

KLEINER STIMMUNGS-ATLAS
IN EINZELBÄNDEN



MICHAELA OTT

»AFFIZIERUNG«

AFFIZIERUNG

MICHAELA OTT

AFFIZIERUNG

Überlebensaffekte im zeitgenössischen Film

Gewidmet dem fsk Kino, Berlin

Textem Verlag

INHALT

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden
Hg. Gustav Mehlenburg, Nora Sdun
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Korrektur: Textem
Bd. 18 – A: Affizierung, Michaela Ott

© Textem Verlag, Hamburg 2018
Druck: druckhaus köthen
ISBN: 978-3-941613-94-2
www.textem-verlag.de

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung
der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Überlebensaffekte im zeitgenössischen Film	9
1. Streben nach Selbsterhalt?	25
1.1. Affekte, philosophisch	26
1.2. Affektminorisierung der Kunst	31
1.3. Dividuell-Werden	39
2. Durchschnittsbilder globalisierter Gegenwart	55
2.1. Doppelcharakter des Wirklichen	58
2.2. Doppelt minorisierter Überlebensaffekt	66
3. Globale Ästhetik des Unscheinbaren	77
4. Dividuelle Vielstimmigkeit	89
5. Genre Überlebensfilm	101
6. Zuschauerpassivaktivität	113
Literaturverzeichnis	119

Liste der Filme

Hector Babenco, *Pixote*,
Brasilien 1980
Emine Emel Balcı, *Nefesim Kesilene Kadar/Until I Lose My Breath*,
Türkei 2015
Jean-Pierre Bekolo, *Aristotle's Plot*,
Kamerun 1995
Luis Buñuel, *Los Olvidados/Die Vergessenen*,
Mexiko 1950
Chasti (Gruppe), *Juliana*,
Peru 1988
Efrat Corem, *Ben Zaken*,
Israel 2014
Jean-Pierre und Luc Dardenne, *Rosetta*,
Belgien 1999
Bahman Ghobadi, *Zeit der trunkenen Pferde*,
Iran 2000
John Hillcoat, *The Road*,
USA 2009
Alejandro González Iñárritu, *Birdman*,
USA 2014
Zhanna Issabayeva, *Nagima*,
Kasachstan 2014
Athanasios Karanikolas, *At home*,
Griechenland 2013
Hubert Laba Ndao, *Dakar Trottoirs*,
Senegal 2014

Miguel Littin, *Alsino y el coñdor*,
Nicaragua 1982
Fernando Meirelles, *Cidade de Deus (...)*,
Brasilien 2002
Laurato Murua, *La Raulito*,
Argentinien 1974
Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero*,
Italien 1944
Roberto Rossellini, *Paisà*,
Italien 1944
Walter Salles, *Hinter der Sonne*,
Brasilien / Frankreich / Schweiz 2001
Sebastian Schipper, *Victoria*,
Deutschland 2015
Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*,
Italien 1948
Abderrahmane Sissako, *Timbuktu*,
Mali / Mauretanien 2014
Maryse Sistach, *Perfume de violetas – nadie te oye*,
Mexiko 2001
Nariman Turebayev, *Sunny Days*,
Kasachstan 2011
Jia Zhangke, *A Touch of Sin*,
China 2013
Andrei Zvyagintsevs, *Leviathan*,
Russland 2014

ÜBERLEBENSAFFEKTE IM ZEITGENÖSSISCHEN FILM

Immer häufiger zeigen Arthouse-Spielstätten kleine Filme aus sogenannten peripheren Ländern, die eigentlich keiner sehen will – weder die cinephilen Filmgenüßler und professionellen Filmbegutachterinnen noch das aufklärungswillige Publikum, da sie thematisch und stilistisch zwar überlegt, in ihrer Dramaturgie aber zu schlicht, in ihren Geschichten zu einfältig und in ihrer Aussage zu düster sind. Für popcornhungrige Unterhaltungsverschlinger sind sie ein Horror, weil sie in kein spannungsreiches Geschehen entführen und kein »larger than life«-Image präsentieren. Sie bieten keine berühmten Schauspielerinnen auf, die sich in verbalem Schlagabtausch gefallen und ein überbordendes gestisches und mimisches Repertoire entfalten. Sie warten nicht mit technischen Innovationen oder aufmerksamkeitsheischenden Narrativen auf. Sie bedienen weder die an visuelle und auditive Spitzenwerte gewöhnte Schau- und Hörlust des heutigen Publikums noch finden sich in ihnen atemberaubende Spezialeffekte wie die scheinbar endlose Kamerafahrt von Alejandro González Iñárritus *Birdman* (2014) oder der tatsächlich nicht unterbrochene Bilderfluss in *Victoria* (2015) von Sebastian Schipper. Sie referieren weder witzig-klug auf die Kinogeschichte noch lassen sie abgehalfterte Comichelden noch einmal über die Leinwand fliegen. Sie führen kein zeitgeistiges Psychodrama und kein durch aktuelle Krisenwerte aufgeladenes und

dramaturgisch gut ausbeutbares Gesellschaftsambiente vor. Sie haben keinen aktuellen Krieg, keine Entführungs- und Ermordungsnarrative zum Thema, sie errichten keine Kulissen, zwischen denen sich scheinbar Schicksalhaftere ereignen kann.

Was also haben die Filme an sich, dass sie gleichwohl in anspruchsvollen Spielstätten zur Vorführung kommen? Paradoxe Weise ist es das Wenige bis Nichts, das auf sie aufmerksam macht. Denn diese Filme sind auffällig arm, ja sie entfalten eine Ästhetik der Armut, die den Zuschauerinnen ein genaues Hinsehen auf die visuellen Zeichen, die überlegte Bildkomposition, den sparsam eingesetzten Ton, die nicht zwingende Verkettung von sich kaum entwickelnden Aktionsbildern abverlangt. Gerade weil keine Lebensfülle in diese Bilder hinein will und kein immer schon wirbelndes und ins Erzählen drängendes Dasein suggeriert wird, wird eine, wie die Philosophie sagt, metaphysische Unbehaustheit in ihnen spürbar, die den Filmen einen nachdenklichen bis verstörenden Ausdruck verleiht.

Diese Filme verweisen indirekt und häufig unabsichtlich auf das Grundlose und auch religiös nur gewaltsam-dogmatisch Begründbare des menschlichen Daseins, das besonders in armen Weltgegenden in seiner materiellen Härte und schieren Bodenlosigkeit erfahrbar wird. Keine narrative Kohärenz suggeriert hier Zusammenhang, Abfolge, Weitergabe oder Stellenwert des einzelnen Lebens. Nichts ordnet sich hier in ein größeres Ganzes ein. Auch keine ästhetische Vorgabe fängt das einzelne Leben auf, bettet es in Überlieferung, semiotische Verbindlichkeiten

und Ausdruckskonventionen ein. Aber weil ästhetisch spröde und arm, decken diese Filme nicht zu, was in anderen Ästhetiken durch zeichenhafte Anreicherung und raffinierte imaginäre Entwürfe verborgen wird. Sie fordern die filmische Erfahrung, die eingeübten Rezeptionsweisen durch Unterbietung gewohnter Reizschwellen heraus.

Aus Weltgegenden stammend, die sich nicht durch auffällige Vorkommnisse hervortun, sondern im Windschatten größerer Konfliktaustragungen segeln, suchen sie nicht von einer als katastrophisch wahrgenommenen und zur Bearbeitung drängenden Wirklichkeit zu profitieren. Sie liegen immer daneben, grenzen allenfalls an die Schauplätze der Weltaufmerksamkeit an. Ihre Wirklichkeitsannahme ist dünn. Die Wirklichkeit spaltet sich hier auch nicht in Freund- und Feindbilder auf, bietet keine Seiten zur medialen Parteinahme und zur spektakulären Konfliktbewältigung an. Eher erscheint das Wirkliche undurchsichtig, opak, widerspenstig in jedem Fall; keiner käme hier auf die Idee, Herr seines Schicksals zu sein. Die Haltung, mit der man sich der Außenwelt nähert, changiert zwischen Vorwärtstasten und antizipiertem Sprung, zwischen Habachtstellung und Überlistungstrieb. Eine gewisse Schläue, eine Großmannssucht, ein Den-Kerl-geben-Wollen brechen sich gelegentlich Bahn. Zugleich traut man sich selbst nicht über den Weg. So oder so aber speist die Art der Wirklichkeitskonfrontation keine kurvenreichen und steigerungsbedachten Dramaturgien.

Auch Kinobesucherinnen, die sich für spezifisch lokalkulturelle Fragestellungen interessieren, schauen

sich diese Filme nur ausnahmsweise an, da sie ja nicht durch provokante politische Enthüllungen, durch steile existenzielle Abstiege und eine Metaphysik der Vorhölle überzeugen wie etwa Andrei Zvyagintsevs russischer Film *Leviathan* (2014). In diesem genügt schon der dramatische Aufhänger – ein russischer Hausbesitzer widersetzt sich der Enteignung durch einen Investor –, um die befürchtete Abfolge und scheinbar zwingende Steigerung von Gewalttaten in Szene zu setzen und das Handeln einzelner Ganoven zu filmischer Apotheose zu führen: Als der Hausbesitzer und Familienvater – die Mutter ist länger schon gestorben – zuletzt von der ortsansässigen Mafia abgeholt wird, bleibt das Kind verwaist zurück. Kein Hoffnungsschimmer verlangsamt die Situation noch einmal oder lässt sie gar ins Ausichtsreichere kippen; der Weg in den Abgrund ist klassisch-tragisch unumkehrbar. Dank dieser maximalistisch aggressiven Schilderung russischer Gegenwartsverhältnisse ereilt den Film die Ehre, Filmfestivals eröffnen und mit den zwölf besten Filmen der Welt konkurrieren zu dürfen.

Letzteres kann den hier in Rede stehenden kleinen, unspektakulären Filmen nicht passieren. Niemand, kein weltläufiger Berichterstatter und Kulturflüsterer, kein Whistleblower für den übersehenen Hintergrund kümmert sich um sie. Niemand findet die Schilderung des armen Lebens in diesen armen Regionen, noch nicht einmal durch terroristische Gruppen aus dem Dunkel geholt, mitteilenswert. Weder die Landstriche genießen globale Aufmerksamkeit noch die Filmemacherinnen und Schauspie-

lerinnen. Keiner will von ihnen, den in die globale Nichtbeachtung Abgeschobenen, wissen; sie, die große Menge der Nicht-Zählbaren, tragen das Schild »Einer zu viel« um den Hals. Achille Mbembe, der südafrikanische Theoretiker, ordnet sie einer »Schwarzen Vernunft«¹, einer »Raison nègre« zu. Dieser will er all jene unterstellt sehen, die von der ökonomischen und symbolischen Teilhabe an den heutigen Inwertsetzungsprozessen und am zirkulierenden Aufmerksamkeits- und Finanzkapital ausgeschlossen sind. Schwarz bedeutet hier keine Hautfarbe, sondern einen Daseinsmodus: eine Existenzweise im medialen Dunkel in vielfältiger Anteilslosigkeit. Der griechische Orakelspruch »Besser wäre es, nicht geboren zu sein« scheint für diese Personen und ihre Landstriche formuliert zu sein.

Die hier in Betracht kommenden Spielfilme erzählen von alltäglichen Hindernisrennen, von Zurückweisungen und Nichtaufnahmen, von Weiterwandern und Nichtankommen, von Misshandlung bis Nichtbehandlung als Normalität. Sie registrieren Abschiebung, Übervorteilung, regen sich zumeist filmisch nicht auf. Lakonisch laufen sie von Kreuzwegstation zu Kreuzwegstation, vergleichsweise unpatetisch und leidenschaftsfrei. Je nach Herkunftsort variiert allerdings der affektive Gehalt und der ästhetische Kommentar des Films. Im Extremfall, in der Schilderung extremer Anteilslosigkeit, wird auch der Film tendenziell stumm, begehrt gegen Vernachlässigung, Erniedrigung, Gewaltausübung nicht auf.

1) Achille Mbembe, *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Berlin 2014

Keine Pathosformel erwirkt hier ein ikonografisches und sich in eine Ausdruckstradition einreihendes Merkbild.

Die Marginalität der Protagonistinnen, des Milieus und seiner Vorkommnisse – sie steigern sich nur in Ausnahmefällen zur filmischen Geste eines Protests, einer Anklage, zu einem ansatzweise kathartischen Verlauf. Vorsichtig anteilnehmend fangen die Filme stattdessen ungesicherte Daseinsweisen ein, deren Begehren sich auf Minimalstandards erstreckt. Wie diese trampeln sie auf der Stelle, nomadisieren am Ort, schließen sich in Wiederholungsschleifen kurz, worin der Anfang einer bemerkenswerten Ästhetik ausgemacht werden kann. Denn nur wenn das Unumgängliche ästhetisch wiederholt und intensiviert wird, kann es zu Neuformulierungen kommen, kann zu besonderem Ausdruck erhoben werden, was zustößt und widerfährt. »Sohn seiner Ereignisse werden«² lautet die Formel dazu: Aus eben diesem Grund wächst diesen Filmen mehr als bloß filmische Bedeutung zu.

Selbst ein affektiver Ausdruck, so demonstrieren sie nebenbei, braucht ein Minimum an gesellschaftlicher Einbettung und Anerkennung, an Selbsterhaltungstrieb des Akteurs und an konventionalisierter Verbindlichkeit. Ohne Rahmung kann er nichts vorbringen, den Ton nicht anheben, keine Haltung unter Beweis stellen, sich nicht abgrenzen, dagegenstemmen, Differenz einziehen. Und doch ist gerade die

2) Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, S. 187

geringe Verbindlichkeit ein der Kunst günstiger Moment. Denn wo sonst könnte sie entstehen als unter der Bedingung des Nichtselbstverständlichen, des Nichtnormierten, dessen, was fortgesetzt erst zu erfinden ist? Alexander Düttmann nennt denn auch die Ausgangsbedingung der Kunst »konstitutive Kontingenz«: »Kein Künstler kann sich auf Gegebenes verlassen, auf die Möglichkeit von Kunst. [...] Fängt ein Kunstwerk nicht stets dort an, wo es von dem Gegebenen abweicht und die Kunst aufs Spiel setzt, so sehr auch die Abweichungen geschichtlich voneinander abweichen?«³

Die Filmemacherinnen wären hier also in einer privilegierten Situation, insofern das nicht Selbstverständliche und Undurchsichtige der Existenz ihr künstlerischer Ausgangspunkt ist. Und doch vergisst der europäische Theoretiker zu erwähnen, dass die Kunstproduktion im westlichen Rahmen nie mit konstitutiver Kontingenz beginnt, weil sie nie bodenlos, ontologisch gänzlich unbehaust ist. Sie beginnt immer zwischen Vorbildern und zahlreichen Sprachen, zwischen Einrichtungen, Technologien, Geld, um sich dann mit deren Hilfe spielerisch zu davon abzulösen und im besten Fall neu zu formieren. Dieses reiche Startangebot findet sich nicht in armen Regionen, in denen es unter Umständen keine Filmgeschichte, keine tradierte Ästhetik, keine Filmindustrie oder Finanzmittel gibt, ja nicht einmal die Einsicht in die Notwendigkeit von symbolischer Pro-

3) Alexander Garcia Düttmann, *Drei ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 2000, S. 7

duktion. Die Kontingenz ist eine andere und weitaus kontingenter als im europäischen Raum. Den Filmen gelingt die Setzung je nach umgebender Wüste denn auch nur zögerlich, sie bleibt nomadisierend diffus und nimmt sich umgehend zurück. Existenziell unterbestimmt, ohne triumphale Geste der Selbstbehauptung erfährt sie kaum Zuwendung von Zuschauerinnen und keine Auszeichnung oder Unterstützung von welcher Seite auch immer.

Was also haben sie an sich, dass sie dennoch betrachtenswert sind, von gewissen Filmkunsthäusern gezeigt werden und ein paar wenige ins Kino ziehen? Wofür stehen sie, welche Symptomatik und Ästhetik ist ihnen abzulesen, die sie anschauens- und bedenkenswert machen? Ist es der kleine Einblick in andere Lebensverhältnisse, das Angebot einer alternativen Reise im Kinossessel, das ein paar Schaulustige vor die Leinwand lockt? Ist es die ergänzende Einsicht in Daseinsweisen, die eben deswegen beachtenswert sind, weil sie durch das Raster des Spektakulären fallen und ansonsten, auch in den Programmen der vermeintlich kulturkritischen TV-Kanäle, nicht zu sehen sind? Es ist dies und anderes mehr. Denn gerade ihre Insistenz auf marginale Ausdrucksweisen, ihr Nomadisieren auf der Stelle oder ihre Bartleby'sche Ästhetik des Lieber-nicht-Wollens, ihr Nachvornepreschen, um sich zurückzuziehen, ihr Wille zur Selbstbehauptung mit eingebauter Selbstrelativierung macht diese Filme befremdlich, ästhetisch abweisend und eben deswegen interessant. Von Interesse ist, dass es der von ihnen entfalteten armen Ästhetik gelingt, überkommene Narrative auszuzeh-

ren und standardisierte Ausdrucksweisen auszudünnen, auf dass Rätselhaftes, das Rätsel des Lebens selbst, sichtbar wird. Sie geben es der Verwunderung und damit einem philosophischen Affektausdruck anheim. In diesem Sinn verdienen die Filme – so die hier vertretene These – gebündelte Aufmerksamkeit: Erheben sie doch gewisse zeitgenössische Durchschnittsexistenzen, die von nicht zählbaren vielen unterhalb der gemeinhin für kunstwürdig erachteten Schauseite des Lebens mehr hingenommen als geschultert werden, zu besonderer ästhetischer Artikulation, die deren symbolische und mediale Nichtbeachtung mittransportiert.

Das wagemutige Experiment der Präsentation des Unscheinbaren und Geringgeschätzten – es findet sich hier getragen von einer Ästhetik verhaltener Anteilnahme und sinnsuchenden Nachvollzugs, die das Demonstrative, die große Weltaussage und den lauten, konfliktunterstützenden Affekt verweigert. Sie verlangt genaues Hinschauen und Hinhören, verlangt Geduld und Einklammerung der Erwartung, da der Film vom Abtasten menschlicher Minimalbedingungen lebt. Einem Abtasten, das die nicht ausdrücklich werdende Verstörung, die untergründige Melancholie und die ausbleibende Handlungshektik neben den schnellschnittig-akrobatischen Übungen des Gegenwartskinos der Betrachtung angenehm zuträglich werden lässt. Die Kamera bewegt sich auf menschlicher Augenhöhe, setzt zu keinen synthetisierenden Totalen, zu keinem audiovisuellen Herrschaftsgestus an.

Ist es also die beiläufige und doch immer dringlicher werdende Frage nach Sinn, die sich gerade in

der Ödnis dieses dürrigen Lebens aufdrängt und durch das sparsam Gezeigte hindurch einen Appellcharakter entfaltet, weshalb der Film über den geografisch-kulturellen Abstand hinweg wirkt? Ist es die von ihm nebenbei dargebotene Erkenntnis, dass ohne minimales Affizierungsvermögen und den von ihm freigesetzten Ausdruckswillen das Leben sinnlos erscheinen muss? Ist es diese anthropologische Einsicht, aber auch die Beobachtung, dass menschliche Subjektivierung in Zeiten der Globalisierung sich anders vollzieht und ästhetisch erweiterte Darstellungsweisen verlangt, die den Film in den Mittelpunkt eines philosophischen Interesses rückt?

Die hier in Augenschein genommenen Filme zeigen gesellschaftlichen Wandel in verschiedener Hinsicht an. Gerade weil sie nicht mit dramaturgischen Spitzenwerten, unvergleichlichen Schicksalen und ambitionierten Inszenierungen aufwarten, weil sie die Wirklichkeit nicht auf die eine oder andere Art überhöhen, können sie gefährdetes Dahinzittern und mühselige Überlebensanstrengungen präsentieren. Die Frage nach der Reduktion des Daseins auf das bloße Überleben und die wenig konturierbare Form dieser Überlebensanstrengung ist, was hier interessiert. In ihr gibt es keine existenzielle Selbstwahl im sich bewusst werdenden Vorlauf zum Tod. Die filmischen Schilderungen, kaum noch als Schilderungen, eher als Skizzen zu bezeichnen, ziehen die Reflexion, den Selbstentwurf ab, subtrahieren die Wahl an Lebensmöglichkeiten, subtrahieren die Wahl überhaupt. In gewissen lateinamerikanischen Varianten schließen sie sich von vornherein in eine Dead-End-

Dramaturgie ein. Damit gewinnen sie die Möglichkeit der Betrachtung eines wenig besonderen, an vielen Weltecken anzutreffenden Orts. In diesen trägt ein triebgesteuerter Lebensversuch sich ein, mithilfe minimaler ökonomischer Stützen, dank welcher er eine Weile dahinzittern kann. Diesen Durchschnittsort durchquert dann der Protagonist, stößt seinen Schuh in den trockenen Staub oder läuft gegen das Unausweichliche an; die Kamera tastet ihn auf seine Minimalabhebung von einer Mauer, auf den sich verzweifelt oder spärlich bekundenden Willen, auf Begegnungen und Unfälle und den Quasi-Stillstand im Moment des Niedergangs ab.

Zu einer solchen Verminderung der Lebensführung auf eine Durchschnittsform, auf einen regional oder kulturell nicht mehr spezifizierbaren Daseinsmodus, in dem sich viele wiedererkennen könnten, gehören gewaltsame Vorgänge und allerlei physische Ausweichmanöver, um dem Unabwendbaren möglichst lange zu entgehen. Als Zuckungen eines Überlebenswillens, als kleines Aufbäumen eines »Dennoch« erweisen sie sich freilich zumeist als Spiegelgefechte zwischen den fehlenden Wahlmöglichkeiten und einer ausbleibenden Zukunftsvision.

Was in den Filmen also zur Ansicht gebracht und mehr oder weniger unfreiwillig erörtert wird, ist das »Dass« und »Wie« des Überlebensaffekts. Denn, wie sie undramatisch plausibilisieren, ist dieser nicht so selbstverständlich gegeben, wie gemeinhin angenommen wird. Der Überlebensaffekt ist so basal und unhinterfragt, dass er in den seit Aristoteles zirkulierenden Affektlisten nicht vorkommt, sondern als