

Günther Anders
Der 3D-Film
2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21695>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Anders, Günther: Der 3D-Film. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Filmfarben*, Jg. 29 (2020), Nr. 2, S. 169–175. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21695>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2020_29_2_MontageAV/montage_AV_29_2_2020_169-175_Anders-Der-3D-Film.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Der 3D-Film

[1954]*

Günther Anders

Werden wir, wie das im Gesamtkunstwerk geschieht, mit Hilfe aller Idiome zugleich in Anspruch genommen: als Hörende, Denkende, Sehende, kurz: *total*; und liefern wir uns total aus, dann sind wir, in ganz unmetaphorischem Sinne, überwältigt – und diese Überwältigung – wie sie glaubhaft zuletzt im Barock, unglaublich zuletzt bei Wagner stattfand – ist rechtmäßig nur dann, wenn der sich Ausliefernde die entmachtende Instanz ernsthaft anerkennt – und solche Anerkennung gehört ins Gebiet des Sakralen. Geschieht diese Selbstausslieferung ohne diese Anerkennung, also rein ästhetisch, so wird der Kunstgenuss zum *Genuss erlittener Freiheitsberaubung*. – Werden wir andererseits auf solche Weise in Anspruch genommen, dass der *Schein* der Inanspruchnahme keinen Augenblick lang verleugnet wird – wie in der festlichen Oper oder in der Operette –, dann darf die Inanspruchnahme gleichfalls *total* sein, denn nun sind wir nicht total überwältigt, sondern total ausgelassen.

Für alle Kunstwerke aber, die ihren Platz zwischen diesen beiden Grenzpfählen: zwischen dem Sakralen und der reinen Ausgelassenheit, einnehmen, also für nahezu alle Kunstwerke, gilt: *Kunst ist Auslassung*; und die Malerei (durch ihren Verzicht auf die dritte Dimension), die Zeichnung (durch ihren Verzicht auf Farbe), die Plastik (durch ihren Verzicht auf Be-

* Der bis vor Kurzem unveröffentlichte Text ist soeben in dem Band Günther Anders, *Schriften zu Kunst und Film*, hg. v. Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz, München: Beck 2020, erschienen. Wir danken den Herausgeber:innen und dem Verlag herzlich für die Erlaubnis zum Abdruck.

weglichkeit) bezeugen diesen Satz. Jede spricht nur in *einem* Idiom, jede beansprucht uns nur partiell: durch diese Konzentrierung auf *ein* Idiom entsteht jene Intensität, die «künstlerisch» heißt; und wir sind durch sie in Dimensionen außerhalb des Idioms «frei» gelassen. Venus-Skulpturen, die zärtlich seufzten, oder Blumenstücke, die dufteten, wären durch diese ihre Komplettierung nicht vollkommen, sondern läppisch. Jedes Kunstwerk ist durch die ihm eigentümlichen *Auslassungen* definiert, es ist Kunstwerk, sofern es nicht Gesamtkunstwerk ist. Und deshalb ist Kunst – Künste.

*

Und nun tritt also in seiner 3D-Form der Film, besonders der dreidimensionale Gruselfilm, mit dem Anspruch auf, Gesamtkunstwerk zu sein; also das zu bieten oder zu verwirklichen, worauf nur das Weihespiel oder die Operette ein Anrecht haben; ja, Gesamtkunstwerk zu sein in einem Ausmaß, von dem Wagner sich nicht hätte träumen lassen. Bei ihm spielte sich das Geschehen noch immerhin als Theatergeschehen ab, also auf der vom Zuschauer abgeteilten Bühne, sodass, mindestens durch diesen Schnitt zwischen Szene und Hörer, der Vergewaltigung und Selbstausslieferung noch eine bestimmte Grenze gesetzt war. Das ist nun im 3D-Film nicht mehr der Fall. Denn der Zuschauer sitzt nun nicht etwa nur, wie im Theater, einem dreidimensionalen Bühnengeschehen gegenüber, vielmehr ist das Filmgeschehen aus seiner lokalisierten Reserve herausgetreten, es hat den Damm durchbrochen, es ist in den Raum zwischen Projektionswand und uns eingeflutet, es hat ihn erobert und uns in seinen Raum hineingeholt. Eigentlich sind wir also nun gar keine Zuschauer mehr, in gar keinem Sinne stehen wir mehr «gegenüber», vielmehr sind wir mit Haut und Haaren verschluckt. Aber verschluckt nicht vom Übersinnlichen, wie der ausgelieferte Teilnehmer an einer Zeremonie in einer Barockkirche – denn auch der hatte ja kein distantes Gegenüber mehr gekannt –, sondern verschluckt von einer Gangsterwelt – nein, noch nicht einmal von der, sondern von dem maschinell beschworenen Phantom einer Gangsterwelt. Dem also liefern wir uns nun aus; und da uns verbürgt ist, dass durch die Eroberung der dritten Dimension der bloße «Schein» (der ja im konventionellen Film noch nicht «überwunden» war) nun abgeschafft sei; dass wir den fotografischen Phantomen wirklich preisgegeben sein würden, sind wir auch bereit, für diese Sondersensation besondere Preise zu zahlen.

Soweit haben wir es also gebracht. Hatten unsere Ahnen totale Ohnmacht, totalen Schrecken und das Grauen in Kauf genommen, weil sie die

Macht und Autorität derer, denen sie sich opfert, anerkennt, so drängen wir uns nun vor den Toren der Thriller-Theater – man bedenke, im Zeitalter des wahren Grauens der Lager und der Bomben –, um uns erschrecken zu lassen, gleichviel von wem. Ein wahrhaft surrealistisches Bild: wie wir nun dasitzen, gespensterhaft bebrillt, in Erwartung der von uns hergestellten Monstren, deren Hände, durch den Raum fahrend, uns gleich ins Gesicht schlagen werden, der Lokomotiven, die uns gleich zermalmen, der Bomben, die uns gleich zerfetzen werden. Ja, *die* Inkarnation des Surrealismus sind wir. Denn da der Surrealismus das Lebende als tot, das Tote aber als lebendig präsentiert, die Seinsweisen also verdreht, oder richtiger: da er die heute in der Welt gültige Verdrehung abbildet; und da wir, angeblich Lebende, im Zugriff der grauenvoll lebendigen Machwerke erstarren, sind wir nun eigentlich anderes als die Verwirklichung dessen, was die Surrealisten in Bildform antizipiert hatten? Und damit anderes als das verächtlichste Publikum, das es seit dem römischen Gladiatorenpublikum gegeben hat?

*

Auf dieses erfreuliche Stadium hat sich der Film in den fünfzig Jahren seiner bisherigen Existenz mit einer geradezu bewunderungswürdigen Konsequenz hinentwickelt: Stumm, farblos und ohne dritte Dimension hatte er begonnen: also als ein Medium voll von «Auslassungen», also wahrhaftig geeignet für größte künstlerische Leistungen, wie eben für diejenige des frühen Chaplin, der, da ihm das Wort noch fehlte, alles in die Sprache der Pantomime übersetzen musste, übersetzen durfte. – Nach etwa dreißig Jahren verwandelte er sich in den Tonfilm; er verlor also seine erste «Auslassung», wodurch er aus seinem reinen pantomimischen Idiom heraustrat. Damit aber begann er bereits, den Zwischenraum zwischen *screen* und Zuschauer zu besetzen: freilich noch auf zweideutige und irritierende Weise; denn während das optisch Gezeigte noch distanzierteres *Bild* blieb, erfüllte nun der Ton (für den es das Schein-Phänomen des «Bildes» nicht gibt) den wirklichen Raum mit seiner *Wirklichkeit*: mit wirklichen Stimmen schrien nun die Bilder ins Publikum hinein.¹ Schon das: in ein verstummtes Pu-

1 Dieser sinnliche Widerspruch ist im 3D-Film wirklich verschwunden. Nun ist die Voluminosität wirklich glaubhaft geworden, denn auch für das Auge stehen die Figuren nun im wirklichen Raum, der optische Raum hat sich dem akustischen anbequem. Nun sind es nicht mehr die Bilder von Sängern, die den ganzen Raum vollsingen, sondern wirklich im Raum auf uns zumarschierende Sänger, die ihn mit Musik erfüllen. Nun stimmt wirklich alles – aber es stimmt eben so sehr, dass wir uns fragen, wozu wir,

blikum hineinschreiende Bilder – ist ein surrealistisches Geschehen und bereits surrealistischer als die ausdrücklich unter dieser Marke laufenden Kunstwerke. – Zehn Jahre darauf «verzichtete» der Film dann auf einen weiteren «Mangel», auf seine Farblosigkeit. Das bewegte, redende und dröhnende Bild der Welt war nun auch noch bunt und damit nahezu vollständig. Um mit der Wirklichkeit vollends konkurrieren zu können und um den letzten Schein, dass er nur Kunst und «schöner Schein» sei, loszuwerden, gebrach es ihm eigentlich, außer an Geruch und Temperatur, nur noch an einem: eben an der dritten Dimension; und dieses Stadium hat er nun gleichfalls erreicht; die Welt ist eingeholt von ihrem Bilde. In ihm sind wir nun, statt in der Welt. Die aber geht weiter und verfügt über uns, während wir, im Kino sitzend, das läppische Entsetzen genießen.

*

Einige Bemerkungen zur Ästhetik des 3D-Films:

1. Es stellt sich merkwürdigerweise heraus, dass im 3D-Film, trotz seiner ausdrücklichen Sensationsabsicht, «Spannung», selbst Spannung im rohesten Sinn des Kriminalromans, verlorengeht. Um diese eigentümliche Tatsache aufzuklären, haben wir noch einmal auszuholen.

Wir hatten gesagt: der wirkliche (Publikums-) Raum werde von dem (kaum minder wirklichen) Bildraum überflutet. Durch diese Überflutung sind wir Zuschauer, als Teile dieses Bildraums, zwar zu Teilnehmern des Geschehens gemacht, aber eben doch zu Teilnehmern, die zu totaler Passivität, ja zur Lähmung, verurteilt bleiben. Zwar nehmen wir am Geschehen teil, aber eben ausschließlich als *virtuelle Opfer*. Die Schranken sind gefallen, wir sitzen «mitten drin», aber eben mitten in der Falle.² Auf

da wir das alles auch in der wirklichen Welt haben könnten, eine *zweite Auflage* von Welt benötigen.

2 Man hat mir wiederholt eingewendet, die Durchbrechung der Schranke, die hier dem 3D-Film zugeschoben wird, sei schon längst, zum Beispiel durch Reinhardt (etwa in seiner berühmten *Danton*-Aufführung im Großen Schauspielhaus in Berlin [recte: Deutsches Theater Berlin]) gewagt worden. Da waren, zwischen den Zuschauern versteckt, Schauspieler platziert, die dadurch, dass sie in das Bühnengeschehen hineinschrien, den Zuschauer *als* Zuschauer aufhoben. – Dazu ist zu sagen: Es ist wahr, dass Reinhardt (der gewissermaßen das Verbindungsglied zwischen österreichischem Barock und Film darstellt) die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum oft «aufgehoben» hat, wie er denn überhaupt, trotz völliger Unfähigkeit im Medium des Films

schauerlichste ist die Situation des entmachteten Menschen in der totalitären Situation imitiert, die Situation, in der der Terror dem Ohnmächtigen seine Ohnmacht als totale Teilnahme serviert ... die Situation, in der der Entmächtigte sprechen könnte: «Ich bin bedroht, also gehöre ich dazu.» Man boxt in unser Gesicht – wirklich ducken wir uns –, aber zurückschlagen können wir nicht; man zielt auf uns – in der Tat halten wir die Hand vor Augen –, aber ausweichen können wir nicht; die ausgebrochene Kobra stößt auf uns zu, der führerlose Tank walzt in uns hinein, aber fliehen können wir nicht. Begreiflicherweise wird nun in solcher Situation jene Spannung, die früher dem Handlungsablauf selbst gegolten hatte, rein egozentrisch: in lustvoller Angst fragt man sich: *Wird es mich treffen?* Und da dieses ausschließliche Interesse von der eigentlichen Filmhandlung immer wieder ablenkt, könnte man auf diese eigentlich vollkommen verzichten und die Vorstellung als bunten Abend assortierter Bedrohungen aufziehen. Die «*story*», die Film-Fabel ist zur bloßen Ausrede für diese egozentrische Angst geworden. Das Interesse an den Figuren (vom Aristotelischen ἔλεος⁷ zu schweigen) ist zum Nichts zusammengeschrumpft, und im Vergleich zu dieser Situation ist die Spannung, die der ordinärste Zuschauer dem Handlungsverlauf des ordinärsten zweidimensionalen Reißers entgegenbringt, geradezu der Inbegriff der ästhetischen Attitüde: mindestens an der *Sache* ist der noch interessiert.

2. Der 3D-Film hat auf die großartige Errungenschaft «Perspektivewechsel» zu verzichten.

Dieser Verzicht entspricht dem Verzicht auf die Großaufnahme, den der Tonfilm erzwungen hatte. Hätte man ein Gesicht (sagen wir das eines jungen Mädchens) so groß wie eine Landschaft projiziert, es aber so leise sprechen lassen, wie Mädchen eben sprechen, so hätte man einen unerträglichen sinnlichen Widerspruch heraufbeschworen; und die proportio-

selbst, den Film durch seine theatralischen Ideen immens befruchtet hat. – Was aber den speziellen *Danton*-Fall betrifft, so wusste Reinhardt sehr genau, was er damit tat. Im Stück selbst handelte es sich nämlich um «Zuschauer», die einer Tribunalsitzung beiwohnten. Reinhardt machte also aus den Zuschauern wieder Zuschauer, freilich Zuschauer am Tribunalgeschehen. Das heißt: dem Zuschauer teilte er eine *bestimmte* Funktion zu – *während es im 3D-Film völlig unbegreiflich bleibt, in welcher Rolle man selbst an den Schießerei- oder Kollisionsereignissen teilnimmt*, und warum man überhaupt bedrohter Zeuge ist.

* [Anm. d. Red.:] Das griechische Wort *eleos* bedeutet Jammer (bei Aristoteles im Sinne von Mitleid).

nal mit dem Gesicht vergrößerte (also dröhnende) Stimme wäre um nichts besser gewesen.

Analog müsste man nun im 3D-Film Perspektivesprünge aufgeben. Nehmen wir zum Beispiel den in der Filmwelt alltäglichen Fall eines Selbstmörders, der, den Kopf nach unten, am Fenstersims eines Wolkenkratzers hängt. Der normale Tonfilm lässt, um diese Situation zu meistern, den Aufnahmepunkt mehrere Male wechseln, jetzt führt er die Aussicht in die tief unten liegende Straße, jetzt den Blick des Passanten aus der Tiefe in die Höhe vor. Durch diesen Optikwechsel ist es dem Zuschauer im Kino «vergönnt», an dem Schrecken und den Ängsten beider teilzunehmen – ein ungeheurer «Vorzug» vor dem Zuschauer im Theater, der ja mit einer konstanten frontalen Optik «vorlieb nehmen» muss. Was geschieht nun, wenn der 3D-Film die bisherige Filmtechnik übernimmt?

Beginnen wir mit der Optik des Selbstmordkandidaten. Schwindelnd blickt er in die Tiefe; das Bild der Straße liegt als kleines Modell tief unter ihm; die Schiebeleiter kommt ihm entgegen. Da wir nun mit seinen Augen sehen, kommt sie auch uns entgegen. Aber wie? Schließlich hängen wir ja nicht, wie der Verzweifelte, mit dem Kopf nach unten, sondern sitzen bequem in unseren Sesseln. Also werden wir nicht den Eindruck haben, dass die Leiter vertikal aus der Tiefe uns entgegensteige, vielmehr den, dass sie sich *horizontal* aus dem Hintergrund nach vorne uns entgegenschiebe, bis sie uns ins Gesicht stößt. Das Vertikale wird also ins Horizontale verfälscht sein. – Ist aber die Aufnahme von der Straße aus aufgenommen, so wird der fallende Körper des Selbstmörders uns in die Augen fliegen; aber wieder nicht in die Tiefe – wir sitzen ja *vor* dem Bilde –, vielmehr wird er unseren Augen wieder horizontal entgegensausen, wie abgeschossen – ein völlig absurdes Erlebnis, das die Schrecklichkeit des Vorgangs einfach vernichtet, wie sehr wir persönlich auch darüber erschrecken mögen, dass ein Körper uns in Augenhöhe entgegensaut. Tatsächlich geschah ganz Ähnliches in dem Film *THE MAN IN THE DARK*:* Da fiel eine Spinne vom Plafond. Aber für uns Kinobesucher fiel sie nicht, sondern sie schoss, parallel zum Erdboden, uns in die Pupille.

Der dreidimensionale Film wird also gezwungen sein, zur fixierten Frontaloptik des Theaters zurückzukehren: Dann und dann allein werden solche unbeabsichtigt widersinnigen Eindrücke nicht stattfinden. Nur der auf dem Hintergrunde nach vorne sich Bewegende, zum Beispiel Ren-

* [Anm.d.Red.:] *MAN IN THE DARK* (Lew Landers, USA 1953).

nende oder Schießende wird auch den Zuschauer richtig treffen; und der Effekt der Terrorisierung des Publikums wird dann jedenfalls erfolgreich durchgeführt werden können.

*

Die Diagnose ist also alles andere als ermutigend. Die moralische Situation, in die der Filmbesucher gebracht wird, ist schmähslich; und auf die technisch-künstlerische Errungenschaft, die der Film bisher mit sich gebracht hat, wird man verzichten müssen. Manches scheint freilich dafür zu sprechen, dass dieses harte Urteil schon heute von vielen geteilt wird. Denn die letzten Nachrichten aus Amerika sprechen bereits von ersten Anzeichen flauer Stimmung im Publikum. Ob freilich in der heutigen Zeit, in der ja nicht nur Produkte, sondern die Bedürfnisse nach Produkten hergestellt werden, ein erfolgreicher Widerstand möglich sein wird, das muss offenbleiben.