

## 4 Durch die Wand

### Ein Zwischenspiel mit Obstakeln

Let us have no emotions, however absurd,  
in which there is not an athletic joy.  
*W.B. Yeats*<sup>1</sup>

Im mimetischen Unvermögen eines Mediums steckt nicht selten eine ungeheure Produktivkraft, und das Schlaraffenland der Kunst liegt immer wieder dort, wo es, ginge es mit rechten Dingen zu, gar nicht liegen kann. Komponisten fällt es ungeheuer schwer, nicht hin und wieder zu klangmalen – ein Bierglas in Töne zu fassen, würde ihm leicht gelingen, meinte einst Richard Strauss –, und für den Abstinenzler unter den Hörern können in Sturmouvertüren und Regensonaten die Instrumente zumindest zeitweise dem Wetter ausgesetzt werden. So wird der abstraktesten aller Künste eine Naivität verliehen, die ihr selten schlecht bekommt. Dagegen fuchst es die Malerei, keine Zeitkunst zu sein, und so hielt sie in ihrer Geschichte des Längeren an Handlungsverläufen fest, wofür das Pieter Breughels *Der Sturz des Ikarus* vielleicht das bravouröseste Beispiel liefert.<sup>2</sup> Die Literatur hinwieder spricht liebend gern in Bildern, obwohl ihre Existenz als Republik der konventionellen Zeichen so etwas doch dem Buchstaben nach verunmöglicht. Und der Film? Nun, träumt dieses Schattenreich nicht immerzu von Körpern und deren taktilen Genüssen? Ästhetisch kriecht das Blut eben am liebsten dort, wo es nicht hinkommen kann. Das zeigt sich ganz praktisch im Bereich des realen technischen Mankos, wo sich Defizite in der (Re-)Produktionsapparatur medial eingenistet haben. Spätestens dort wird deutlich, dass nicht nur die für die Mimesis tauglichen, sondern mit ähnlicher Gewalt auch die mimetisch untauglichen Eigenschaften einer Kunst dieser ihre Identität verleihen. Mehr noch, in den Fehlern und Schwächen haust oft der Energiekern medialer Produktivität. Hier wird sie zum Offenbarungseid genötigt, hier heißt es: *hic Rhodus, hic salta*. Beispiele gefällig? Gut, bleiben wir beim Film. Eines der Kerngeschäfte dieser Kunst ist die Montage. Aber wieso entstand sie? Durch eine technische Unvollkommenheit. Weil die Szenen bald länger waren als die Filmröllchen in den ersten Kameras, mussten diese jeweils mit frischem Nitrat gefüllt und daraufhin neu gestartet werden, wobei sich herausstellte, dass eine neue Position dem sonst unangenehmen Verspringen von Dingen und Personen innerhalb der Einstellung vorbeugen konnte. Der Schnitt verdankt seine Existenz somit einer technischen Unzulänglichkeit der ersten Geräte. Und weil einer seiner Filme riss, dürfte George Méliès den Stopptrick erfunden und damit das Startsignal für alle später folgenden Spezialeffekte gegeben haben. Die unaufhebbare Verzerrung des Objektivs, die einen spezifisch filmischen Raum jenseits der mechanischen Abbildung entstehen lässt; die letztlich willkürliche Ausschnittbegrenzung, die eine Dramaturgie des Außerbildlichen ermöglicht, und die lange Zeit beschränkte Lichtempfindlichkeit, die zu stark von unserer natürlichen Sichtweise abweichende

---

<sup>1</sup> Zit. nach: Stephen Coote, *W.B. Yeats*, London 1997, S. 245

<sup>2</sup> Siehe dazu ausführlicher Kapitel 5.

Bildqualitäten erzeugte – all das sind nur einige der Qualitäten des Films, die durch die immanenten Unzulänglichkeiten des Mediums hervorgerufen wurden.

Für Fehlerbeseitigungen bei der Abbildungsmechanik wäre die Technologie zuständig, und auf den ersten Blick scheint beim Film die Reproduktionsfähigkeit des Mediums weitgehend an sie delegiert zu sein. Doch das ist ein Trugschluss. Denn ausgerechnet die Wahrhaftigkeit einer filmischen Abbildung messen wir zuallererst an den technischen Fehlern, die das Material dabei aufweist. Das Gewackel einer Handkamera, die jeweils nur ungenügend korrigierte Schärfe, die falsch gesetzte Blende, all dies betrachten wir spontan als Symptome eines unverfälschten Blickes. So wurde die Sehbehinderung zum Signum des unmanipulierten Blickes. Aber die zentrale Bedeutung des Mankos gilt nicht nur für den Dokumentarfilm, auch beim Spielfilm schaffen gerade die bei jeder technischen Innovation ungewollt miterzeugten Verzerrungen ebenso unbeabsichtigte neue Freiräume des Schöpferischen. Das technisch Unvollkommene, es setzt die Imaginationskraft der Filmemacher erst richtig in Gang. Ein zentrales Beispiel dafür ist die Größe der lange Zeit schwer handhabbaren Kameras, war doch das Zentrum der Bewegungsaufzeichnung jahrzehntelang schwer wie ein Sarg. Gegen die Massigkeit des Registrierkastens wurde eine vorgetäuschte Körperlosigkeit in Stellung gebracht.

Dass die Kamera – und mit ihr das ganze am Set anwesende Team – im fertigen Produkt unsichtbar zu bleiben hätte, war dabei sehr von Vorteil.<sup>3</sup> Mit der Zeit wurden auch die Schauspieler so in Richtung Kamera plziert, dass Letztere auch in der szenischen Auflösung als praktisch nicht vorhanden angesehen wurde, etwa dank der „three quarter position that maintains the illusion that the spectators are not present“<sup>4</sup>.

In der Filmkomödie *High Anxiety* (Mel Brooks, 1977) gibt es einen aufschlussreichen *sight gag*. Am Ende einer Innenszene nimmt die Kamera vom Geschehen Abschied, indem sie zurückfährt. Plötzlich ist ein lautes Krachen zu hören, doch die Maschinerie fährt unbeirrt weiter zurück, bis eine Außenwand ins Bild kommt, in die ein beachtliches Loch geschlagen wurde, dessen Umrisse exakt jene einer Kamera sind (Filmbeispiel 4.1ab). Der Witz hat eine zusätzliche filmhistorische Pointe. Mit einer nahezu identischen Rückfahrt, diesmal quer durch eine Glaswand, fing nämlich der Lebenslauf der körperlosen Kame-



Filmbeispiel 4.1a: *High Anxiety*

<sup>3</sup> „Like the filmmaker, the enabling and viewing camera is not visible as an other’s ‚visual body‘.“ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye; A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992. S. 197

<sup>4</sup> James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley 1988, S. 37

ra überhaupt an. Und es versteht sich, dass damals, der vorge-täuschten Immaterialität der Appa-ratur gehorchend, nichts in Brüche ging. In *Hævnens nat/Rache*, den der genialische Querkopf Benjamin Christensen im Jahr 1916 drehte, versucht eine Frau in Panik aus einem Zimmer zu fliehen, dessen Tür verschlossen ist. Dass gleichzeitig die Kamera mühelos eine Wand durchdringt, wirkt wie ein fast zynischer Kontrapunkt, aber so geschieht es. Während die Frau vergeblich an der Tür rüt-telt, fährt die Kamera zurück, durchquert dabei unbeschadet eine Glastür und landet ohne Schnitt im Garten, wo eine dunkle männliche Gestalt auf-taucht, via die Glastür ins Zim-mer dringt und dort die Frau attackiert (Filmbeispiel 4.2).<sup>5</sup> Aber sogar der Bösewicht muss dafür die Verandatür erst öffnen; der Kamera, die damals immer-hin plump und groß wie eine Teekiste war, gelingt das Transi-torium mit entmaterialisierender



Filmbeispiel 4.1b: *High Anxiety*



Filmbeispiel 4.2: *Hævnens nat*

Zaubermacht. Das Geheimnis ist jedoch leicht zu lüften: Der Tür fehlt das Glas, und so brauchte nur das Objektiv zwischen die Sprossen geschoben zu werden, um den Eindruck zu erwecken, die Kamera befinde sich im Inneren, während sie doch in Wahrheit bereits vom Garten aus in das Haus blickte. Als Murnaus Kameramann Karl Freund fast zehn Jahre später in *Der letzte Mann* (1924) das gleiche Wunder mit Glas in der Tür vollbrachte, gelang die Entleibung der Apparatur bereits weniger vollkommen. Die Überblende, die die Zufahrt von außen mit Glastür auf die Zu-

<sup>5</sup> Auch diese Einstellung findet sich als Variante in *High Anxiety*, indem dort die Kamera von draußen auf eine sich im Inneren befindende Gesellschaft zufährt und dabei eine nahezu identische Glaswand wie die in *Hævnens nat* zerstört.

fahrt innen ohne dieselbe verbindet, verdoppelt Personen und Raum einen Moment lang, so als werfe die Kamera einen alkoholisierten Blick auf das Interieur (Filmbeispiel 4.3). Als weitere fünfzig Jahre später Michelangelo Antonioni für den Schluss seines *Professione: Reporter* (1975) eine erneute Fahrt durch ein Fenster inszenierte, verwendete er als Sperrzone wohlweislich Eisenstangen statt Glas (Filmbeispiel 4.4). Die suggerierte Entkörperlichung der Kamera war auch dann noch schwierig genug. Mehrere

Tage dauerten Proben und Aufnahme dieser Tour de force, in deren Verlauf ein Riesenkran und Hängeschienen, aus denen die Kamera unmerklich ausgehängt werden musste, während das präparierte Gitterwerk ebenso unauffällig zu öffnen war (Abb. 4.1). Man sieht also: Kameras werden nur mit Mühe zu Astralkörpern. Denn immer ist die Transzendenz ein wenig getürkt. Und dennoch ist es nicht so, als ob in dieser Szene in *Professione: Reporter* die Kamera – unter den fortwährenden Schweißausbrüchen des gesamten Teams – die Seele des in diesem Innenraum sterbenden Mannes mimte, die mit Flügeln aus Zelluloid aus dem irdischen Kerker entflieht. Ach, die



Filmbeispiel 4.3: *Der letzte Mann*

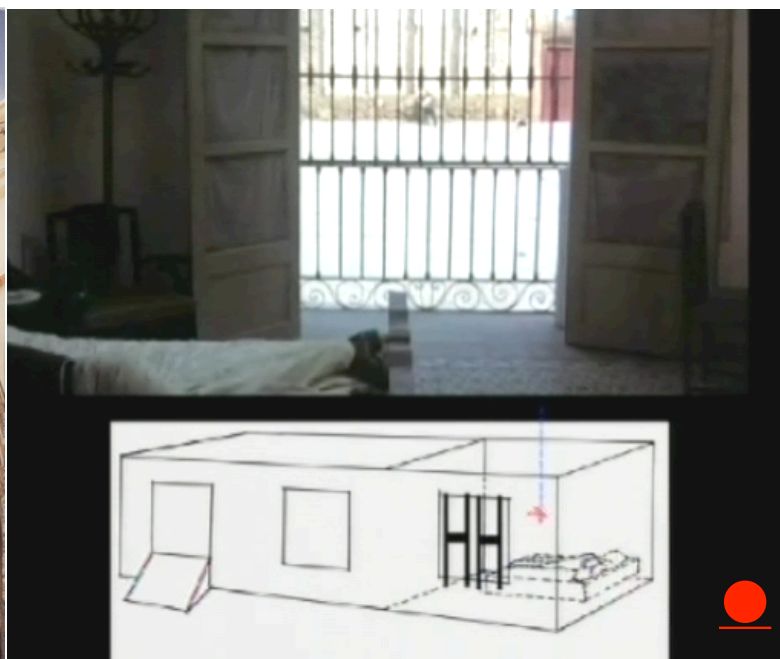


Abb. 4.1 und Filmbeispiel 4.4: *Professione: Reporter*



Kunst ist doch eine verwöhnte Göre! Nur das Unmögliche bringt sie so richtig in Fahrt und führt sie auf sich selbst zurück.

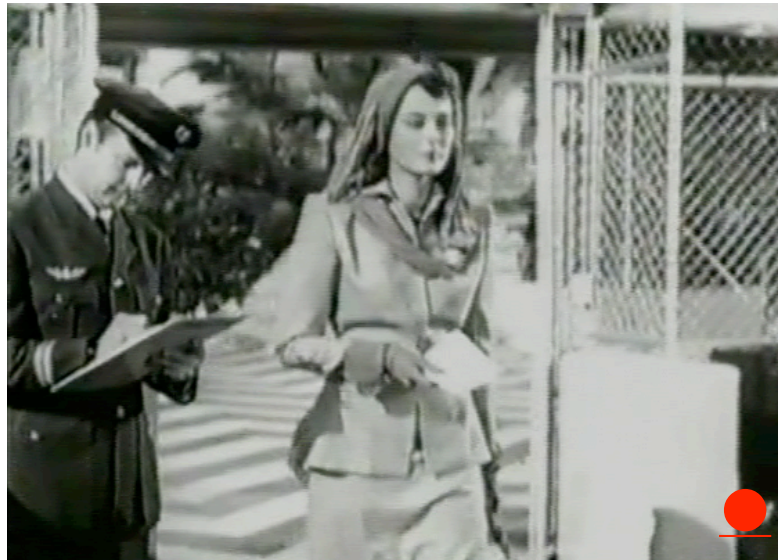
Wie etwa in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), wo die Kamera unter Blitz und Donner durch eine Dachluke des Nightclubs eindringt und dort bis zu einem Tischchen hinabsinkt, ganz zu schweigen davon, dass sie sich auf dem Weg dorthin durch die eng verschlungenen Leuchtröhren einer Neonwerbung schlängelt (Filmbeispiel 4.5). Die Leiblosigkeit des Aufnahmegerätes ist zwar



Filmbeispiel 4.5: *Citizen Kane*

bei der Trick- und Modellabteilung ausgeborgt – das schlechte Wetter, das die Einstellung begleitet, hat nur den Zweck, von deren Indienstnahme abzulenken –, aber dieser Engelsflug hinab in das heruntergekommene Etablissement ist doch filmisch sehr erhaben in seiner jeder Physis spottenden Leichtigkeit. Dennoch handelt es sich nicht um die perfektteste Immaterialisierung einer Kamera. Diese dürfte dem Team um den längst nicht so bekannten Regisseur John Berry in einer Szene des Films *Casbah* (1948) gelungen sein (Filmbeispiel 4.6).

Ein Mann steht auf der Terrasse eines Flughafengebäudes und scheint jemanden zu suchen. Dass er selbst auch gesucht wird, zeigt der Griff, mit dem er seinen Hut tiefer in die Stirn zieht, als er hinter sich zwei Polizisten entdeckt. Er steigt die Treppe zur Landebahn hinunter, und die Kamera folgt ihm dabei, sinkt hinab bis zum Erdboden, wo sich ein Gitter zwischen sie und den Mann schiebt. Reisende gehen in lockerer Folge durchs Bild, bis die Kamera vor der Kontrollsperrre mit Passagieren für einen Flug nach Paris hält. Dort schließt bereits ein weiblicher Fahrgast die Abfertigung ab und geht auf die Kamera zu, die dabei erneut aufsteigt, während der Mann mit dem Hut im Hintergrund vergeblich die



Filmbeispiel 4.6: *Casbah*

Schranke zu passieren sucht. Jetzt steigt auch die Frau in die Höhe, weil sich zwischen ihr und der Kamera wie aus dem Nichts eine Flugzeugtreppe materialisiert hat. Doch auch die Kamera versteht das Geheimnis der gezielten Körperlosigkeit, denn während sie, der Frau vorausfahrend, zurückweicht, befindet sie sich plötzlich im Inneren des Flugzeugs, in das jetzt auch die Frau steigt. Die



Filmbeispiel 4.7: *Una giornata particolare*

Szene enthält ohne Zweifel eine der raffiniertesten Volten, die je mit den Möglichkeiten des filmischen Raums erzeugt wurden. Die komplexe, dreiundvierzig Sekunden dauernde Plansequenz kommt ohne Schnitt, ohne unsichtbare Blenden oder filmische Tricks aus, sie verdankt ihre Existenz eher der bautechnischen Ingeniosität der rechtzeitig geschobenen Schiebewände, zeigt aber die schwerleibige Mitchellkamera, die damals in Gebrauch war, in luftiger Verklärung, in der dünnstofflichen Transfiguration ihrer irdischen Existenz.

Während der Exposition von Ettore Scolas *Una giornata particolare* (1977) schwebt die Kamera im Innenhof von Mario De Renzis prächtigem Wohnkomplex an der Römer Via XXI Aprile und gleitet die Innenmauer mit den vielen einzelnen Wohnungen ab, bis sie sich auf eine bestimmte konzentriert, gezielt auf deren offenes Fenster zufährt und erneut bruchlos ins Innere dringt, wo sie in einer bis zuletzt schnittlosen Plansequenz eine Mutter beim Wecken ihrer Großfamilie durch alle Räume hindurch minutenlang verfolgt (Filmbeispiel 4.7). Der Einsatz der Steadycam erfolgt hier wohl nach dem Vorbild einer (rein technisch gesehen) identisch eingerichteten Einstellung in dem ein Jahr zuvor entstandenen Film *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976), wo die Steadycam ebenfalls mit dem Einsatz eines Krans gekoppelt wurde, von dessen Plattform der Kameraoperator zur gegebenen Zeit abstieg, um mit der schwebenden Kamera die Einstellung zu Ende zu drehen. Aber das ist vielleicht weniger wichtig als die Tatsache, dass hier eine neue Technik umgehend dafür eingesetzt wird, die Körperlichkeit der filmischen Maschinerie in einer erneuten Zuspitzung zu negieren. Die schwebende Bewegung draußen und die ebenso schwebende Bewegungen drinnen durch alle Verwinklungen des realen Ortes vermittelt mit höchster Suggestivkraft einen filmischen Blick, für den die physischen Gesetze weitgehend außer Kraft gesetzt sind. Aber der technische Fortschritt wird zugleich auch die Sterblichkeit des astralen Filmkörpers einfordern. Weil die Kameras im Lauf der Jahre immer kleiner und leichter wurden, wurde auch die Demonstration ihrer vorgetäuschten Körperlosigkeit immer sinnloser, weil als Kompensation überflüssig. Der Nachweis, den die Gebrüder Coen in *Barton Fink* (1991) da-

für erbrachten, dass die Kamera ein Hotelzimmer ohne weiteres wie das Abflussrohr des Schiffs verlassen kann, dürfte die letzte Nachricht von ihrer Körperlosigkeit gewesen sein, die noch auf Interesse gestoßen ist. Bald darauf konnte das digitale Jenseits das Monopol für filmische Transfigurationen einfordern, mit der Folge, dass die kinematografische Entleibung des ehemals so schwerfälligen Aufnahmegeräts heute keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervorlockt. Als in *Panic Room* (David Fincher, 2002) eine computerunterstützte Reise durch ein mehrstöckiges Haus führt, bei welcher der Blick nicht nur wie in einer Achterbahn durch alle Räume torkelt, sondern auch durch den Henkel einer Kaffeekanne schlenkert (Filmbeispiel 4.8) und sich nebenbei im Trommelschloss der Haustür verliert, wobei einem die inneren Metallteile wie Raumschiffe um die Ohren zu fliegen scheinen, löst dies beim aufgeklärten Zuschauer nur noch ein müdes Lächeln aus.



Filmbeispiel 4.8: *Panic Room*

Deshalb wundert es anfänglich ein wenig, dass in Michael Hanekes *Caché* (2005) die entleibte Kamera erneut als Ereignis abgefeiert wird.

Der Film handelt von Überwachungsvideos, mit denen ein Ehepaar von einer bis zuletzt anonym bleibenden Instanz – das Wort Person wäre in diesem Zusammenhang, wie wir sehen werden, bereits viel zu eindeutig – belästigt wird. Das erste Video zeigt stundenlang die Straße, in der die Wohnung des Paares liegt. Eine Totale ist von einer Seitenstraße aus aufgenommen worden, wobei die Kamera etwa zweieinhalb Meter hoch und schätzungsweise fünfzig Zentimeter von der Häuserwand weg in Stellung gebracht wird (Filmbeispiel 4.9). Der von den Postsendungen terrorisierte Mann versteht nicht, dass ihm eine solche Kameraaufstellung nicht ins Auge gefallen ist, parkt er doch zumeist sein Auto in dieser Querstraße. Ein Gegenschuss deutet später aber an, dass das Gerät durchaus versteckt auf dem Dach eines dort geparkten kleinen Lkw hätte



montiert sein können (Filmbeispiel 4.10).<sup>6</sup> Doch die Frage nach der Unsichtbarkeit, und auch hier wieder genauer: nach der Unkörperlichkeit, führt auf die richtige Spur. Jede neue Kassette zeigt eine Einstellung, die die Kamera immer klarer innerhalb des Bewusstseins des von ihr gefolterten Mannes plziert. Schauen wir doch mal, wie es Haneke gelingt, die Kamera sukzessive zu einer de facto körperlosen, untrüglich metaphysischen Gestalt zu mutieren.

Bereits die zweite anonym gemachte Aufzeichnung zeigt ein winziges Detail, das die Mutation des Aufnahmegeräts zu einer moralischen Instanz sachte vorbereitet. Der Blick geht von einem Auto aus auf einen Landweg. Es regnet, und deshalb können wir an den akti-

ven Scheibenwischern erkennen, dass die Kamera vom Beifahrerplatz aus bedient wird. Dann wird sie nach links auf einen Bauernhof geschwenkt, der, wie wir bald vernehmen werden, das Geburtshaus des Opfers dieses Videoterrors ist. Der Schwenk zeigt aber keine Person auf dem Fahrersitz (Filmbeispiel 4.11). Das Auto scheint ebenso mit Autopilot zu fahren, wie die in der Seitenstraße aufgestellte Kamera unsichtbar geblieben ist.

Das dritte Video besteht aus zwei Einstellungen. Die erste ist wieder vom Auto aus gedreht worden, die zweite aber zeigt eine Handkamerafahrt durch einen Korridor in einer Mietskaserne (Filmbeispiele 4.12a). Und die exakte Kopie dieser Einstellung kehrt kurz darauf als Subjektive des belästigten Protagonisten wieder auf, als der Mann den auf dem Band gezeigten Ort



Filmbeispiel 4.9: *Caché*



Filmbeispiel 4.10: *Caché*

<sup>6</sup> Dem Regisseur schient diese Zweideutigkeit wichtig zu sein. Eine dieser Videokassetten zeigt eine Szene in einer Wohnung. Auch dort wird in einem Gegenschuss gezeigt, wo die Kamera hätte plziert sein müssen, und tatsächlich sieht man eine mit allen möglichen Sachen vollgestopfte Wand, wo sich eine kleine Digitalkamera ohne weiteres verstecken ließe. Die beiden Bewohner der winzigen Wohnung, ein Algerier mit Sohn, machen zugleich aber absolut glaubhaft, von den Videoaufzeichnungen nichts zu wissen.





Filmbeispiel 4:11: *Caché*

aufsucht (Filmbeispiel 4.12b), und nur der Klang seiner Schritte unterscheidet die Subjektive von der Aufnahme des ominösen Überwachers. Damit ist der entscheidende Umschlag gelungen. Die Überwachungsinstanz ist in den Kopf des Überwachungsopfers verpflanzt. Das zeigt sich unmissverständlich, als er träumt. Der Traum hat die gleichen stilistischen Eigenschaften wie die Kamera des anonymen Beobachters, und sie ist zugleich eine subjektive. Gezeigt wird eine traumatische Szene, die sich in der Jugend eines Protagonisten abgespielt hat (Filmbeispiel 4.13). Der Blick ist der distanzierte, unbewegliche eines Überwachungsvideos. Aufgenommen ist das Traumgesicht von der Dunkelheit eines Stalles her und gerichtet auf den Wohntrakt eines Bauernhofes. Beim ersten Auftreten dieser Szenerie in einem frü-



Filmbeispiele 4.12ab: *Caché*



Filmbeispiel 4.13: *Caché*



Filmbeispiel 4.14: *Caché*

hen Traum haben wir bereits gesehen, dass die Hauptperson als Kind etwa dort stand, wo jetzt die Kamera plazierte ist (Filmbeispiel 4.14). Zudem sind im Vordergrund noch der Metzgerblock und

die Axt aus jener Szene zu sehen. Kontrollinstanz und Bewusstsein verschmelzen zu einem Über-Ich, das Freud im Kino hätte sarkastisch grunzen lassen. Denn hier paart sich die Tradition der unsichtbar, ja körperlos gemachten Kamera mit jener des göttlichen Auges. Die *caméra caché* transzendiert dabei, und die Kameraposition wird eine metaphysische, wird zu einer moralischen Instanz. Ja, man kann durchaus sagen, sie konvertiert zum Katholizismus, besser noch, sie tritt, entsprechend ihrer inquisitorischen Aufgabe, in den Orden der Dominikaner ein.

Roberto Rossellinis Behauptung, Filmstil sei „das Resultat einer moralischen Position, eines kritischen Blickes auf das Selbstverständliche“<sup>7</sup>, die wiederum zu Godards nicht minder zweifelhaftem Spruch führte, dass eine Kameraposition einer moralischen Entscheidung gleichkomme ("Le travelling est une affaire de morale") – in *Caché* zeigt diese Denkart ihre wohl bedenklichste Seite, hat Haneke doch den Überwachungsstaat ästhetisch internalisiert.

Bekanntlich glauben die Christen, dass ihr Gott seinen einzigen Sohn in diese böse Welt hinabgeschickt hat, und ebenso bekannt ist, dass das nicht eben viel geholfen hat. In *Caché* gewinnt man nun den Eindruck, Jehova möchte es diesmal mit einer Kamera versuchen. Wie einst der Sohn ist sie Teil dieser Welt und zugleich auch wieder nicht; himmlischer Zar nebst weltlichem Zimmermann, versteckt in einer Seitenstraße oder Küchenwand wie ein gewöhnlicher Apparat und dennoch allem Stofflichen klar enthoben.

---

<sup>7</sup> Gian Luigi Rondi, *Intervista con Roberto Rossellini*, in: *Cinema dei maestri*, Milano 1980, S. 24