

Mit den Augen des Spitzels

(Die Grenzen der Identifikation: Wenn die Kamera das Publikum zum Voyeur macht

INGE KIRSNER

Ermöglichen Kinofilme Erfahrungen, die man ohne sie nicht machen würde?

Die Theologin und Filmpublizistin Inge Kirsner fragt danach, ob und wie es gelingt, dass sich Kinogänger auch auf schwierige Helden – wie etwa einen Stasi-Spitzel oder gar einen Mörder – einlassen.

„So habe ich das noch nie gesehen!“ Wenn das die spontane Reaktion auf einen Film ist, dann hat er seine doppelte Funktion erfüllt: Unterhaltung zu sein und „eine Axt für das gefrorene Meer in uns“, wie Franz Kafka einst die Funktion der Literatur beschrieb. Dann hat er eine neue Sichtweise eröffnet und uns Menschen nahe gebracht, denen wir möglicherweise nie begegnet wären, Geschichten erzählt, die wir sonst nie erlebt hätten und die nun zu einem Teil von uns geworden ist.

Oft erreicht das ein Film mit dem Mittel der Identifikation: Er macht mit Menschen vertraut, indem er ihre Geschichten erzählt: Wir lieben, leiden, fürchten und hoffen mit ihnen. Mitunter zwingt uns die Dramaturgie aber auch in eine Perspektive hinein, ohne dass wir emotional identifiziert sind. Diese Blickwechsel sind mitunter schwer auszuhalten: Wer will schon mit den Augen eines Spitzels sehen oder die Logik einer Schusswaffe nachvollziehen, die dem Töten dient? Im Folgenden wird es um Identifikationen und Blickwechsel gehen, darum, wie sie entstehen, wie Filmemacher mit ihren Erzählperspektiven die Gefühle ihres Publikums zu leiten verstehen, es zu Grenzüberschreitungen und neuen (Selbst-)Erkenntnissen verführen. Florian Henckel von Donnersmarcks Stasi-Drama *Das Leben der anderen*, Michael Hanekes neuer Film *Caché*, Bennett Millers Biopic *Capote* und Andrew Niccols *War of Lord* sollen untersucht werden.

Philip S. Hoffmann (li.) als Truman Capote in Bennett Millers gleichnamigem Film.

Mit Tränen in den Augen kann kein Regisseur sehen – es ist eine professionelle Distanz notwendig, die eher herzustellen ist, wenn man ein Trauma nicht selbst verinnerlicht hat. So ist es also ein West-Regisseur, noch dazu ein Mitdreißiger, der als Erster ein Kapitel des DDR-Traumas für die Kinoleinwand in Angriff genommen hat, das in den bisherigen Ostfilmen nur eine Nebenrolle spielte: die tragende Rolle des Stasi-Bespitzelungsmechanismus bis zur Öffnung der Mauer 1989. Bespitzelung ist die euphemistische Bezeichnung für den Versuch einer kompletten Kontrolle über das Künstler- und Liebesleben eines Mannes, der aus höchst unpolitischen Gründen von einem DDR-Minister ausgeschaltet werden soll. Werkzeug dieser geplanten Eliminierung wird Hauptmann Wiesler, der von Ulrich Mühe ebenso eiskalt gespielt wird wie zuvor der SS-Doktor in *Der Stellvertreter*. Ganz konsequent wäre dieser Film gewesen,

wenn er das Leben der anderen ausschließlich aus der Perspektive dieses unsichtbaren Teilnehmers gezeigt hätte. Das Hörspiel wäre gewissermaßen zu einem „Kino im Kopf“ geworden, und der Zuschauende selbst wäre zum Voyeur und Spitzel geworden, der wissen möchte, wie es weitergeht mit den beiden Liebenden, und der ärgerlich wird, wenn die Wachablösung kommt – so wie man sich über eine Werbeunterbrechung während des Fernsehspielfilms ärgert.

Beklemmendes Verstehen

Von Donnersmarck aber erzählt die Geschichte aus mehreren Perspektiven, uns werden auch Ereignisse geschildert, die der Spitzel nicht mitbekommt, und längst sind wir überzeugt von der gerechten Sache derjenigen, die auf ihre Weise an den wahren Sozialismus glauben. Es ist beklemmend, wie sich un-

merklich Sympathie und Antipathie einstellen, wie von Donnersmarck einem Opfer und Täter nahe zu bringen versteht. Ein dramaturgischer Kunstgriff ist, dass auch der Spitzel, die Hauptfigur des Filmes, im Akt der Bespitzelung in solch eine Anteil nehmende Bewegung hinein-

fünf Oscarnominierungen erhielt. Miller konzentriert sich auf die sechs Jahre im Leben des Schriftstellers, in dem er den Roman *Kaltblütig* verfasste. Die Wiederentdeckung Capotes, dessen Leben bereits 1967 von Richard Brooks verfilmt wurde, erklärt der Regisseur so: „Er

habe. Fast wird man an *Brokeback Mountain*, jenen anderen Oscar-Abräumer dieses Jahres, erinnert, wenn es um die Seelenverwandtschaft jener zwei auf ihre Weise verlorenen Männer geht, die auch eine erotische Dimension gewinnt. Die raue, einlullende (Synchron-)Stimme des Mörders steht dabei in krassem Gegensatz zu der Fistelstimme des von Philip Seymour Hofmann verkörperten Capote, die, wie sein ganzes Gehabe, zunächst befremdlich wirkt. Doch nicht mit Capotes Recherche des Mordfalles beginnt der Film, sondern mit einer Besucherin, die sich dem Haus nähert und dort die entsetzlich zugerichteten Leichen vorfindet. Dieses erste Entsetzen begleitet einen noch eine ganze Weile, bis man bereit ist, den Mörder nicht nur als Monster, sondern auch als Menschen, als tragischen Verlierer, zu sehen. Als das eigentliche Monster erweist sich im Laufe des Films aber der Schriftsteller, der wie ein Vampir die Geschichte aus dem Mann herausaugt, dessen Hinrichtung er mit allen juristischen Mitteln so lange hinauszögert, bis er auch das letzte Detail der Mordnacht erfahren hat. *Kaltblütig* wird so zu einem doppeldeutigen Titel. Negativer Höhepunkt des Films sind die Rückblenden, die die Erzählung des Mörders illustrieren; ist es wirklich nötig, auch noch zu sehen, was uns hautnah genug geschildert wird? Vielleicht braucht man sie als Zuschauer deshalb, weil man schon viel zu weit gegangen ist mit seiner Empathie; dass Perry, der wunderbare Tierzeichnungen anfertigende Halbindianer mit der aufreizenden Stimme voller Selbstreflexion wirklich der Psychopath ist, als den ihn seine Schwester im Gespräch mit dem recherchierenden Schriftsteller bezeichnet, mag man erst dann in aller Schärfe (wieder) glauben. Der Film erweist sich als Reise in die menschliche Psyche – voller Grenzüberschreitungen für den Reisenden, und sie führt ihn, wohin er nicht will.

Dass auch Capote – der seine Geschichte erst dann zu Ende schreiben kann, als der Mörder endlich an den Galgen kommt (und deshalb erleichtert ist, als dies endlich geschieht) – an dem Geschehen zerbricht, macht ihn wieder etwas menschlicher. Denn der Preis, den er für seinen literarischen Ruhm bezahlt, ist hoch.

Ulrich Mühe als Stasimitarbeiter in „Das Leben der anderen“.

gezogen wird, die seine Sichtweise und sein Handeln verändern. Als der Stasi-Mann erfährt, aus welchen höchst unpolitischen Motiven er den Künstler tatsächlich überwachen soll, vollzieht er endgültig den Seitenwechsel.

Von Wieslers Konversion und seiner glücklosen Aktion zur Rettung des Dichters und dessen Geliebter wird dieser erst nach der Wende aus den Stasi-Akten erfahren; und endlich hat er den Stoff, der ihn aus der Schaffenskrise führt. Es wird ein Buch daraus, das er dem Ex-Spitzel widmet, dessen Rettungsversuch diesem (nicht nur) seinen Job gekostet hat. Das (Menschen-)Opfer gewinnt einen fragwürdigen Sinn, eine Überhöhung dadurch, dass ein Tatsachen-Roman entstanden ist.

Die moralische Fragwürdigkeit der kreativen Ausbeutung eines Menschenopfers wird in aller Schärfe in Bennett Millers Bio-Epic *Capote* thematisiert, der mit seinem ersten Spielfilm gleich

war eine schillernde Persönlichkeit, für die ich sehr viel Mitgefühl habe. Capote war ein Mensch mit vielen unerfüllten Sehnsüchten, der sich trotz seines Talents und seiner Ambitionen selbst zerstörte. Je mehr man über ihn erfährt, desto mehr empfindet man für ihn.“

In dieselbe Bewegung des Mitfühlens wird man halb unfreiwillig mit hineingenommen, wenn sich Capote einem der Mörder annähert, der mit seinem Kum-

Es dauert, bis man bereit ist, den Mörder als Menschen zu sehen.

pan 1959 in Kansas nach erfolglosem Beutezug durch ein Haus eine ganze Familie ermordet hat. Er wird diesen Perry nach den ersten intensiven Gesprächen sogar als Bruder bezeichnen, der im selben Haus mit aufgewachsen sei, es aber durch einen anderen Ausgang verlassen

Auf ganz andere Weise wird das Publikum zum Voyeur in Michael Hanekes *Caché*. Ganz unspektakulär die erste Einstellung des Films: der Blick auf den versteckten Eingang eines Hauses; ein Auto fährt vorbei, ein Mensch tritt aus dem Haus. Darauf der ganze Vorspann; schließlich erweisen sich die ersten Bilder als Teil eines Videofilms, der anonym dem im Haus lebenden, wohl situierten Paar Anne und Georges Laurent zugespielt wurde. Ein diffuses Gefühl der Bedrohung schleicht sich ein, eine Ahnung, dass sie einer Aneignung ausgesetzt sind, dass sich jemand ein Bild von ihnen macht und ihnen damit etwas raubt. Ein grausames Spiel, das zunächst Ähnlichkeiten mit Davis Lynchs *Lost Highway* vermuten lässt. Doch ganz anders als in dem selbstreferenziellen Spiel Lynchs mit seinen wechselnden Perspektiven bleibt dieser Blick außen. Nie erfährt man, wer ihn auf das Geschehen richtet, wer hier über Vergangenheit wie Zukunft des Protagonisten Bescheid zu wissen scheint.

Keine Identifikation

Mit wessen Augen sehen wir? Welches Interesse steht hinter diesem Anonymus, der den Menschen in seinem Eingerichtetsein in seiner Welt aufschreckt, ihn mit leibhaftigen Gespenstern einer längst vergessen geglaubten Vergangenheit konfrontiert und ihm die nächsten Schritte seiner unmittelbaren Zukunft vorschreibt, indem er ihn mit Videofilmen, Briefen und Zeichnungen beschickt? Wenn sich alle rationalen Erklärungen erschöpft haben, könnte man auf die Idee kommen, dass hier vielleicht nicht aus dem Blickwinkel eines Menschen erzählt wird, sondern aus dem einer höheren Instanz. Das Gewissen? Gott?

Doch wer eine Auflösung im herkömmlichen Sinne möchte, kennt die früheren Filme Hanekes nicht. Seine Reflexionen über Gewalt, Schuld, mangelnde Kommunikation und misslungene Kommunikationsversuche münden nie in ein wie auch immer geartetes Erlösungsmodell. Erklärungen gibt der von der Filmkritik oft als „schwarzer Pädagoge“ bezeichnete Regisseur ebenfalls nicht. Er arbeitet nicht mit Identifika-

tionsangeboten, vielmehr macht er den Blick von außen zu unserem. Es ist ein transzendenter Blick, der nie in das Geschehen integriert wird und alle Freiheit für Interpretationen offen lässt. Das letzte Bild wie der Anfang erneuert den Blick aus einer versteckten Videokamera, die zu unserem Auge geworden ist, zeigt uns, wie ein erstes annäherndes Gespräch beginnt. Hält der Regisseur selbst seine Kompromisslosigkeit nicht aus und bietet am Ende doch die Spur eines „Erlösungsfadens“ an? Befragt zu dem offenen Ende, meint Haneke in einem Interview: „Ein anderes Ende hätte den Film ärmer gemacht, auch die Möglichkeiten für das Publikum. Ich versuche – auch wenn es mir nicht immer gelingt – so offen wie möglich für Interpretationen durch den Zuschauer zu bleiben. Das ist die produktivste Methode des Dialogs.“

Ein wirklich subversiver Blickwechsel wird also eigentlich nur in *Caché* vollzogen; ein als subversiv angekündigter Film wie *Brokeback Mountain* ist klassisches Identifikationskino, das seine äußerlich bleibende Grenzüberschreitung auf herkömmliche Weise einem Mainstream-Publikum präsentiert. *Das Leben der anderen* kann sich nicht richtig für eine Perspektive entscheiden und vertraut auf die Kraft seiner Geschichte (was gelingt). *Capote* führt uns auf der Identifikationsebene nah an den Abgrund und reißt uns wieder zurück. Die Subversion bleibt auf der inhaltlichen Ebene. – Der Western wird demontiert (was uns in Europa kaum berührt); die Stasi-Überspitzelungsmaschinerie weist Züge einer unbarmherzigen Medienindustrie auf und zeigt, dass Sozialismus wie Kapitalismus auf je eigene Art Menschenleben opfern.

Der radikalste Blickwechsel jedoch wird uns in Andrew Niccols *Lord of War* zugemutet, wo der Weg einer Patrone gezeigt wird – von der Produktion bis in den Kopf eines Kindes. Wir sind diese Patrone, und wenn der Waffenhändler, der die Geschichte in die Kamera erzählt, sagt: „Dies ist nicht mein Kampf“ – wenn neben ihm Menschen mit seinen Waffen erschossen werden –, wird deutlich, dass wir die täglichen Nachrichten auch nur aushalten, weil wir uns eben diesen Spruch wieder und wieder sagen. ▽