhältnisses, als sie sich an der Strandpromenade gegenüberstehen und streiten, sprechen sie das nächste Mal miteinander. Wir sehen in der Totale, wie sich Hacer an Servet klammert und ihn anfleht, sie nicht zu verlassen. »Geh weg, du Quälgeist«, antwortet er, und daraufhin drohen sie, sich gegenseitig zu töten. Da die Einzelheiten ihrer Romanze nicht gezeigt wurden, können die Zuschauer/-innen nicht richtig nachvollziehen, wieso Hacer trotz ihrer Schönheit und anfänglichen Gefasstheit in die suizidale Verzweiflung abstürzt. Ihr jämmerlicher Zustand ist umso verwirrender, als Servet einfach nur ein einfältiger Egoist zu sein scheint, der ihrer Zuneigung weniger würdig ist als Eyüp – der, wie ich bereits angedeutet habe, aus dem Gefängnis energischer und scharfsichtiger als zuvor herauskommt. Andererseits wird dadurch die Kluft zwischen Eyüp und Hacer deutlich gemacht: Seine Zeit im Gefängnis hat ihn aufgebaut und sie zerstört.

Bei den meisten Spielfilmen gehören Zerwürfnisse und Zwist zwischen den Hauptfiguren wesentlich dazu. Doch in Filmen wie *Jerichow* und *Yella* gibt es Momente, in denen – wenn auch nur von kurzer Dauer – sich die Figuren öffnen und miteinander in Austausch treten, auch wenn sie es nicht schaffen, sich eine Heimat aufzubauen, oder ein Gefühl der Zugehörigkeit zu entwickeln. Solche Momente gibt es in *Jerichow* nicht nur zwischen Laura und Thomas, als Laura am Morgen, nachdem sie die Nacht miteinander verbracht haben, Einzelheiten ihrer Vergangenheit preisgibt, sondern auch zwischen Laura und Ali am Ende des Films, wenn er ihr sagt, dass er sie braucht – dass er im Sterben liegt und sich darum kümmert, dass sie nach seinem Tod versorgt ist. Ähnliche Momente der Verbundenheit sind in *Drei Affen* nur schwer zu finden, nicht zuletzt aufgrund dessen, was Ceylan als seine »dunkle Seite« bezeichnet (Andrew 2015b: 206), nämlich der traurigen Neigung vieler Menschen und auch seiner selbst, die Wahrheit zu ver-

bergen oder sich vor ihr zu verstecken, sich selbst und andere zu täuschen und sich in gewisser Weise sich eher abzuschotten als zu öffnen. Daher liegt die Wahrheit für Ceylan irgendwie mehr im Schweigen als in gesprochenen Worten. »Die Wahrheit liegt in dem, was verborgen ist, in dem, was nicht gesagt wird«, erklärt er. »Die Wirklichkeit besteht aus dem unausgesprochenen Teil unseres Lebens.« (White 2011: 66) Andere bedeutende zeitgenössischen Filmemacher/-innen teilen diese Ansicht. Lisandro Alonso zum Beispiel sagt: »Ich vertraue Worten nicht. Ich vertraue dem, was ich sehe ... Ich glaube nicht, dass ich auf Worte zurückgreifen muss, um zu erklären, wie sich meine Figuren fühlen.« (Jaffe 2014: 126) Und der russische Schriftsteller und Regisseur Andrej Zvyaginstsev behauptet, dass »Worte wie Verräter sind ... die Dinge lassen sich am besten mit Schweigen ausdrücken« (2012).

Doch können Menschen ohne gesprochene Worte überhaupt eine Gemeinschaft aufbauen oder in Verbindung treten? Auch in anderen Filmen Ceylans ist das Schweigen beredt. Die ersten zehn Minuten von *Uzak – Weit* zum Beispiel enthalten keinen Dialog. Dazu schreibt Jonathan Romney, dass »Ceylan damit eine Stimmung des Verstummens und der gescheiterten Kommunikation etabliert« (Romney 2015: 232). In *Jahreszeiten – İklimler*, so Romney weiter, »zieht Ceylan die Stille vor« – am »berührendsten« seien die Momente, in denen die »Gefühle der Heldin plötzlich ohne Worte offensichtlich werden« (235–36). Dönmez-Colin ist ebenfalls der Meinung, dass die Perspektive der Heldin, ihre Gefühle und Zwangslage, »durch das Schweigen gefühlt werden« können (Dönmez-Colin 2008: 166–67). In Bezug auf *Winterschlaf*, der weithin als Ceylans theatralischster Film gilt, auch weil seine Figuren sich endlos miteinander zu unterhalten scheinen, erklärt Romney, »es ist in ihrem Schweigen, wo diese Darstellungen oft am eloquentesten sind« (Romney 2015: 242). Doch selbst beredtes Schweigen beseitigt nicht die Barrieren zwischen Ceylans Figuren.

Aber auch Worte versagen. Wenn in *Drei Affen* die Figuren miteinander reden, dann oft, um sich gegenseitig Vorwürfe zu machen oder den anderen zurückzuweisen. Auch die weniger dramatischen Wortwechsel deuten eher auf Enttäuschung als auf Hoffnung hin, da die Figuren sich weigern, sich einander zu öffnen und ihre Wünsche zu artikulieren (Suner 2011: 20). Betrachten wir zum Beispiel diesen Dialog zwischen Hacer und Ismail:

H: Natürlich langweilst du dich. Such dir was, was du tun kannst.

I: Das hab' ich ja getan. Aber du hast nur die Nase gerümpft.

H: Was war es denn?

I: Vergiss es.

H: Komm schon! Was war es?

I: Vergiss es einfach. Als ob du es nicht wüsstest.

H: Ich weiß es nicht. Wenn ich es wüsste, würde ich doch nicht fragen?

I: Ich habe es dir neulich gesagt.

H: Was hast du mir gesagt?

Dazu kommt, dass während des größten Teils dieses Wortwechsels Ismail aus dem Wohnzimmerfenster und nicht zu seiner Mutter schaut, als wolle er damit betonen, wie weit Hacer und er voneinander getrennt sind. Schließlich sagt er Hacer, sie solle Servet um Geld bitten – die Prämie, die Servet Eyüp versprochen hat –, damit Ismail sich ein Auto kaufen kann, um damit die Arbeit, die er möchte, auszuüben.

So erreicht das Gespräch zwischen Ismail und Hacer schlussendlich doch ein Ziel, wenn auch nach Zwischenstopps und Verzögerungen, die – wie die langen Schweigeszenen und die spärlichen Erklärungen – dazu beitragen, dass *Drei Affen* oft von einer schmerzhaften und spannungsgeladenen Langsamkeit ist. Zu dieser Langsamkeit kommt noch hinzu, dass die Figuren weitgehend bewegungslos sind. »Von der ersten bis zur letzten Szene«, schreibt Fisher über *Yella*, ist Petzolds Heldin »... eine Frau in Bewegung« (Fisher 2011: 201). Weder die Personen noch die Geister in *Drei Affen* – ein Film, bei dem das Vergehen der Zeit und nicht die Bewegung im Vordergrund steht – würde man so bezeichnen können. Von Trauer überwältigt, bewegt sich Eyüp langsam und zögerlich, außer in den ersten Momenten nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis. Als Hacer und Ismail das erste Mal im Film auftauchen, liegen sie im Bett. Auch der Geist des toten Kindes tritt mit Ismail und Eyüp in Kontakt, während sie im Bett liegen. Servet sehen wir bis zum Ende des Films meistens sitzend – auf einer Bank in seinem Auto oder im Büro. Sogar die Autos und die Züge in *Drei Affen* bewegen sich im Vergleich zu den Fahrzeugen in *Jerichow* und *Yella* langsam und schwerfällig. Auch der Schnitt ist deutlich langsamer als in Petzolds Filmen, da die Einstellungen länger dauern.

Die Langsamkeit, Unbeweglichkeit und Sprachlosigkeit von *Drei Affen* lässt gegen Ende des Films etwas nach, die gesprochenen Worte klingen wahrhaftiger und wärmer als die zuvor gesprochenen. »Wir haben dich vermisst«, sagt der junge Bayram (Cafer Köse), als er Eyüp begrüßt und ihm Tee bringt, als dieser nach seiner Entlassung ins Teehaus geht, um vor seiner Familie Zuflucht zu suchen. Darauf erzählt der junge Mann Eyüp davon, welche Probleme er hat, seinen Alltag zu bewältigen, und wir sehen Eyüp verständnisvoll in Nahaufnahme nicken, inmitten der Schwaden von Zigarettenrauch. Bayram hat keine Eltern mehr; seine Verwandten haben ihn schlecht behandelt, als er versuchte, bei ihnen zu wohnen; jetzt lebt und arbeitet er im Teehaus. »Ich habe hier Frieden«, sagt er. »Aber es ist so weit weg von zu Hause.« Am anderen Abend, nachdem er erfahren hat, dass Ismail Servet ermordet hat, kehrt Eyüp ins Teehaus zurück und weckt Bayram, um ihn zu überreden, statt Ismail ins Gefängnis zu gehen. Eyüp verspricht dem jungen Mann »einen Pauschalbetrag«, wenn er aus dem Gefängnis kommt – und spricht darüber, was ein Zuhause bedeutet: »Okay, dieses Teehaus ist dein Zuhause. Dieser

Ort könnte es auch sein ... Was ist der Unterschied? ... Es gibt dort eine Heizung ... Drei Mahlzeiten am Tag ... Was sagst du dazu?»

Wie Bayram und den Hauptfiguren in *Jerichow* und *Yella* fehlt es Eyüp, seiner Frau und seinem Sohn an dem, was Petzold »eine richtige Heimat« nennen würde, und an einem Gefühl der Zugehörigkeit – sie fühlen sich bei sich selbst kaum zu Hause. Aber während sowohl Petzolds als auch Ceylans Figuren deplatziert und vielleicht sogar gespenstisch erscheinen, egal wo sie sich befinden, bewegen sich Petzolds Figuren doch eher in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort; sie sind damit in eine bestimmte wirtschaftliche, soziale und politische Ordnung eingebunden, nämlich in die des Neoliberalismus in Deutschland nach der Vereinigung. Ceylans Figuren sind zurückgezogener, unartikulierter, lethargischer und zielloser – der Gesellschaft und einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung und Ideologie entfremdet, mit dem Ergebnis, dass ihre Heimatlosigkeit eine eher übergreifende und unveränderbare Qualität hat. Robin Wood hat diese Unterscheidung in einem Essay über Ceylans Filme folgendermaßen artikuliert: »Ceylan fragt immer wieder: Sind wir unglücklich wegen der spezifischen sozialen Bedingungen, in denen wir leben, oder wegen einer tieferen, weniger definierbaren Unzufriedenheit, die in den Grundfesten der menschlichen Existenz vergraben liegt?« (Holz 2015: 59), und ich habe versucht, diese Frage *in Bezug auf den Unterschied* zwischen Ceylan und Petzold zu formulieren. Es ist durchaus nachvollziehbar, dass Petzold und die Berliner Schule die »spezifischen sozialen Bedingungen« betonen, während Ceylan »die Grundfesten der menschlichen Existenz« in den Mittelpunkt stellt.

## Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2008): »The Cinema of Identification Gets on My Nerves: An Interview with Christian Petzold«, in: *Cineaste online* 33 (Sommer), <https://www.cineaste.com/summer2008/the-cinema-of-identification-gets-on-my-nerve> (Zugriff 12.6.2022).
- Abel, Marco (2009): »German Desire in the Age of Venture Capitalism«, in: Booklet accompanying the *Yella* DVD, New York: Cinema Guild.
- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY: Camden House.
- Adorno, Theodor W. (1951 [2001]): *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Andrew, Geoff (2015a): »It's All about Vertical Lines: Nuri Bilge Ceylan in Conversation (2009)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 111–23.

- Andrew, Geoff (2015b): »Journey to the End of Night: An Interview with Nuri Bilge Ceylan (2012)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 200–208.
- Augé, Marc (2010): *Nicht-Orte*, München: Verlag C.H. Beck.
- Brown, Wendy (2015): *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York: Zone Books.
- Burns, Nicholas/Jeffrey, James (2015): »The Diplomatic Case for America to Create a Safe Zone in Syria«, in: *Washington Post* 4.2.2015, [https://www.washingtonpost.com/opinions/the-diplomatic-case-for-america-to-create-a-safe-zone-in-syria/2016/02/04/f3c7c820-caa9-11e5-88ff-e2d1b4289c2f\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/the-diplomatic-case-for-america-to-create-a-safe-zone-in-syria/2016/02/04/f3c7c820-caa9-11e5-88ff-e2d1b4289c2f_story.html) (letzter Zugriff 12.6.2022).
- Cardullo, Robert (Hg.) (2015): *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag.
- Castells, Manuel (2017): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Bd. 1, 2. Auflage, Wiesbaden: Springer VS (Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften).
- Ceylan, Nuri Bilge (2005): »Interview with the Director«, in: *Distant DVD*, New York: New Yorker Video.
- Ceylan, Nuri Bilge (2009): »Melodrama, Method, and Mayhem: An Interview with Nuri Bilge Ceylan«, in: *Booklet Three Monkeys DVD*, New York: Zeitgeist Video.
- Dönmez-Colin, Gönül (2008): *Turkish Cinema: Identity, Distance, and Belonging*, London: Reaktion Books.
- Fisher, Jaimey (2011): »German Autoren Dialogue with Hollywood? Refunctioning the Horror Genre in Christian Petzold's *Yella* (2007)«, in: Cooke, Paul/Homewood, Chris (Hg.), *New Directions in German Cinema*, London: I. B. Tauris, 2011, S. 186–204.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold. Urbana*: University of Illinois Press.
- Harvey, David (2007): *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich: Rotpunktverlag.
- Jaffe, Ira (2014): *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, London: Wallflower Press.
- King, Alasdair (2010): »The Province Always Rings Twice: Christian Petzold's Heimatfilm noir *Jerichow*«, in: *Transit* 6 (1), S. 1–22, <http://escholarship.org/uc/item/3r61h87r> (letzter Zugriff 12.6.2022).
- Leonhardt, David (2015): »Sunday Book Review: »Chicagonomics« and »Economic Rules«, in: *International New York Times* 17.11.2015, <https://www.nytimes.com/2015/11/22/books/review/chicagonomics-and-economics-rules.html> (letzter Zugriff 12.6.2022).

- Levy, Emanuel (2015): »Three Monkeys: An Interview with Turkish Director Nuri Bilge Ceylan (2008)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 104–111.
- Lim, Dennis (2013): »Moving On: The Next New Wave«, in: Roy, Rajendra/Leweke, Anke (Hg.), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 88–100.
- Nordhaus, William (2015): »The Pope and the Market«, in: *New York Review of Books* 8.10.2015, <https://www.nybooks.com/articles/2015/10/08/pope-and-market/> (letzter Zugriff 12.6.2022).
- Papst Franziskus (2015): Enzyklika *Laudato Si* von Papst Franziskus. Über die Sorge für das gemeinsame Haus, Rom, Sankt Peter, am 24. Mai, dem Hochfest von Pfingsten im Jahr 2015, dem dritten meines Pontifikats, [https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si\\_ge.pdf](https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si_ge.pdf) (letzter Zugriff 12.6.2022).
- Romney, Jonathan (2015): »Nuri Bilge Ceylan: Four Reviews, from Distant to Winter Sleep (2004–2014)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 228–244.
- Shaviro, Steven (2010): *Post-Cinematic Affect*, Winchester, UK: Zero Books.
- Sipl, Diane (2015): »Ceylan and Company: Autobiographical Trajectories of Cinema (2005)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 34–58.
- Suner, Asuman (2010): *New Turkish Cinema: Belonging, Identity, and Memory*, London: I. B. Tauris.
- Suner, Asuman (2011): »A Lonely and Beautiful Country: Reflecting upon the State of Oblivion in Turkey through Nuri Bilge Ceylan's Three Monkeys«, in: *Inter-Asia Cultural Studies* 12 (1), S. 13–27.
- White, Rob (2011): »Nuri Bilge Ceylan: An Introduction and Interview«, in: *Film Quarterly* 65 (2), S. 64–72.
- Wood, Robin (2015): »Climates and Other Disasters: The Films of Nuri Bilge Ceylan (2006)«, in: Robert Cardullo (Hg.), *Nuri Bilge Ceylan: Essays and Interviews*, Berlin: Logos Verlag, S. 58–66.
- Xiao, Jiwei (2015): »China Unraveled: Violence, Sin, and Art in Jia Zhangke's *A Touch of Sin*«, in: *Film Quarterly* 68 (4), S. 24–36.
- Zvyaginsev, Andrey (2012): *Interview on Elena DVD*, New York: Zeitgeist Video.

