

Anthropomorphe Kamera und ethische Haltung

Margrit Tröhler

Als ich im letzten Herbst ein Seminar zum Thema «Grenzen: Motiv, Ethik und Ästhetik» unterrichtete und gleichzeitig mit Fabienne Liptay an der Vorbereitung eines Hefts der *Film Konzepte* zu Chantal Akerman (Nr. 47, Nr. 7/2017) arbeitete, habe ich mir erneut die dokumentarisch-essayistischen Filme von Akerman angeschaut, insbesondere *DE L'AUTRE CÔTÉ* (JENSEITS VON SONORA – MEXIKO, F/B/AUS/FIN 2002), der sich an der Grenze zwischen Mexiko und den USA (Arizona) situiert. Die Grenze, die den tragischen Fokus des Films bildet, ist hier nicht nur Thema oder geografisches Motiv. Eine Grenze markiert immer zugleich Trennung und Übergang, und diese Potenzialitäten setzen sich bei Akerman von vornherein in ein filmisches Wechselspiel zwischen Stillstand und Bewegung um, mehr noch: Die Grenze bestimmt auch die Ästhetik von Kamera und Montage und deren ethische Haltung. In der lockeren Reihe der vier Dokumentarfilme *D'EST* (AUS DEM OSTEN, B/F/P 1993), *SUD* (SÜDEN, F/B 1999), *DE L'AUTRE CÔTÉ* und *LÀ-BAS* (B/F 2006), die ohne direkten Zusammenhang im Intervall von dreizehn Jahren entstanden sind – gerahmt und unterbrochen durch Spielfilme, Videoinstallationen und kürzere TV-Produktionen –, stellt der dritte Film eine Wende dar: In die ambivalente Spannung von Nähe und Distanz, von Abstraktion und Aufmerksamkeit auf das konkrete, alltägliche Detail, die alle Dokumentarfilme Akermans kennzeichnet, mischt sich in *DE L'AUTRE CÔTÉ* eine filmische Subjektivität, die sich in *LÀ-BAS* und später dann, in ihrem letzten Werk *NO HOME MOVIE* (B/F 2015), welche beide klar autobiografische Züge tragen, affirmieren wird. Obwohl die Filmemacherin nie im Bild erscheint und *DE L'AUTRE CÔTÉ* die zurückhaltende und strenge Blickführung der ersten beiden dokumentarischen Projekte beibehält, wirkt der Film sehr

persönlich. Er zeugt von einer besonderen Konfiguration filmischer Subjektivität, die sich am besten mit dem Konzept der «anthropomorphen Kamera» fassen lässt, das wir Christine N. Brinckmann verdanken.

Eine *anthropomorphe Kamera* macht auf eine menschliche oder menschenähnliche Präsenz hinter dem Aufzeichnungsapparat aufmerksam. Im Dokumentarfilm verweist sie auf die Aufnahmesituation und die Haltung der Filmemacher_innen zum Geschehen und zur Wirklichkeit. Im Spielfilm wird «[a]us der ursprünglichen Aktion einer Kameraperson [...] die Aktion einer fiktionalen Figur ohne Kamera»; die anthropomorphe Färbung der Einstellung übersetzt in diesem Fall oft die (manchmal auch nur annähernd) subjektive Wahrnehmungsperspektive einer Figur und näht die Zuschauer_in in das Geschehen oder in die personalisierte Stimmung der Szene ein. Gegenpol zum anthropomorphen ist der «technomorphe» Effekt, bei dem die Kameraarbeit oder deren Techniken medial auffällig werden – oft sind die beiden stilistischen Momente gekoppelt, und die eine Wirkungsweise kann jederzeit in die andere kippen, wie Christine N. Brinckmann betont (1997 [1994], 277, 287).

Die Autorin hat dieses Doppel-Konzept hauptsächlich am klassischen Hollywoodfilm entwickelt, indem sie zum Beispiel die anthropomorphisierende Blickkonstellation hinsichtlich einer Schuss/Gegenschuss-Szene in *THE MALTESE FALCON* (John Huston, USA 1941) plausibel macht oder indem sie die unheimliche Situation in *THE SPIRAL STAIRCASE* (Robert Siodmak, USA 1946) durch das Changieren von anthropomorphen und technomorphen Effekten, die mit dem Blick des Mörders assoziiert werden, begründet (vgl. *ibid.*, 287ff resp. 297ff). Sie hat dennoch selbst zeigt, wie flexibel das Konzept für die Auseinandersetzung mit anderen Gattungen, Genres oder filmhistorischen Regimen einsetzbar ist: So etwa in ihrer Analyse des poetischen Kurzfilms *BRUMES D'AUTOMNE* von Dimitri Kirsanoff (F 1929), in dem die expressiven Stilmittel der Subjektivierung eher auf den technischen Eingriff hinweisen, als dass sie den Gefühlszustand der trauernden Protagonistin umsetzen. Im zeitgenössischen Kontext der Avantgarde wirkt dies indes nicht weiter störend, sondern trägt zur atmosphärischen Verschmelzung der Figur mit der Landschaft bei (Brinckmann 2014 [2005], 148).

Ein Blick auf Todd Haynes' TV-Miniserie *MILDRED PIERCE* (HBO/MGM, USA 2011) zeigt nun, dass das Konzept nicht nur auf Melodramen übertragbar ist, sondern auch (und gerade in diesem Genre) nichts an Aktualität verloren hat. Hier verkörpert die Kamera, die die privaten Momente der weiblichen Hauptfigur oft durch einen Türspalt, ein Fenster oder durch ein Gebüsch einfängt, nicht eine voyeuristische

oder bedrohende Perspektive (wie dies im Horrorfilm der Fall wäre). Die anthropomorphe Kamera begleitet das innere Geschehen der emotionalen Zerrissenheit von Mildred ganz aus der Nähe, leise, ohne aufdringlich zu sein, aus der Mitte der Diegese heraus – sie suggeriert uns eine diffuse menschliche Präsenz, ist aber nicht durch eine beobachtende Figur verantwortet, sondern dem melodramatischen Genre geschuldet. Die anthropomorphe Blickführung übersetzt eine «Subjektivierung ohne Subjekt» und verweist direkt auf die Aktivität der filmischen Enunziation, dieser grundsätzlich unpersönlichen, «anthropoiden Maschine», die sich in Bildern und Tönen mitteilt.¹

Christine N. Brinckmann hat das Konzept der anthropomorphen Kamera und ihres technomorphen Gegenparts auch außerhalb der Fiktion nutzbar gemacht und an so unterschiedlichen dokumentarischen Beispielen wie Dziga Vertovs *CHELOVEK S KINO-APPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929) oder den Filmen des Direct Cinema erprobt (1997 [1994], 281ff). Äußerst gewinnbringend erscheint es mir nun auch im Hinblick auf Akermans *DE L'AUTRE CÔTÉ*. Dass die Bilder dieses Films keine Spuren einer expliziten anthropomorphen Markierung erkennen lassen, macht nur die Biegsamkeit des Konzepts deutlich, das mir in meiner kurzen Analyse dazu dient, die ethische Haltung zu beschreiben, die sich über die Kameraführung in die Montage und auf die Zuschauer_in überträgt.

Der Film gliedert sich in zwei Teile, diesseits und jenseits der Grenze, dazwischen schaltet sich – ungefähr in der Mitte – eine fast zehnmünütige Plansequenz, um die es mir hier vor allem geht. Vor und nach dieser Sequenz wechseln sich in ruhiger Folge Interviews und Stadtrespektive Landschaftsbilder ab. In den Gesprächen mit Menschen auf der mexikanischen Seite im ersten Teil, die von ihrer existenziellen Not, ihren Wunschvorstellungen und ihren direkten oder indirekten Erfahrungen beim illegalen, meist missglückten Grenzübertritt berichten, ist sporadisch und dezent die Stimme der Filmemacherin zu hören. Ihre Präsenz neben der statischen Kamera ist hingegen durchweg spürbar, wenn die Blicke der Interviewpartner_innen, die in den bedrückenden Erinnerungsberichten in eine unbestimmte Ferne schweifen, zwischendurch ihren Gegenblick suchen. Noch sparsamer sind die Markierungen der Adressierung durch ihre Stimme oder den Blickkontakt mit dem Gegenüber in den Gesprächen, die Akerman

1 Beide Begriffe stammen von Christian Metz (1997 [1991], 111 resp. 2–27); auf Fälle der «Subjektivierung ohne Subjekt» verweist Brinckmann in beiden zitierten Aufsätzen (1997, 295ff; 2014, 149).

auf amerikanischer Seite mit institutionellen Vertretern führt: mit dem mexikanischen Konsul in Arizona, der die Aufgabe hat, die Rechte der papierlosen, im Grenzraum gestrandeten Einwanderer geltend zu machen, mit einem Sheriff, der über die fatalen Konsequenzen der amerikanischen Regierungsentscheidung spricht, die Grenzübergänge in den Städten verschärft zu kontrollieren, oder mit einem verängstigten Farmerpaar, das bereit ist, sich wenn nötig mit Waffengewalt gegen die mexikanische «Masseneinwanderung» zu verteidigen. Der Kontrast zwischen den Bildern des ersten und des zweiten Teils, in die sich eine Stellungnahme der Filmemacherin zu den diesseits und jenseits der Grenze geäußerten Perspektiven einschreibt, wird gegen Ende des Films in einem technomorphen Kameraeffekt gipfeln.

Im ersten Teil hingegen überträgt sich die in den Interviewszenen flottierende Subjektivität auf die wiederholten langen Einstellungen, die entweder in unbewegt verharrenden Totalen oder in sanften Kamerafahrten aus einem Auto Bilder der Grenzstadt, der Landschaft in der Grenzzone oder entlang des Grenzzauns einfangen, der räumlich und ästhetisch je nachdem als Barriere oder Fluchtlinie figuriert. Diese Außenaufnahmen wirken zentrifugal und kontrastieren durch ihre Distanz mit der emotionalen Nähe in den Gesprächen mit (potenziellen) Emigrant_innen und deren Angehörigen. Sie stehen in keiner zeitlichen oder kausalen Verbindung zu den Interviews; der Blick der Kamera oder die Umgebungsgeräusche lassen auf keine menschliche Instanz schließen, die die Aufnahmesituation verantwortete. Ganz im Gegenteil: Die Dauer der Einstellungen, in denen sich nichts ereignet und kaum etwas bewegt, verweist auf die unbeteiligte Beobachtung der Kamera, die einer Präsenz der Dinge Vorschub leistet und letztlich einer medial auffälligen Präsenz des Bildes weicht. Und doch hallt die subjektive Färbung der Interviewszenen nach. Sie legt sich poetisch als diffuse anthropomorphe Atmosphäre über die fast leeren, unwirtlichen Schauplätze, die sich als Bühne der erlebten Dramen der Emigrant_innen anbieten. Die Zuschauerin ist auf ihre eigene kontemplative Situation zurückgeworfen. Sie beginnt, ihren eigenen Blick wahrzunehmen und sich gleichzeitig dabei zu beobachten, wie sie die entleerten Bilder wieder füllt, wie sie als «emanzipierte Zuschauerin» (Rancière 2008), Vergleiche anstellt, Erinnerungen aktiviert, Fragen aufwirft. Sie nimmt das Angebot eines dialogischen Raumes an, das ihr der Film eröffnet, indem sie den distanzierten und neutralen Blick der Kamera durch die eigene Wahrnehmung anthropomorph besetzt.

Solchermaßen von der poetischen Bildgestaltung auf den Adressierungsmodus des Films eingestimmt, gelangen wir zur mittleren langen

Plansequenz, die wiederum keine expliziten Anzeichen einer subjektivierenden Blick- oder Toninstanz erkennen lässt und uns in einem gemächlichen *traveling* zum Grenzübergang und wieder davon weg führt. Der Film rückt damit den bislang ausgelassenen örtlichen und symbolischen Knotenpunkt der Grenze, des legalen oder illegalen Übertritts auf die andere Seite, der Kontrolle und der Überwachung respektive der Transgression von gesetzlichen Bestimmungen ins Zentrum. Seitlich rechts aus einem Auto gefilmt geleitet uns die Kamerabewegung in der Dämmerung entlang des Bretterzaunes, der zuerst das Bild ausfüllt. Als der Zaun einem Gittergeflecht weicht und der Wagen sich leicht entfernt, wird ein Durchblick auf flache, von Flutlichtern umgebene Administrationsgebäude in einer wüstenartigen Landschaft ermöglicht. Das Bild trifft nun im Vordergrund auf eine Autokolonne, die Kamera fährt im Schrittempo an anderen Wagen mit ihren roten Rücklichtern vorbei, die sie überholt und von denen sie dann wieder überholt wird, befindet sich bald schon in der dritten Reihe, gleitet nah an einer Verkäuferin mit Bauchladen vorüber. Wir verstehen, dass der Grenzposten naht, der bald auch hell erleuchtet im Bild erscheint, und erwarten, dass uns die Fahrt nun durch die Passkontrolle auf die andere Seite führt. Doch anstatt der Autokolonne weiter zu folgen, beginnt die Kamera fast unmerklich nach links abzudrehen, der Wagen fährt unter einem Portal hindurch an geparkten Fahrzeugen vorbei, um sich schließlich in die lockere Zeile der Autos einzureihen, die von «drüben» kommen, und sich wieder vom Grenzposten zu entfernen. Weiter geht die Fahrt, zurück in die Stadt, unbebaute Flächen, Gehsteige rhythmisiert von Palmen und Straßenlaternen – es ist Nacht geworden –, dann: eine Kirche, eine Tankstelle, Bars mit erleuchteten Fenstern, heruntergekommene Hotels. Nach fast zehn Minuten kommt die Kamera zum Stillstand. Die folgende Einstellung zeigt, wie um unmissverständlich klar zu machen, wo wir uns befinden, die staubige Straße entlang des Grenzzauns, der hier eine Blechpalisade ist und rechts leicht diagonal den Bildraum anschneidet – eine Bildkomposition, die wir zuvor bereits mehrfach in Tagesaufnahmen gesehen haben. Denn der Lapsus, der einem bei der Lektüre der Plansequenz unterlaufen kann, ist, dass man durch die Bewegung des Bildes und die Bewegungen im Bild (der Autokolonne), die in gegenseitiger Vor- und Rückverschiebung eine traumartige Wirkung entfalten, meint, der Wagen mit der Kamera befände sich nun auf der anderen Seite der Grenze.²

2 Zu diesem Lapsus der Lektüre vgl. Lété 2008, 104f. Ebenfalls inspiriert zu meiner Analyse hat mich ein Aufsatz und insbesondere die Beschreibung dieser Plansequenz von Patrick Straumann (2017).

Ohne Markierung von Subjektivität und ohne ein eigentliches Blicksujet zu verraten, hat uns die anthropomorphe Kameraführung in dieser Sequenz mit unserer Erwartung und vielleicht Enttäuschung konfrontiert. Die direkt von der filmischen Enunziation getragene Kameraperspektive hat uns indes in ihre beteiligte ethische Haltung (die mehr ist als ein politischer Standpunkt) eingebunden: Die Kamera passiert nicht die Grenzkontrolle, sie bleibt auf der mexikanischen Seite, imitiert damit die Situation der Emigranten und hat teil an der Unmöglichkeit, die Grenze auf legalem Wege zu überschreiten. Sie wird kurz darauf nach einem Schnitt, der über die «grüne Grenze» führt, in einer zwei Minuten dauernden fixen Einstellung das Bild eines in der *no man's land*-Zone tosenden Sandsturms zeigen: Im Vordergrund kündigt ein Schild, schlecht leserlich, das «Dead End» an, und im Hintergrund scheinen sich schemenhafte Gestalten zu bewegen, die sich nach und nach als vom Wind traktierte Büsche entpuppen. Das Schicksal der illegalen und papierlosen Emigranten ist es zu verschwinden; von ihnen ist nur in den Interviews mit den Vertretern der anderen Seite noch die Rede und in der persönlichen Geschichte einer verschwundenen Mutter, die Chantal Akerman während einer nächtlichen Autofahrt ganz am Schluss des Films aus dem Off erzählt. Kurz davor scheinen sie als eine Kolonne von Lichtgestalten in den Negativbildern einer thermischen Kamera der Border Patrol noch einmal auf – im Fokus der staatlichen Autorität. Der technomorphe Effekt, den diese entindividualisierten Bilder mit dem Fadenkreuz hervorrufen, die den vom bloßen Auge unsichtbaren Migrantenstrom in der Nacht für einen Moment sichtbar machen, bildet den kontrastierenden Gegenpol zu der schützenden Hülle, mit der die anthropomorphe Präsenz der Filmemacherin und die ethische Haltung ihrer Kamera die Menschen zuvor umgab.

Wenngleich *DE L'AUTRE CÔTÉ* durch seine essayistisch-experimentelle Form eine besondere Nähe zum Subjektiven hat, kleidet er diese in unaufdringliche, zur Abstraktion neigende Bilder, in denen der Kamerablick der Filmemacherin sich zurücknimmt und sich in eine ebenso poetische wie ethische Haltung überträgt, die das dokumentarische Gegenüber in sein Recht setzt. Das Konzept der anthropomorphen Kamera erweist sich hier als äußerst hilfreich, um die analytische Sensibilität für eine zentrale Wirkungsweise dieses Films zu schärfen.

Literatur

- Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera [1994]. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. v. Mariann Lewinsky & Alexandra Schneider. Zürich: Chronos, S. 276–301.
- (2014) BRUMES D’AUTOMNE [2005]. In: Dies.: *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*. Hg. v. Britta Hartmann. Marburg: Schüren, S. 141–152.
- Lété, Ann (2008) La frontière géographique à l’épreuve de l’image du film: DE L’AUTRE CÔTÉ de Chantal Akerman. In: *Textuel*, 56, S. 97–109.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Übers. v. Frank Kessler, Sabine Lenk & Jürgen E. Müller. Münster: Nodus.
- Rancière, Jacques (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique. [Dt.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen-Verlag 2009.]
- Straumann, Patrick (2017) Die Frau mit dem Koffer. Chantal Akermans D’EST, SUD, DE L’AUTRE CÔTÉ und LÀ-BAS. In: *Filmkonzepte*, 47 7, 2017, S. 62–74.