

Hinderk M. Emrich / Edgar Reitz

Der magische Raum

Gespräche zur Philosophie des Kinos

Koautor und wissenschaftliche Bearbeitung: David Brückel

Lektorat und Beratung: Johanna di Blasi

Editorische Beratung und gestalterische Mitarbeit:

Cornelia Gerbothe

SCHÜREN

Inhalt

1. Raum nehmen und die Ethik des Raumes im Film Vortrag Hinderk M. Emrich Babelsberg, 10. Juni 2010	7
2. Die Anfänge der filmischen Erzählkunst Edgar Reitz im Gespräch mit Hinderk M. Emrich Hannover, 24. Juni 2009	23
3. Die Epiphanie des Konkreten Edgar Reitz im Gespräch mit Hinderk M. Emrich München, 10. und 11. Dezember 2009	53
4. Der Film als Sprache ohne Begriffe Edgar Reitz im Gespräch mit Hinderk M. Emrich und David Brückel München, 28. Februar 2010	79
5. Sind Erzählräume dreidimensional? Edgar Reitz im Gespräch mit Hinderk M. Emrich und David Brückel Hannover, 20. September 2010	105
Bibliografie	137
Literaturhinweise	140
Abbildungsnachweis	143

2. Die Anfänge der filmischen Erzählkunst

Edgar Reitz im Gespräch mit Hinderk M. Emrich

Hannover, 24. Juni 2009

HINDERK M. EMRICH: Meine erste Frage ist die nach der Art, einen Dialog im Film darzustellen durch Schuss und Gegenschuss, und dass im Grunde damit ein Raum etabliert ist, den es nicht geben kann, in dem die Kamera aber gleichwohl steht. Das ist, wenn man so will, eine Parallele zu dem Film *CACHÉ* von Michael Haneke, wo ja auch ein ganzer Film gedreht wird, den es nicht geben kann, weil es keinen Ort gibt, wo die Kamera hätte gestanden haben können.

EDGAR REITZ: Ich finde es hilfreich, einmal den Blick zurück-zuwenden in die Frühzeit des Kinos. Ich meine die Zeit, bevor

Bewegung

Erwin Panofsky –
Stil und Medium im Film
(1936/1937/1947)

«Der Ursprung der Freude am Film war nicht ein objektives Interesse an bestimmten Inhalten, viel weniger ein ästhetisches Interesse an der Form der Darstellung von Inhalten, sondern ganz einfach die Freude an etwas, das sich zu bewegen schien, ganz gleich, was es sein mochte.»

man die Großaufnahme erfunden hat. Das Neue an der Kinematografie bestand vorerst lediglich darin, bewegte Fotografien herstellen zu können.

Wie einst der Fotograf stellte der Kinematograf seinen Apparat auf und bemühte sich darum, eine günstige Position zu finden, aus der heraus er die Ereignisse und ihre Bewegungen gut beobachten und ablichten konnte. So kam es, dass man zuerst einmal nur Totalen gefilmt hat. Man sah sich mit seinem neuen Gerät einer Welt von bewegten Dingen und Menschen gegenüber, und man stellte die Kamera instinktiv in diese «Gegenüber-Position».

HME: Also eigentlich als Partner?

ER: Nicht unbedingt, denn das Gegenüberstehen erlaubt auch Distanz, Beobachtung, Inszenierung. Diese Kameraposition ist zur Zeit der frühen Kinematografen nicht neu. Es ist zumeist eine ganz übliche Position, die man aus der Bildenden Kunst kannte, aus der Malerei, auch aus der Fotografie.

Die Fotografen imitierten die Maler, bis die Malerei schließlich anfang die Fotografie nachzuahmen. Mit der «Gegenüber-Position» meine ich jene beschreibende, in die Ereignisse nicht eingreifende Darstellungsweise, die zum Beispiel Rembrandt anwendet, wenn er sein berühmtes Bild *Anatomie des Dr. Tulp* konzipiert.

Das Bild sagt quasi, hier findet etwas statt und ich als Künstler bin derjenige, der es beschreibt, ich stehe dem Geschehen gegenüber als Zeuge oder als Chronist, der eine Haltung einnehmen kann, die ihm zusteht. Das Abbilden hat Tradition und beruht auf Haltungen, die sich nicht rechtfertigen müssen. Der Künstler verschafft sich aus diesem Selbstverständnis heraus sogar Zutritt zu Orten, die ihm normalerweise verwehrt sind. Zum Beispiel die Anatomie.

Durch seine Rolle als Chronist und durch den Rang des mitführenden Zeugen kann er sich Zutritt zu allen Bereichen des Lebens verschaffen und alle unbekanntem, verbotenen oder exotischen Geschehnisse beschreiben. Besonders beliebt sind zunächst exotische Länder, fremdartige Vegetationen oder das Leben der Naturvölker. Solange die Kinematografie Totalen filmt, solange sie den bewegten Vorgängen nur gegenübertritt, setzt sie einen Auftrag fort, den die



11 *Anatomie des Dr. Tulp* (Rembrandt van Rijn, 1632)

klassischen Künste immer schon übernehmen, aber nie so perfekt realisieren konnten.

Die Gebrüder Lumière haben in den Anfangsjahren des Kinos eine ganze Schar von Kameraleuten ausgebildet, die sie mit den neuen Apparaten ausstatteten und in die Welt schickten. Die frühen Filmmemacher bekamen bestimmte Regeln mit auf den Weg, an die sie sich halten sollten: Wie stellt man sich auf eine Situation ein, wie findet man einen guten Kamera-Standort, von dem aus sich die Dinge möglichst übersichtlich und auch suggestiv darstellen lassen?

Wenn zum Beispiel ein Reiterheer gefilmt wird, der Stapellauf eines Dampfschiffes, ein Karnevals-Umzug oder ein Autorennen, dann wählt man die Diagonale. Die Diagonale hat den Vorteil, in der einen Hälfte des Bildes Übersicht und Tiefe zu zeigen, und in der anderen Hälfte, wenn die Dinge näher herankommen, ihre Details. Die Diagonale wirkt dynamisch wegen der Annäherung und zugleich harmonisch wegen der Übersichtlichkeit. Auch mit dieser Anweisung für die Kameraposition werden Traditionen aus der Malerei aufgegriffen, aber es entsteht auch etwas völlig Neues:

Optische Identifikation

Jan Marie Peters – *Die Struktur der Filmsprache* (1962)

«Der Zuschauer im Kino schaut immer mit dem Kamera-Auge, auch wenn er sich dessen nur selten bewusst ist. Es ergibt sich also die sonderbare Tatsache, dass wir – obwohl körperlich fortgesetzt an gleicher Stelle – aus einem stets wechselnden Blickpunkt der Filmhandlung folgen. Unser Sehen mit dem <Kamera-Auge> geschieht nicht aus körperlichen, sondern aus einer virtuellen Position heraus. Die optische Identifikation des Zuschauers mit dem Kamerastandpunkt kann dabei so weit gehen, dass er beim Sehen einer mit bewegter Kamera aufgenommenen Szene selbst das Gefühl hat, in Bewegung zu sein. Die Psychologie nennt dieses Gefühl <induzierte Bewegung>.»

Die Bewegung durch die Diagonale beteiligt den Zuschauer am Geschehen. Beim Betrachten kann man seine Aufmerksamkeit wandern lassen, man erlebt sich als Subjekt. Der Zuschauer empfindet sich als Beteiligter, wenn er das Filmbild betrachtet. Er spürt, dass auch er dort hätte stehen können und dass er den Standort der Kamera auch hätte persönlich einnehmen können.

Möglicherweise ist das der Grund dafür, dass die Filme der Gebrüder Lumière und ihrer Teams in den frühen Kinos so suggestiv und direkt auf die Menschen wirkten. Ihre Botschaft des «Dabeiseins» beruhte auf einer allgemeinen Erfahrung und war deswegen ganz leicht zu entschlüsseln.

HME: Natürlich.

ER: Es lag aus verschiedenen Gründen nahe, die Großaufnahme zu erfinden. Zum einen kommt sie bei den Diagonalbewegungen in den gefilmten Totalen als Zufallsprodukt vor: Gelegentlich laufen Passanten oder Protagonisten so nah an der Kamera vorbei oder bleiben sogar in ihrer Nähe stehen, dass sie nur noch als Torso oder Gesicht-in-der-Menge abgebildet werden. Es gibt in frühen Filmen Beispiele dafür, dass der Operateur den Fokus korrigiert und das Nahe scharf abzubilden versucht.

Ein gewaltiger Schritt bestand aber darin, die Kamera aus ihrer «Gegenüber-Position» herauszunehmen und absichtsvoll nahe an einzelne Menschen heran zu gehen. Technisch bestanden die Voraussetzungen für die Großaufnahme schon immer. Da der Film in

den ersten Projektoren stark flimmerte, zudem eine schlechte Detailauflösung zeigte, hätte es immer schon genützt, an die Dinge näher heranzugehen, um sie zu verdeutlichen. Aber offenbar spürte man, dass damit eine Grenze überschritten wird. Man verliert mit der Großaufnahme auf einmal diese friedliche Distanz, diese anerkannte Berichterstattungsdistanz. Man betritt eine Tabuzone. Man nähert sich den Dingen derart indiskret an, dass man die vertraute Gemeinsamkeit mit der Erfahrung der Zuschauer ebenfalls verlässt.

Es ist nicht nur eine Diskretionsgrenze, die überschritten wird. Mit der Großaufnahme drängt der Film sich tief in die Intimsphäre, in die verletzbare Persönlichkeitssphäre der Menschen. Die Großaufnahme ist eine gewalttätige Form, eine tatsächliche Verletzung einer Grenze, auch einer Grenze der Würde und die Zerstörung des sozialen Schutzes.

Zugleich aber erreicht man mit ihr eine Wahrnehmung von Nähe, eine Darstellbarkeit des Kreatürlichen der Verletzlichkeit selbst und der Beseeltheit der Figuren, die weit über das bis dahin bekannte Maß hinausgeht. Jede Großaufnahme

Nähe

Béla Balázs – *Zur Kunstphilosophie des Films* (1938)

«Die Welt eines Gemäldes ist unnahbar und ohne Eingang, auch dann, wenn ich es in der Hand halte. Und die Welt der Szene ist ebenso geschlossen und unnahbar auch dann, wenn ich meinen Sitzplatz auf der Bühne selbst habe oder die Bühne mitten in den Zuschauerraum hineinreicht. Denn die Isoliertheit und Distanz im Bewusstsein besteht darin, dass ich in den Raum *der Handlung* nicht eintreten kann, mich nicht unter die Figuren mengen kann, nicht *innerhalb der Komposition des Kunstwerkes* erscheinen kann. Wenn ich auch ganz nah bin, schaue ich doch nur durch den Zaun in einen Garten, der ein eigener Globus ist. Der Film hat dieses Prinzip der alten räumlichen Künste – die Distanz und die abgesonderte Geschlossenheit des Kunstwerkes – zerstört. Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, *und damit mein Bewusstsein*, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein. Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und dadurch verwickelt in seine Handlung. Ich gehe mit, ich fahre mit, ich stürze mit – obwohl ich körperlich auf demselben Platz sitzen bleibe.»

führt zu ambivalenten Empfindungen: Als Erkenntnismittel ist sie wie eine medizinische Sonde, die in das Innere der Person forschend eindringt und sie kalt analysiert, als erzählerisches Mittel ist sie hingegen ein Liebesritual, das sich schutzlos in den Raum der Umräumungen fallen lassen kann.

HME: Das hat ja dann auch mit der großen Frage der Gegenwartspsychologie nach Nähe und Distanz zu tun. Das ist ein riesiges Thema: Die Menschen suchen eigentlich Nähe, sie sehnen sich sogar nach Verschmelzung, sie wollen Liebe, und gleichzeitig ertragen sie keine Nähe. Das ist z. B. das große Thema von Norbert Bischof in seinem Buch *Das Rätsel Ödipus*: dass Menschen immer zugleich Nähe und Distanz suchen. Wenn nun das Kino beginnt, genau an dieser Grenze an den Menschen heranzukommen, dann entstehen diese Doppeltheiten.

Auf der einen Seite ist eine Scham- und Schutzgrenze überschritten und auf der anderen Seite ist das Gefundene nicht genau das, was wir eigentlich ständig suchten: nämlich Nähe, Verschmelzung und Intimität. Bischof stellt die Frage nach Geborgenheit.

ER: Zunächst wagten sich die Filmemacher nicht in diese erotische Sphäre, vermutlich weil die gesellschaftlichen Tabugrenzen dort besonders stark waren. Bis heute besteht in der protestantisch geprägten amerikanischen Kultur ein Misstrauen gegenüber Bildern. Im amerikanischen Kino darf bis heute jede Art von verbaler Pornografie stattfinden, aber die optische Darstellung von nackter Haut bleibt tabu. Die Großaufnahme des nackten Körpers und die direkte Darstellung der Sexualität wird ausschließlich der Pornoindustrie zugewiesen.

Das europäische Kino hat diese Grenzen längst überwunden, dennoch bleibt der Verdacht bestehen, dass mit der Großaufnahme unsittliche Ziele verfolgt werden. Die Erfindung der Großaufnahme ist allerdings die Geburtsstunde einer Befreiung des Körpers. Vom ersten Augenblick an wird die Faszination der Haut entdeckt.

Interessant ist, dass mit der Großaufnahme auch die Pornografie sich des Mittels Film bedienen lernt. Es gab schon in der allerfrühesten Zeit pornografische Filme. Und da dreht sich für mich die Wahr-

nehmung um, an dieser Stelle tritt der Autor als Täter in Erscheinung, als Zerstörer der Grenze zwischen Körper und Person. Denn um überhaupt anschauen zu können und zu verstehen, was vor der Linse geschieht, wird man selber zum Voyeur. Dies ist der Augenblick in dem das Kino sich von der Berichterstattung, von der natürlichen Ansicht der Welt, den Buchillustrationen, den Reiseberichten den Gesellschaftsbeschreibungen und Porträts abwendet und ins voyeuristische Zeitalter eintritt. Die Filmproduzenten machen ihre Zuschauer zu Komplizen, auch sie werden zu Voyeuren. Bisher ist diese Übereinkunft zwischen Filmemachern und ihrem Publikum nur selten ausgesprochen oder beschrieben worden. Sie funktioniert, begünstigt durch die Dunkelheit des Kinos, aber von Anfang an. Der abgedunkelte Saal, in dem die Filme vorgeführt werden, anonymisiert die Zuschauer. In schützender Anonymität gemeinsam am voyeuristischen Akt teilzunehmen, das hat eine unglaubliche Faszination.

Das Kino ist Individualisierung des Blickes bei gleichzeitiger Kollektivierung der Wahrnehmung. Der Zuschauer befindet sich mit dem Film zusammen in einer quasi geschützten Zone. An dieser Stelle erhebt sich der Ruf nach der künstlerischen Rechtfertigung. Von Anfang an muss sich die Filmkunst mit ihren Großaufnahmen verteidigen. Je voyeuristischer sie vorgeht, um so betont «künstlerischer» müssen letztendlich ihre Ziele sein.

HME: Es gibt ja meiner Meinung nach, so wie das eben von Dir dargestellt wird, drei Aspekte: der eine wäre der quasi-dokumentarische, ja quasi-objektivierende Blick, der andere wäre der voyeuristische Blick und der dritte wäre schließlich ein Blick der Ich-Du-Beziehung, d. h. eine Form der «Kollusion», des «Zusammenspiels», um mit Jürg Willi zu sprechen.

Man kann das philosophiegeschichtlich folgendermaßen erklären: Bei Sartre ist der Blick in seinem Werk *Das Sein und das Nichts* dargestellt als Blick der Objektivierung, des zum Objekt-Machens, bei Lévinas ist es der Blick, der das Antlitz ermöglicht, d. h. der Andere wird nicht zum Objekt gemacht, sondern er ist Partner, er wird sogar erhöht. Es ist ein Blick, der versucht, den Anderen zu feiern und ihn anzuerkennen. Ich nenne das in meinen Texten die «Anerkennungsphilosophie».

Wir haben also drei Arten, mit der Kamera umzugehen: Erstens die Weise, wie es eine klassische künstlerische Position war, des Berichterstattens, des Objektivierens in einem wertneutralen Sinne; dann den eindringenden, voyeuristischen, Komplizenhaften oder zur Komplizenschaft einladenden Blick und schließlich den Blick der Ich-Du-Beziehung.

Blicke

Thomas Elsaesser / Malte Hagener – *Filmtheorie zur Einführung* (2007)

«[Die] Möglichkeit des Zurückblickens ist einer der grundlegenden Aspekte der Beziehung zwischen Film und Zuschauer. Der Verlust an Transparenz wird durch die Erscheinung des Gesichts auf gewisse Weise sowohl erhöht als auch aufgehoben: Weil etwas zurückblickt (das andere Gesicht), das uns auf den eigenen Blick aufmerksam macht, blicken wir nicht länger durch das transparente Medium hindurch. Zugleich ist der Zuschauer im Kino gewohnt, sich mit den Blicken anderer zu identifizieren, so dass er den Blick von der Leinwand annimmt, um den Blick auf sich selbst zu vermeiden. Hinzu kommt, dass gerade das Gesicht viele Möglichkeiten der affektiven Identifikation bietet. Die Großaufnahme oszilliert damit zwischen einer erhöhten Selbstreflexion, da die eigene Zuschauerposition betont wird, und einer erhöhten Identifikation, in der man sich als Zuschauer einer anderen Figur quasi überantwortet.»

Das ist allerdings ein Blickwechsel, wie wir ihn auch – man könnte vielleicht sagen in der «amerikanischen» Art der Auflösung – haben, wo man sich noch nicht wirklich festlegt: Wie schaue ich eigentlich?

Ich erinnere an das 19. Jahrhundert, wo man sich wegen eines Blickes duellieren musste: «Sie haben mich fixiert...», «Sie haben meine Partnerin fixiert...» Das Fixieren genügte bereits, um zu sagen, es sei ein destruktiver, obszöner, Intimität verletzender Blick gewesen. Der kann nur durch ein Duell wieder gutgemacht werden. Daran kann man sehen: Ein Blick kann wirklich mehrere Aspekte haben.

Dabei wollte ich noch mal auf die Frage hinweisen, inwieweit der von Lévinas beschriebene Blick, der den Anderen sogar feiert, den Anderen intakt lässt (Lévinas geht ja so weit zu sagen, das «Antlitz ist Sprache», d.h. die Sprachlichkeit des Anderen ist verbindlich intakt zu halten und sogar noch weiter zu

erhöhen), inwieweit also dieser schützende und beschützte Blick im Kino eine adäquate gleich-gewichtige Rolle spielen kann und darf, wobei man zugleich die Frage stellen kann: Aus welchem Raum heraus wird eigentlich da geschaut? Also wo ist dieser Raum, aus dem geschaut wird, in der Möglichkeit, in beiden Weisen zu schauen?

ER: Das, was wir den brüderlichen, menschlichen Blick auf den Anderen, diesen partnerschaftlichen respektvollen Blick nennen, kann im Film nicht dadurch erreicht werden, dass wir nur einmal schauen. Das hat wohl auch damit zu tun, dass der Film die Dauer des Blickes festlegt.

Da wir beim einmaligen Schauen die Diskretionsgrenze überschreiten, müssen wir diesen Frevel durch einen zweiten Blick wiedergutmachen. Der zweite Blick ist ein Angebot, das «Du» zu formulieren. Wenn ich zum Beispiel sage, «ich sehe Dich an», gibt es nur einen Akteur. Wenn ich dann sage, «Du blickst zurück», haben wir zwei Akteure und wir haben einen Dialog-Blick eröffnet.

An dieser Stelle sind wir bei der zweiten großen Erfindung der Filmgeschichte angelangt, nämlich der Möglichkeit des Montierens, des Schnittes insbesondere des Dialogschnittes. Es hat vorher zwar schon den Schnitt gegeben, der aus rein technischen Gründen angewendet werden musste, weil die Filmspulen zu kurz waren, um längere Handlungen aufzunehmen.

Wenn man aber die Filmspule wechselte und weiter filmte, entstand eine Lücke im Ablauf, ein Sprung. Man hat dann herausgefunden, dass dieser Sprung weniger störend wirkt, wenn man zum Weiterfilmen den Kamerastandpunkt wechselt.

Wenn man die Aufnahmen später aneinander klebte, konnte man erstaunt feststellen, dass sich der subjektive Eindruck einer Kontinuität einstellte, obwohl die Wiedergabe des Geschehens nun mit einem Sprung im Raum verbunden war. Raumsprünge sind dem Film offenbar bekömmlicher als Zeitsprünge.

Vielleicht hängt das damit zusammen, dass die Vorfüh-

Montage

André Bazin – *Die Entwicklung der Filmsprache* (1958)

«Über die Montage, die man besonders aus den Hauptwerken von Griffith kennt, schreibt André Mal-

raux in *Psychologie du Cinéma*, dass sie die Geburtsstunde des Films als Kunst bedeute: Das, was ihn tatsächlich von der einfachen lebenden Fotografie unterscheidet, ist schließlich und endlich eine Art Sprache. (...) Mit der Erfindung der Parallelmontage gelang es Griffith, die Gleichzeitigkeit zweier räumlich voneinander entfernter Aktionen auszudrücken, und zwar durch abwechselnde Einstellungen der einen und der anderen Aktion. In *La roue* gibt Abel Gance uns die Illusion der Beschleunigung einer Lokomotive, ohne wirkliche Bilder von Geschwindigkeit zu benutzen (...), sondern lediglich durch die Vervielfachung immer kürzer werdender Einstellungen. Die von Eisenstein erfundene Attraktionsmontage schließlich, deren Beschreibung nicht so einfach ist, kann grob definiert werden als die Verstärkung der Bedeutung eines Bildes durch die Gegenüberstellung mit einem anderen Bild, das nicht notwendigerweise zu demselben Ereignis gehören muss (...). Selbstverständlich gibt es zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten dieser drei Verfahren. Wie immer diese auch sein mögen, ihnen allen gemeinsam ist etwas, das die Montage selbst definiert: die Schaffung eines Sinns, den die Bilder nicht objektiv enthalten und der nur aus ihrer Beziehung zueinander hervorgeht.»

zung eines Films nur dann als gelungen empfunden wird, wenn der Ablauf kontinuierlich bleibt, wenn die Maschine nicht stehen bleibt, wenn der Film nicht reißt, wenn man sich zurücklehnen und die Zeit einfach fließen lassen kann.

Man hat in meinen frühen Jahren in Freundeskreisen oft über das «mechanische Prinzip der Filmästhetik» spekuliert und geglaubt, dass darin das Geheimnis der filmischen Sprache zu suchen sei.

Der Dialogschnitt, über den wir hier vor allem sprechen wollen, ist eine Lösung des Zeit-Raum-Problems ganz anderer Art. Er resultiert aus der Erfindung der Großaufnahme und erlaubt den Wechsel von Nahaufnahmen in die ebenso indiskreten Gegenschüsse.

Dialogschnitte funktionieren am besten, wenn die Distanzen übereinstimmen, wenn beide Schussrichtungen mit den gleichen Objektiven und gleichen Entfernungen von den Gesichtern in gleichen Blickwinkeln aufgenommen werden. So werden die Möglichkeiten des Eindringens in die Intimsphäre in zwei entgegengesetzte Richtungen aufgeteilt. Indem wir

durch Schuss und Gegenschuss auf der Leinwand zwei Bilder anbieten, die aus entgegengesetzten Raumperspektiven miteinander zu kommunizieren scheinen, versetze ich den Zuschauer in einen imaginären Raum, den er mit mir als erzählendem Autor gemeinsam betreten kann. Ich eröffne durch den Dialogschnitt sozusagen eine Partnerschaft, einen zusätzlichen Dialog mit meinem Zuschauer. Ich werde als Erzähler durch das dialogische Verhältnis zu den Figuren neu begreifbar.

Schuss-Gegenschuss-Formen, sind heute so alltäglich wie das Kino selbst. Aber ursprünglich, als sie neu waren, konnten sie nur schwer verstanden werden. Das Publikum auf der ganzen Welt musste erst lernen, den Wechsel von Großaufnahmen als Dialog zu verstehen und als einen Teil der Formensprache des Kinos zu erlernen. Der Dialogschnitt setzt einen neuen Verständnisrahmen. Ich sehe in dieser Erfindung den eigentlichen Anfang der Filmgeschichte als neue Erzählkunst.

Es wird ein bis dahin unbekannter erzählerischer Raum eröffnet. Den wenigsten Filmemachern ist das bewusst. Sie benutzen die Technik, sie fühlen die Wirkung, ohne je darüber nachgedacht zu haben, was eigentlich geschieht. Wenn ein Filmemacher aber vom erzählerischen Raum nichts weiß, kann es passieren, dass er ihn durch falsche Entscheidungen grundlos zerbricht. Der Zuschauer sieht sich dann auf einmal rausgeschmissen aus dem Innenraum der Geschichte. Er findet hinterher ganz schlecht wieder in diesen Raum zurück.

Man kann, solange man sich darin konsequent aufhält, andererseits jede noch so intime, noch so schwierige komplizierte Geschichte erzählen, weil man sich in einer gemeinsamen Geborgenheit bewegt. Zerbricht man diese, indem man z. B. in die einfache Berichthaltung zurückfällt oder aber auch in eine irgendwie begründete Notlösung filmischer Bildfolgen wechselt, (gedankenlose Bilder gibt es ja noch und noch jeden Tag!), dann wird der Zuschauer aus diesem imaginären Raum hinausgeworfen. Es entsteht ein Riss, ein Vertrauensbruch zwischen Film und Publikum, der nicht mehr geheilt werden kann.

HME: Vielleicht kann man ja sagen, dass dieser Begriff des Rahmens, den Du eben verwendet hast, oder die «Rahmung», zurückgeht –

theoretisch – auf den amerikanischen Soziologen Erving Goffman mit seinem bedeutenden Werk *Frame Analysis*, wo genau diese Konventionen beschrieben werden, d. h. letztlich die Vereinbarungen zwischen Produzenten von kulturellen Ereignissen und denjenigen, die das Ereignis wahrnehmen, konsumieren, schließlich verinnerlichen können. Und ein solcher Frame, eine solche Vereinbarung, wäre dann die Erzählweise von «Schuss und Gegenschuss», von Kamerapositionen, die einander im Wechselspiel ergänzen.

Sartre hat die Frage nach der «Rettung des Subjekts» vor seiner Objektivierung so beantwortet, wie Schuss und Gegenschuss es tun, wenn er sagt: «Wenn ich den Anderen beschäme, indem ich ihn zum Objekt mache, indem ich sage, der Andere gehört zu meinen Entfernungen, er ist im Grunde eine geometrische Projektion meines Auges, dann kann der Andere sich dadurch dessen erwehren, indem er zurückblickt und den Anblickenden seinerseits beschämt und objektiviert.»

Dann würde das Kino im Grunde genommen dieses Sartresche Macht- oder Kräfte- oder Objektivierungsspiel repräsentieren. Die Frage wäre dann allerdings: Kann man über diese Form der im Grunde wechselseitigen Objektivierung noch einmal hinauskommen in eine höhere Form (eine transzendierende Form), indem diese Blicke nicht nur darin bestehen, sich gegenseitig gewissermaßen zurecht- und zurückzuweisen, sondern in eine höhere Realisationsweise von Gemeinschaftlichkeit, von echter Dyadenhaftigkeit, von «Gerechtigkeit» (Lévinas), d. h. einer echten wechselseitigen Anerkennung von Ich und Du? Das beinhaltet die Frage: Welche Form von Herausblicken aus dem erzählerischen Raum der Kamera könnte mehr sein als nur ein Kräftemessen der Blicke?

Diese Frage wird durch das Thema ergänzt: gibt es eine Form des Filmemachens, die auch technisch begründet ist, nicht nur inhaltlich beziehungsweise durch die Art, wie man Regie führt, die ermöglicht, quasi die «Andersheit des Anderen» zu beschützen? Die Frage ist dabei: Muss ich mit meinem Blick dem/der Anderen den Krieg erklären, ihn/sie verobjektivieren und letztlich Intimschranken überschreiten, oder gibt es doch so etwas wie eine «Beschützung» im Film; dies im Sinne von Lévinas' Anerkennung des Anderen? Gibt es irgendwelche formalen oder inhaltlichen oder filmsprachlichen Begründun-

gen, warum die Szene im einen Falle so und im anderen Falle ganz anders wirkt?

ER: Letztendlich ist das eine außerfilmische, eine moralische Frage. Wir erleben, dass der Film eine Waffe sein kann, dass der Film in der Lage ist, zu verletzen.

Wir erleben auch, dass die spezifische Sprache des Films ein aggressives Potenzial in sich trägt.

Die filmische Sprache ist im Gegensatz zur Sprech-Sprache nicht durch Konventionen des täglichen Umgangs und des persönlichen Respekts geregelt. Man kann im Kino an Schandtaten und Grenzüberschreitungen teilnehmen, die es vorher nicht gab oder die in der Kunst nicht toleriert worden wären. Von der kommerziellen Filmindustrie wird Gewalt, auch die Gewalt der filmischen Mittel, seit Jahren in immer exzessiverer Weise angewendet. Natürlich kann man sich darauf herausreden, es sei ja doch nur Kino und das Blut sei ja doch nur Studioblut und die Opfer hätten es überlebt und sie seien auch noch gut honoriert worden usw. Dennoch rechnet die Industrie damit, dass die Zuschauer an schrecklichen Taten beteiligt werden und

Gewalt

Michael Haneke im Gespräch mit Thomas Assheuer (2007)

MICHAEL HANEKE: «Ich wollte zeigen, dass fiktionale Gewalt in ihrer Fiktionalität genauso wirklich ist wie reale Gewalt. Weil sie im Kopf derer stattfindet, die die fiktive Gewalt genauso anschauen wie die sogenannten wirkliche Gewalt. (...)»

THOMAS ASSHEUER: «Dann aber müssen Sie den Vorwurf in Kauf nehmen, dass Sie mit der Gewalt kollaborieren.»

MICHAEL HANEKE: «Das hat mit auch der (...) Religionsphilosoph René Girard vorgeworfen. Er hat sich FUNNY GAMES vor einer Diskussion in Graz angeschaut und meinte danach: Sobald man sich – so wie ich – auf den Gewaltdiskurs einlasse, werde man zum Bestandteil des Diskurses und komme am Ende nicht mehr heil heraus. Ich habe ihn dann gefragt, was denn die Alternative sei. Denn in einem sinnlichen Medium wie dem Kino kommt man nicht darum herum, Gewalt abzubilden. Natürlich muss das in einer Form geschehen, die den Abbildcharakter durchschaubar macht und die Rolle des Schauenden mitreflektiert. (...) Ein <normaler> Gewaltfilm derealisiert die Gewalt. Er lässt sie viel attraktiver erscheinen, als sie in der Wirklichkeit ist. Tatsächlich