

in: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 85–98.

Risse und Felder: zur Raumwahrnehmung im Kino

UTE HOLL

1 »...von den Movies gelernt«: das Technische und der Raum

Nichts ist anachronistischer als Texte zum Raum. – 1944 lässt Erwin Panofsky Siegfried Kracauer, den Leser seines eben erschienenen Dürer-Buches, wissen, dass nur ihm bisher »die innere Beziehung zwischen Technik und Inhalt« aufgefallen sei, die Panofsky in Dürers Werk entdeckt, und die das gesamte 19. Jahrhundert »in seiner sonderbaren Blindheit sowohl für das angeblich außer->künstlerisch« Technische als für das angeblich ebenfalls außer->künstlerisch« Gegenständliche übersehen hatte«. – Und er fügt hinzu: »Das kommt daher, weil wir beide etwas von den Movies gelernt haben.«¹ Doch nicht nur das intrinsische Verhältnis von Technischem, Gegenständlichem und dem Raum ist die Lektion des Movies, sondern auch, dass der Blick darauf selbst ein historischer ist: Bei Panofsky nimmt das Kino Dürers Raum in den Blick.

In Dürers Werk entdeckt Panofsky für motivische Probleme »rein optische Lösungen«², die sich einem technischen Verfahren, aber auch dessen Subversion verdanken, wie Dürers Modifikation der »costruzione legittima«, der Renaissance-Perspektive. – Zu einem *Ecce Homo*-Holzschnitt bemerkt Panofsky:

»Anstatt »zuerst den Raum festzulegen und dann die Figuren einzusetzen«, wie ein italienischer Theoretiker vorschreibt, erfand Dürer [...] zuerst die Figuren und fügte anschließend die raumbestimmenden Züge hinzu.«³

1 *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941-1966*, hg. von Volker Breidecker, Berlin: Akademie 1996, S. 27.

2 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München: Rogner & Bernhard 1977, S. 80.

3 Ebd., S. 81.

So entfalten sich zwei Räume in Dürers Bild: ein Raum der agitierten Menschenmasse, und einer, der die heidnischen Herrscher (anachronistisch als türkisch-arabische dargestellt) mit ihrem Gefangenen zeigt. Dürer missbraucht das legitimierte Konstruktionssystem, ein ›optischer Riss‹ geht durch das Bild, zwei optische Räume kollidieren und setzen eine politische Kollision ins Werk.

Durch die Korrespondenz mit Panofsky wurde Kracauer, der im Dezember 1943 noch am ersten Teil seines »Caligari-Hitler«-Buches schrieb, nicht nur auf politisch-soziologische Aspekte der Raumformen in den Filmen, die er untersuchte, aufmerksam, sondern das Kino und seine komplexen Techniken der Raumbildung hatten andersherum den Blick beider Autoren auf technisch-künstlerische Bedingungen kultureller Raumvorstellungen gerichtet. Über die Analyse der Perspektivik im historischen Prozess hinaus, hatte Panofsky bei Dürer die Bedeutung der Materialität der Verfahren für die Abbildung entdeckt, den Unterschied, den die Differenz von Holz, Kupfer und Blei, von Schnitten, Rissen und Stichen machte, als Lektion der Movies, an deren Schnitte, Risse und polymorphen Raumerfindungen er seinen Blick geschult und geschärft hatte.

Damit wirft das Dürer-Buch Licht auf historische Schichtungen in jeder Raumvorstellung: Panofsky hatte bereits gezeigt, dass der homogene zentralperspektivische Systemraum der Renaissance die planperspektivische Modulation eines winkelperspektivisch organisierten Sehens und »Weltgefühls«⁴ klassischer Antike war. Der Blick eines physischen Einzelnen, wie ihn der Winkel im griechisch-sphärischen Abbildungsmodus simuliert hatte, wurde ersetzt durch den idealen Blick in einen Raum vermeintlich exakt zu berechnender Entfernungen einer kalkulierbaren Welt. Mit Cassirers Begriff der »symbolischen Form«, durch die »ein geistiger Bedeutungsinhalt, an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird«⁵, wird »Weltgefühl« in Perspektivtypen sichtbar. Wenn Panofsky, mit Cassirer, die fundamentale Inkompatibilität eines »unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes« mit dem »psychophysiologischen«⁶ Wahrnehmungsraum feststellt, zeigt sich, dass mit dieser Differenzierung phänomenologischer Krisenerkenntnis erst ein schlafendes Weltgefühl der Griechen geweckt werden konnte, für welches das 19. Jahrhundert so sonderbar blind gewesen sei.⁷

4 Erwin Panofsky, »Die Perspektive als symbolische Form«, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Spiess 1998, S. 99-167 [1927], hier S. 104.

5 Ernst Cassirer zit.n. ebd., S. 108.

6 Ebd., S. 101.

7 Dass in anderer Genealogie der kosmologische Raum Griechenland basierend auf dem Logos des Tetraktys nicht Aggregat, sondern umfassend ›Sein‹ macht, zeigt mit ebenfalls anachronistischen Schichtungen aus dem Turing-

In der Beschreibung schichten sich die Zeichenregime, die Räume machen: Jedes Jahrhundert in Panofskys Beispielen transponiert mit seinen Kulturtechniken und seinen optische Verfahren der Raumorganisationen zugleich Blickregime auf fremde Zeiten. Die Zeitenwende des *Ecce Homo*, Dürers Holzschnitt und Panofskys Kinoblick überlagern sich in der Analyse.

Einen Transfer von kulturtechnischem Wissen als Übertragung von kulturellem Wesen hat Kracauer auch für die Kinogeschichte konstatiert: Mit den Fertigkeiten, dem Fachwissen und den produktionstechnischen Verfahren aus der Weimarer Filmproduktion zog, wie Kracauer anmerkt, eine frühe deutsche Kinokunst 1924 nach Amerika aus, um dort »den wahren Ausdruck des zeitgenössischen deutschen Lebens«⁸ auf amerikanische Movies zu übertragen. Die Schichtungen der Seelen auf der Silberschicht bleibt Anlass für die Exilierten, in den Bildern des Kinos auch einen Import und Export kultureller Räume und widergängerischer Seelen zu erforschen. Das hieße – in Abwandlung von Benjamins berühmtem Begriff – ein politisch Unbewusstes im Raum des Kinos zu begreifen.

Die Lektionen der Movies, die Kracauer und Panofsky teilen, formen beider Methoden: Zuerst die konkreten der Raumbeschreibung. Kracauer wird in der Einleitung zu seinem Caligari-Buch – wiederum anachronistisch, wenn er filmisches Abtasten der Welt mit einem »Elektronenstrahl«⁹ vergleicht – aus Panofskys Essay *Style and Medium in the Moving Pictures* zitieren, der 1937 in der Zeitschrift *transition* in Paris erschienen war. Panofsky unterscheidet darin den Vorstellungs-Raum des Theaters und den des Kinos, und zeigt, dass sowohl die räumliche Beziehung zwischen Betrachter und Schauspieler im Theater eine andere ist, als auch das Verhältnis zwischen dem physisch anwesenden Zuschauer und dem Raum:

»Im Kino [...] hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch. [...] Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, so wie sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, dreht, löst und rekristallisiert sich.«¹⁰

Diese Beschreibung Panofskys, die im Kino permanent sich transformierende polymorphe Raumformen in Termen der Optik, der Bewegung, aber

Weltraum Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Bd. 1, *Hellas*, Teil 1, *Aphrodite*, München: Fink 2006.

8 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, a.d. Amerik. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 10.

9 Ebd., S. 12.

10 Erwin Panofsky zit.n. ebd.

auch der instabilen Konsistenz der Räume entdeckt, überlässt sich radikaler dem Wildwuchs der Raumformen, als Kracauer es in seiner psychologischen Kinogeschichte der 1920er Jahre je unternehmen wird. Im Caligari-Buch klassifiziert Kracauer die Räume zunächst nach kunsthistorischen Kategorien, unterscheidet expressionistische Raumformen von sachlichen. Kracauers bemerkenswerter Transfer jedoch ist, an den (mit Cassirer gesprochen) »konkreten sinnlichen« Raum eines Films einen zwar nicht »geistigen«, jedoch spezifisch »seelischen Bedeutungsinhalt« zu knüpfen. Jahre bevor räumlich-topologische Wahrnehmung und ihre Störungen in der Phänomenologie und in Jacques Lacans Revision der Psychoanalyse als Symptomatisches für die Organisation psychischer Felder und Register im Prozess der Subjektivierung ver- und behandelt werden,¹¹ unternimmt Kracauer einen ähnlichen Versuch für die Analyse der Räume im Weimarer Kino und in den frühen »Nazifilmen«, wie es bei ihm heißt.

Die Lektion der Movies hieße also zunächst, dass Zeichenregime und technische Verfahren an den historischen Räumen beteiligt sind, quer zu historischer Chronologie: Dürers Raum wird am Anfang des 20. Jahrhunderts mit einem Blick aus dem Kino entziffert worden sein, während Kino auf Grund seiner strahlenoptischen Funktionen in Kamera und Projektion im Hinblick auf den Renaissance-Raum analysiert wurde,¹² obwohl seine variablen Optiken, Filter oder Kamerabewegungen einen griechischen Aggregatraum viel leichter simulieren lassen. Erst als in den personal-computerisierten 1980er Jahren Netzwerkmodelle die Vorstellungen vom Raum reformulieren, wurde in der Filmwissenschaft eine Raumorganisation des sehr frühen Kinos wiederentdeckt, die bei Georges Méliès etwa auf Tiefenillusion verzichtet und eine Logik flächiger Größenverhältnisse in ihren narrativen Formen nutzt. Wiederholungen dieses dezentralen und nicht durch Überschaubarkeit zu kontrollierenden Raums ließen sich dann quer zur Filmgeschichte – im Avantgardefilm – aufspüren und markierten die Genealogie eines subversiven Raumtypus, der endlich politische Aspekte der Räumlichkeit in der Kunst freilegte.¹³ Wenn Panofsky

11 Zu Lacans Lektüre von Merleau-Ponty und zur Rückkehr der psychischen Topologie in der Kunstgeschichte *Blickfalle und Augentäuschung*. Zu Jacques Lacans *Bildtheorie*, hg. von Claudia Blümle und Anne von der Heiden, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005.

12 Vgl. *The Cinematic Apparatus*, hg. von Teresa de Lauretis und Stephen Heath, London: Macmillan 1980, sowie die Kritik von Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer*. »Apparatus« – Semantik – »Ideologie«, Heidelberg: Winter 1992.

13 Vgl. dazu Noël Burch, »Building a Haptic Space«, in: ders.: *Life to Those Shadows*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990, S. 162-185; und Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Films and its Relation to American Avantgarde Film«, in: *Film Before Griffith*, hg. von John L. Fell, Berkeley/Los Angeles: University

den Moment markiert, in dem hellenistische Kunst zum ersten Mal nicht nur die Dinge, sondern auch »Räumlichkeit als darstellungswürdig zu empfinden beginnt«, ist das ebenso ein »Tigersprung ins Vergangene«,¹⁴ unternommen mit Hilfe der phänomenologischen Fragen seiner Zeit, der 1920er Jahren in Freiburg, München und Berlin, wenn er konstatiert, dass in der Antike der Raum »nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körpern und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrig bleibt.«¹⁵ Die Form, wie eine künstlerische Technik – die »Scenographia«, der Holzschnitt oder der Apparat des Kinematographen – die »Ligation« von Betrachter und Raum, oder, genauer, von Leib, Raum und Dingen historisch je herstellt, bleibt eine offene Frage. Panofskys Unterscheidung von Aggregatraum und Systemraum wäre eine Antwort, eine weitere die Aufhebung von Raum und Zuschauerkörper im Kinosehen, die er in einer Zeitschrift beschrieb, die »transition« heißt.

Im Anschluss an die kunst- und filmhistorischen Studien von Panofsky und Kracauer ließen sich Filme nicht nur über ikonologische und narrative Strukturen hinaus in ihrer räumlichen Komposition beschreiben, sondern auch über die implizierten historischen und politischen Aspekte filmischer Raumvorstellung: Offenbar jedoch aktualisiert sich am Kinosehen und seinen technischen Aspekten das von Cassirer, aber vor allem von Husserl mit der Phänomenologie konstatierte Problem der Inkompatibilität von mathematischen Räumen und psychophysiologischen.¹⁶

2 »...der Spuk des Sichtbaren«: Risse, Diskontinuitäten

»Blitzartig« schreibt Siegfried Kracauer – in jener Wendung, die profane Erleuchtung ins Bild setzt, »wurden mir die vielen Parallelen klar, die zwischen Geschichte und den photographischen Medien, historischer Realität und Kamera-Realität bestanden.«¹⁷ In Verlängerung seiner methodischen Bemerkung zur fehlenden Geschichtlichkeit der Phänomenologie erklärt

of California Press 1983, S. 355-366. – Vgl. auch *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, hg. von Thomas Elsaesser, London: BFI 1990.

14 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte (1940)«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, Band I/2, S. 691-704 [1950], hier S. 701.

15 Panofsky, »Perspektive«, S. 109; kursiv, Verf.

16 Zu Husserls Auseinandersetzung mit der Mathematik und der Wahrnehmungsphysiologie des 19. Jahrhunderts vgl. Daniel Tyradellis, *Untiefen. Husserls Begriffsebene zwischen Formalismus und Lebenswelt*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2006.

17 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, a.d. Amerik. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971 [1969], S. 15.

Kracauer in seinem letzten Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen* die Historiographie und das Kino zu Wissensformen, die ein Denken der Kontingenz möglich machen und sich der Erforschung sinnlicher, empirischer Einzelheiten widmen. Die im doppelten Sinne »mediale Historiographie« des Kinos stellt ein Äquivalent zur literarischen Form des Fragments dar, vermutet Kracauer in einem Brief an Adorno, ersetze Überblick durch Nahsicht, »long-shot« Perspektive« durch »close-up«.¹⁸ – Diskontinuität weist Kracauer den Weg zu den Dingen. Damit hat er eine Richtung der Filmwissenschaft inspiriert – gegen ein von allen Störungen und Unberechenbarkeiten gereinigtes akademisches Denken –, die »physical reality« (Kracauer) im Einzelnen und Endlichen eines lebensweltlichen Kontextes zu erretten.¹⁹ Kinowissenschaft in diesem Sinne bezieht sich auf zwei Wissenschaften, die sich um die letzte Jahrhundertwende ebenfalls gegen etablierte akademische Disziplinen durchsetzten: »Phänomenologie und Psychoanalyse enthalten ein Skandalon, das sie oberflächlich verbergen: sie schauen und hören auf das, was sich der verwissenschaftlichten Welt entzieht [...].«²⁰ – Im Rekurs auf einen Zugang zur Welt als »vorwissenschaftlicher«²¹ Erfahrung will Kinodenken zur konkreten Sinnlichkeit der Anschauung zurückkehren, die in der Philosophie nur in Zäsuren und Dekonstruktionen (des Begriffes der »Chora« beispielsweise) vor allem durch feministische Theorie gewonnen wurde. Luce Irigaray unter anderen hat das explizit an der Untersuchung räumlicher Ordnungen in der Philosophie durchgeführt.²² Kinowissenschaft bezieht sich auf das psychophysische Band, das dort geknüpft wird, auf die Erfahrung, dass im Raum des Kinos »für kurze Zeit der Körper für uns antwortet und so auch uns als Person rettet«²³ und lässt im kulturellen Raum Kino das gesellschaftlich Ausgeschlossene wirklich werden:

»Der wieder und wieder bloß empfundene Raum des Kinos, Höhle, Vergnügungshöhle, Grab der Kultur, wird allererst vorstellbar und im Rahmen wissenschaftlicher Forschungen sichtbar als der einer inoffiziellen und vom physischen Leben nicht abgehobenen Kultur.«²⁴

18 Kracauer, Brief an Adorno vom 12. Februar 1949, zit.n. *Briefwechsel*, S. 49.

19 Im Versuch, ein Konfrontation von Medien- und Kinowissenschaft zum Kinoraum zu skizzieren, beziehe ich mich hier auf das kürzlich erschienene Manifest von Heide Schlüppmann, »Celluloid & Co. Filmwissenschaft als Kinowissenschaft«, in: *Frauen und Film* 65 (2006), S. 39-79.

20 Ebd., S. 65.

21 Ebd., S. 39.

22 Vgl. dazu Luce Irigaray, »Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles Physik IV, 2-5«, in: dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, a.d. Franz. von Xenia Rajewski, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 [1984], S. 46-70. – Zur semiotischen Chora vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a.d. Franz. von Reinold Werner, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 [1974].

23 Schlüppmann, »Celluloid & Co«, S. 61.

24 Ebd.

Am Anfang strikten Kinodenkens in Kracauers Tradition steht das radikale Sich-Einlassen auf die Dinge in ihrer konkreten Heterogenität: Nicht von diskursivem Staub, der durch die Netze symbolischer Ordnungen geht, ist die Rede, sondern von sichtbarem, widerständigem »Schmutz«,²⁵ wie ihn das Kino mit seinem Zugang zu konkreten Räumen des Verbotenen einzieht. In einem Abschnitt über »Abfälle« schreibt Kracauer: »Die meisten Menschen vermeiden den Anblick von Mülleimern, von Schmutz zu ihren Füßen, von all dem Abfall, den sie hinter sich lassen. Filme kennen dergleichen Hemmungen nicht.«²⁶ – Das ist explizit mit einer warnenden Absage an Wissenschaftlichkeit verbunden, wie Maurice Merleau-Ponty sie 1960 seinem Essay *Das Auge und der Geist* voranstellte:

»Die Wissenschaft geht mit den Dingen um, ohne sich auf sie einzulassen. Sie macht ihre eigenen Modelle von ihnen, nimmt nach diesen Indizes oder Variablen die durch ihre Definition ermöglichten Umformungen vor und dringt dabei nur hin und wieder zur wirklichen Welt durch.«²⁷

Bemerkenswert ist, dass Merleau-Ponty, wie Kracauer, die Möglichkeit zur Erneuerung des Denkens jenseits etablierter Philosophie in radikaler Geschichtlichkeit sieht. – Im Unterschied zu Kracauer jedoch, der die Photographie als regelrechte Kontingenzmaschine historischer Erfahrung zur Seite stellt, bezieht Merleau-Ponty solche Erfahrung als »Schicht unverarbeiteter Sinneserfahrung«, als Relationen unter menschlichen Körpern in einem »einzigem gegenwärtigen Sein«²⁸ auf ein explizit leibliches Wahrnehmen. Die Herausforderung wäre mithin, Wirklichkeit auch im Kino als korrelierende in einem Sein unter den Dingen zu erfahren, dabei jedoch die spezifische Wahrnehmungsform Kino nicht selbst als Modell oder Dispositiv des Sehens in Anschlag bringen zu müssen.

Aus medienwissenschaftlicher Sicht wiederum erlaubt das Kino eine Einlassung auf oder in die Dinge gerade nicht: Es ist in seinen technischen Transformationen die mediale Aufführung eines »Sachverhaltes, der gerade nicht der Sachverhalt der wirklichen Dinge ist.«²⁹ Kino unterläuft, wie alle technischen Medien, bewusste Wahrnehmung, um Bilder oder Bewegungen als täuschende Imaginationen herstellen zu können. Es produziert Phänomene – ganz im Sinne Johann Heinrich Lamberts, der diesen Begriff zuerst für eine »Lehre des Scheins« prägte – als Täuschungen der Sinne;

25 Ebd., S. 59.

26 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, a.d. Amerik. von Friedrich Walther und Ruth Zellschan, Frankfurt a.M.: Suhrkamp³ 1996 [1960], S. 87.

27 Maurice Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, in ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. und a.d. Franz. von Hans Werner Arndt, Hamburg: Meiner 1984, S. 13-43 [1964], hier S. 13.

28 Ebd., S. 14.

29 Friedrich Kittler, »Phänomenologie versus Medienwissenschaft (1998)«, <http://hydra.umn.edu/kittler/Istanbul.html>.

die jedoch, wie die Zeichen eines sprachlichen Systems, Vorstellungen und damit Vermittlungen zu den Dingen herstellen könnten: Anders als Illusionen, wie Diderot oder Lessing sie bereits als Täuschungen ästhetisch berücksichtigt hatten, entwickelt Lambert seine Lehre vom sinnlichen Schein um gerade eine Mathematisierung der unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen möglich zu machen. Doch wo Lambert im 18. Jahrhundert noch eine transzendente Perspektive als »Sprache des Scheins«³⁰ in Anschlag bringen kann, wird die Wissenschaft der Sinnlichkeit im 19. Jahrhundert von Diskontinuitäten zerrissen, die in keiner Transzendenz mehr aufgehoben sind und eigene Phantome produzieren. Unter ihnen sind jene, die den kinematographischen Raum bewohnen.

Entscheidender Einschnitt für die Kinogeschichte ist der Ursprung des Kinoraumes im Feld des stroboskopischen Sehens: Die Übertragung des Interferenzphänomens vom elektromagnetischen auf das Feld des Sehens, wie Michael Faraday es in seinen *Optical Deceptions* beschrieben hat,³¹ begründet auch optische Täuschungen des Kinosehens. Hierzu gehören alle Phänomene intermittierender Projektion und variierender Bildfrequenzen.³² Alle frühen stroboskopischen Apparate zerlegen Realität in kleinste Teil, die sie im Imaginären zu phantasmatischer und überraschend unvor-denklicher Kontinuität zusammensetzen.³³ Kino enthält mit dem stroboskopischen Sehen einen digitalen Kern, oder wenigstens das Herz eines Malteserkreuzes, das regelmäßig Kontinuierliches in Diskontinuierliches umwandelt, damit Bewegung in die Bilder kommt. Neben allen analogen photographischen Verfahren und Optiken, die zu seiner Geschichte gehören, hat das Kino damit auch einen Signalverarbeitungsprozess implementiert. Und aus diesem leitet sich eine Reihe von weiterem Kinospuk ab: Unbewegtes bewegt sich und intermittierend abgebildete Bewegungen verstellen sich gegenseitig, so dass alle Räder im Film, wenn sie Speichen haben, in voller Fahrt plötzlich stillstehen. In diesem ent-täuschenden Sinne zeigt sich Kino als künstliche Welt und Simulation, produziert technisch generierten Schein als dichte Sinneswahrnehmung, bevor es in ei-



30 Astrid Deuber-Mankowsky, »Eine Aussicht auf die Zukunft, so wie in einem optischen Kasten. Transzendente Perspektive, optische Illusion und beständiger Schein bei Immanuel Kant und Johann Heinrich Lambert«, in: *Apparaturen bewegter Bilder*, hg. von Daniel Gethmann und Christoph B. Schulz, Münster: LIT 2006, S. 19-35, hier S. 25.

31 Vgl. Michael Faraday, »On a Peculiar Case of Optical Deceptions«, in: ders., *Experimental Researches in Chemistry and Physics*, Reprint der Ausgabe London 1859, London/New York/Philadelphia: Taylor & Francis 1991, S. 296.

32 Vgl. dazu Verf., »Trance-Formationen. Tony Conrads Flickerfilm von 1966«, in: *Auflösung*, Berlin: NGBK 2006, S. 29-37.

33 Zur Anschaulichkeit dieser Geschichte vgl. Werner Nekes, *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception*, London: Humphries 2004.

nem Wahrnehmen unter den Dingen »den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde.«³⁴

Problematisch sind jedoch nicht die grotesken Phänomene, in denen das Medium als Medium in Erscheinung tritt, sondern, dass sich das Kino meistens nicht als Täuschung zeigt, dass seine Diskretionen, Risse und Schnitte unbemerkt bleiben. Problematisch für einen Vergleich des Kinosehens mit dem phänomenologischen Sehen ist vor allem, dass der Blick des Kinos auf die Welt nicht mehr zurückzuführen ist auf einen menschlichen, einzelnen Blick, von dem her alle Verstellungen, Verzerrungen oder Abschattungen der Bilder als gerichteter Subjektivität Einlass unter die Dinge vor jeder medialen Intervention gestatten.

Exponentiell gilt das für den Raum, der im Kino einerseits durch optische, mechanische und chemische Prozessierung des Lichts in der Aufnahme in all seinen Aspekten transformiert wird, jedoch auch dadurch, dass mit Faradays Entdeckung Interferenzen wahr- und ernstgenommen werden müssen, die sich ebenfalls als Farbeffekte und Krümmungen wie aus dem Nichts einstellen, als genuine Kinoräume, die nichts Vorgängiges abbilden. Der größte Spuk des Kinos besteht jedoch vielleicht darin, dass Aspekte eines Feldcharakters, den das Kino durch seine Interferenzphänomene aufweist, am dichtesten eine Realität trifft, welche die Mathematik des 19. Jahrhunderts bestürzte: dass die natürliche Welt und ihre Phänomene nur dank des kartesischen Repräsentationsbegriffs und seiner mathematisch und zeichenpraktisch hergestellten Kontinuität als stetig angenommen werden kann:

»Am Begriff einer stetigen, repräsentierbaren Funktion hängt der Begriff des kartesischen Subjekts, die Instanz des transzendenten Augpunktes in der Zentralperspektive, als dessen Projektionen die Phänomene garantiert sind.«³⁵

Das als *cogito* aufgefasste Subjekt wurde damit selbst zum Phantom eines Zeichenregimes: Die Arithmetisierung der Mathematik, deren »monströs« oszillierende Funktionen alles Vorstellbare unterwanderten, sprengte erst die Raumschauung des 19. Jahrhunderts, dann aber auch jede dem Zweifel entwachsene Vorstellung vom Subjekt. Dieses monströse Reale und seine unvorstellbaren Räume waren eben nicht nur Sache der Mathematiker, sondern ihre Logik ließ sich wiederfinden in allen elektromagnetischen Geräten, ging Physiker und Physiologen an, trieb seinen Unfug schon in der Vor- und Frühgeschichte des Kinos, das dann seine eigenen Geschichten mit den Sprüngen zwischen reeller Diskontinuität und phantasmatischer Realität macht. Die Überführung der Welt in einen Oszillationsraum durchdringt das Kino von Anfang an. Der Raum des Kinos ist

34 Vgl. Panofsky, »Perspektive«, S. 109.

35 Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Berlin: Brinkmann & Bose 2003, S. 316.

auf diese Weise einer, der nicht mehr *anthropomorph*, sondern, wie in Panofskys Beschreibung, *polymorph* wird: Er »bewegt, ändert, dreht, löst und rekristallisiert« sich, aber nicht nach menschlichem Maß und Ermessen.

Nicht nur Bewegung und Form, auch Perspektive und Raumstrukturen sind Effekte und Funktionen medialer technischer Verfahren, die der Diskontinuität verpflichtet sind und die Zusammenhänge der Welt nur als Fusion von Daten hergeben, die sie in ihren Variablen und Kombinatoriken verändert, wenn sie sie menschlichen Sinnen übertragen. Damit wird Wahrnehmung selbst modifiziert, so dass jedes Weltbild ihren Strukturen unterstellt bleibt, wie bereits Panofsky fürchtete: Wo Krümmungen wären, nimmt der kulturell konditionierte oder medial erfahrene Blick Geraden wahr:

»[W]enn von den heute lebenden Menschen die wenigsten jemals diese Krümmungen gesehen haben, so ist das sicher z.T. ebenfalls in dieser (durch die Betrachtung von Photographien noch verstärkten) Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet – die freilich ihrerseits nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist.«³⁶

Phänomene, die sich zeigen, relativieren das Ganze eines Gefüges, das Körper, Technik und Gegenstände verschränkt, um Wirklichkeit in den Bildern und Räumen des Kino erscheinen zu lassen.

3 »quer zu dem, was ich sehe, verhalte ich mich«: Feld

Während Medienwissenschaft, um im Kinoraum den Sachverhalt der wirklichen Dinge hinter den Erscheinungen zu entdecken, die eigenen Sinne überführen, die Apparaturen künstlerisch-technisch erkunden und die Bildlichkeit der Bilder bestimmen muss, fordert phänomenologisch begründete Kinowissenschaft andersherum, das Sehen des immer schon in die Welt eingelassenen Körpers auch im Raum des Kinos unvermittelten Erfahrungen zu überlassen und dessen Anschauung nicht durch theoretische Modelle zu korrumpieren. Im Vortrag *Das Kino und die neue Psychologie*, den Maurice Merleau-Ponty 1945 an der Pariser Filmhochschule IDHEC gehalten hat³⁷, entwickelt er vielleicht nicht zufällig am Beispiel des Kinose-

hens prinzipielle Überlegungen zum Sehen im Hinblick auf den Raum und der Dazwischenkunft eines Anderen, die er später als Spaltung von Auge und Blick präzisieren wird. Der kartesischen Psychologie, die Welt und Dinge einzig durch den Verstand, »mentis inspectio« oder »solo intellectu percipi«,³⁸ zusammengesetzt findet, stellt Merleau-Ponty ein Sehen entgegen, das eins wird mit der Welt und keinen Unterschied zwischen Sehen und Denken, Zeichen und Bedeutung, zwischen Empfindung und Wahrnehmung mehr annehmen muss im Bild einer Selbstorganisation der Welt vor dem Auge. – Wo rationales Sehen Elemente im Gesichtsfeld entzifferte, um es darauf zu einem Ganzen zu synthetisieren, organisiert phänomenologisches Sehen das Gesichtsfeld spontan: »Wenn ich wahrnehme, denke ich nicht die Welt, sie organisiert sich vor mir.«³⁹ So wäre die erkenntnistheoretische Klüftung aufgehoben: Kein projektives Verhältnis distanziert das denkende Ich von berechenbarer *res extensa*, sondern der Leib reagiert immer schon auf die Welt. Er bewegt sich und existiert immer schon im Hinblick auf die Dinge im Raum, auf einen Würfel etwa, favorisiertes Beispiel der Wahrnehmungstheoretiker: »Weit davon entfernt, sie zu korrigieren, bemerke ich nicht einmal die perspektivischen Deformationen: quer zu dem, was ich sehe, verhalte ich mich zu dem Würfel selbst in seiner Evidenz.«⁴⁰

Wahrnehmung organisiert sich unter den Dingen und im Raum stets so – hier stimmt die neue Psychologie, die Merleau-Ponty auch als Kintotheorie ausweisen wird, mit den Erkenntnissen der Gestalttheorie überein –, dass sie »die Homogenität des Feldes wiederher[stell][t]«. ⁴¹ Wie vage diese Theorie zunächst auch mit dem Problem des Feldes liiert sein mag, das in der Physik des 19. Jahrhunderts bereits zum Grundproblem des Raumes im Verhältnis zur Wahrnehmung geworden war, so wird sie dessen grundsätzlicher Annahme zu folgen haben, im Feld Wirkungsverhältnisse jenseits jeder materiellen Basis am Werk zu sehen, und damit also die Wirkungen einer Ganzheit, Struktur oder Gestalt, die sich qualitativ anders als die Summe ihrer einzelnen Elementen zur Wahrnehmung und damit zu den Beobachtenden verhält. Zum Zweiten zeigt die neue Psychologie, dass jedes wahrgenommene Phänomen mit einem Begehren verbunden ist. Spontan, aber nicht zufällig bildet sich die Welt im Bezug auf das Subjekt, je nachdem, wo es sich situiert, wo es »Anker wirft«. ⁴² Drittens schließlich begreift die neue Psychologie den Bezug zum Anderen als ein spontanes Reagieren auf evidenten Verhalten, wie es aus den Oberflächen des Seins immer schon gegeben ist: Der Andere wird im eigenen Verhalten erfahren.

38 René Descartes, *Meditationes de prima philosophia* (1641), S. 57f.

39 Merleau-Ponty, »Kino«, S. 70.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 65.

42 Ebd., S. 71: »Der Gegenstand, den ich betrachte und bei dem ich Anker werfe, erscheint mir stets fixiert und ich kann ihm die Bedeutung nur nehmen, in dem ich anderswohin schaue.

36 Panofsky, »Perspektive«, S. 104.

37 Maurice Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie (1945)«, in: ders., *Sinn und Nicht-Sinn*, a.d. Franz. von Hans Dieter Gondek, München: Fink 2000 [1948], S. 65-82 [1947], hier S. 67f. – Dieser Text wurde übrigens (anders als in der Fink-Ausgabe vermerkt) zuerst von Frieda Grafe übersetzt, in: *Filmkritik* 11 (1969), S. 695-702.

Nicht das sehende Auge, nicht Introspektion, Übertragung oder empathisches Verstehen, auch keine Differenz zwischen Außenansicht und Introspektion lässt Beziehungen denken, sondern der Andere ist wahrnehmbar im spontanen Erfassen seines Oberflächenseins. Mit solchem Blick ist ein Band als »Durchdringung von Bewusstsein und Welt«⁴³ geknüpft, das ein im Sartreschen Sinne »magisches«⁴⁴ intersubjektives Verhalten ermöglicht. – Unter der Bedingung jedoch, das der Raum der Kinos, in den der Andere einbricht, nicht mehr anthropomorph ist, sondern sich den Oszillationen von (Um-)Schaltungen verdankt, ist die Zuversicht in die »magischen« Transitionen nicht immer berechtigt: Es könnten auch mediale sein, deren Ende keiner kennt.

So genau Merleau-Ponty im Kontext phänomenologischen Sehens die Bedeutung von Einstellungen, Rhythmen und auch dem Schweigen im Film deutlich macht, um zu zeigen, wie gerade diese Elemente die Zuschauer in einen Raum des Kinos integrieren, so sehr wird er, wenn er etwa das Band zwischen Ton- und Bildgestalt aufweist, auf ein undefiniertes ursprüngliches Wissen jenseits des Films zurückgehen: auf ein ursprünglich nicht-zerlegbares Ganzes – beispielsweise von »Stimme, Silhouette und Charakter«.⁴⁵ In der Tat jedoch hat das Kino schon im Stummfilm das Band zwischen Ton und Bild künstlich geknüpft, und die prinzipielle Ablösbarkeit einer Stimme vom Körper gehört zum grundlegenden dramaturgischen Repertoire des Kinos. Gerade auf Grund der prinzipiellen Feld- und Gestaltwahrnehmung, die ihr zu Grunde liegt, ist das halluzinatorische Synthetisieren des Kinos, so polymorph und unmenschlich es wird, unhintergebar.⁴⁶

Für Merleau-Ponty ist Descartes' Konzept des Sehens, wie dieser es in der Dioptrik entwickelt, ein Selbst-Entzug aus dem Sichtbaren und damit eine enorme Anstrengung, sich das nicht Kontrollierbare am Sein- und Sehen-in-der-Welt vom Leib zu halten; es sei ein Denken, das »sich dem Spuk des Sichtbaren entziehen will und entschlossen daran geht, es nach dem Modell zu rekonstruieren, das es sich davon macht«.⁴⁷ Phänomenologie stellt das zerrissene psychophysische Band mit dem Hinweis auf die Erfahrung wieder her, dass der menschliche Körper stets zugleich sehen kann und sichtbar ist, Teil der physischen Welt und Teil der psychischen und damit Kette und Schuss im Gewebe der Wirklichkeit – oder, um einem zeitgemäßerem topologischen Modell den Vorzug zu geben: wie ein Möbiusband ist, das die zwei Seiten kartesischen Dualität ineinander

43 Ebd., S. 81.

44 Ebd., S. 72.

45 Ebd., S. 76.

46 Entsprechende Filme wären Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), Stanley Donens *Singin' in the Rain* (1952) oder Hitchcocks *Psycho* (1960). – Vgl. dazu Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile 1993 [1982].

47 Merleau-Ponty, »Auge und Geist«, S. 23.

überführt. Diese »Doppelnatur des Empfindens«⁴⁸, die bei den Dingen zugleich eine »ursprüngliche Einheit des Empfindens mit dem Empfundnen«⁴⁹ wiederholt, erscheint genau in der Bildlichkeit des Bildes als Ausdruck eines Sehens unter den Dingen, nicht mehr wie bei Platon als sekundäre Position in der Seinshierarchie, sondern als Eintritt ins Gewebe der Welt. Nicht nur Wissen, Körper und Subjekt fusionieren aufs Neue, sondern auch Wissen und Sehen, und die Dinge mit ihrer Räumlichkeit.

Drei Aspekte des phänomenologischen Sehens jedoch scheinen dem Sehen im Kinoraum entgegenzustehen: *erstens* die Verschränkung von Sehen und Sichtbarkeit, von der im Kino notorisch nur das Sehen bleibt, das lediglich als Sichtbarkeit vorgeführt, aber nicht im Kino selbst wahrgenommen werden kann; *zweitens* das Engagement des ganzen Körpers und seiner Bewegungen ins Sehen, wie sie von den Weisungen der Welt hervorgerufen werden: »Die sichtbare Welt und die meiner motorischen Absichten sind erschöpfende Teile desselben Seins.«⁵⁰ Nicht nur ist im Kino das Sehen reduziert auf ein unbewegtes Schauen: Es sind nie anthropomorphe Bewegungen, in die das Kino Wahrnehmung verstricken wird, und die Erfahrung des Sehens muss immer »transition« in einen anderen Raum bleiben. – Möglicherweise wird es auch keinen »Nullpunkt der Räumlichkeit«⁵¹ mehr geben, wie er im phänomenologischen Sehraum vorausgesetzt wäre. Und *drittens* gibt es keinen Grund, jenseits des kartesischen Raums Kontinuität anzunehmen. – Merleau-Pontys Überlegungen zum Raum sind mit Sicherheit unbestechlich in ihrer Absage an dimensionales Wahrnehmen, etwa wenn er feststellt, »dass die Dimensionen durch die verschiedenen Maßsysteme einer Dimensionalität, einem polymorphen Sein entnommen sind, das sie alle rechtfertigt, ohne durch eine von ihnen vollständig ausgedrückt zu werden«.⁵²

Allerdings läuft seine wunderbare Hoffnung, man möge »nicht mehr [...] vom Raum oder vom Licht sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen [...] lassen«⁵³ im Raum der Interferenzen nicht nur Gefahr, dass die Rede von Sachverhalten wäre, die nicht den wirklichen Sachverhalten entsprächen, sondern vielmehr auch, dass im Raum der Oszillationen und Diskontinuitäten das Ich selbst, das da war, zum Zittern gebracht wird. Nicht zuletzt muss dies der Grund sein, warum Mathematik, Physik und ihre Grundlagenkrisen, aber auch Störung, die auf konkrete mediale Interventionen in den Sehraum zurückgehen, ausgeblendet werden müssen, damit der phänomenologische Königsweg zu den Dingen freigeräumt ist.

48 Ebd., S. 18.

49 Ebd., S. 17.

50 Ebd., S. 16.

51 Ebd., S. 31.

52 Ebd., S. 27.

53 Ebd., S. 31.

/i/f/m

Verführerisch wäre es, ganz im Gegenteil, den großen kulturellen Raumformen⁵⁴ mathematische Modelle zuzuordnen: dem kosmologischen Raum der Griechen die diskrete Arithmetik, die immer eine Anzahl von etwas war, und mithin Sein und Orte identifizieren musste; dem Raum der Neuzeit ließe sich das Stellenwertsystem zuordnen, das die indisch-arabischen Ziffern in Europa einführt, und das die Verschriftlichung und Berechnung von Abwesenheiten erlaubte. Eine symbolische Ordnung erschien damit ganz unabhängig vom Realen. Und schließlich ließe sich die phänomenologische Raumerfahrung als Antwort auf eine neue Mathematik bezeichnen, die in dem Verzicht auf Vorstellbarkeit die formale Darstellbarkeit des Reellen anstrebt, eine »Arithmetisierung der Mathematik (Analysis)«,⁵⁵ wie es im 19. Jahrhundert hieß, die dem Oszillieren der Funktionen Rechnung trägt. Eine Diskretion und Digitalisierung des Reellen organisiert zwar auf der einen Seite eine räumliche Orientierung im Unsteten, Stochastischen, dafür aber lässt sie, als Störungen des Raumes und der Wahrnehmung, ständig durchblicken, dass es etwas anderes gibt, das den Raum organisiert, und das sich immer auch als Phantom und Monster, als Schwindel und Rauschen oder sogar als magische Beziehung zum anderen bemerkbar machen kann. Störung und Staunen ist die letzte Orientierung. Das Subjekt ist mit Haut und Haar dem Raum verhaftet, der auf so komplexe Weise berechenbar schien.

Panofsky jedoch hat an die Lektionen des Kinos erinnert, die verlangen, es sowohl als Technik als auch als gegenständlich zu begreifen und sowohl seine realen als auch seine imaginären Räume in seiner Materialität zu berücksichtigen. Der Weg zu den Dingen führt an dem Ding Kino nicht vorbei. Der Rekurs auf mathematische Modelle löst weder das Problem des Raumes im Kino, noch erlässt es die Anstrengung, nach Positivitäten zu suchen, die einerseits die Relationen räumlich oder topologisch bilden, andererseits diese Relationen auch immer wieder stören und transformieren, von Dürers erstem *Ecce Homo*-Holzschnitt an. Das gilt auch für das Kino, das eben nicht nur Technik ist, nicht nur Ding, sondern auch Medium.

§.

54 Siehe dazu den Beitrag von Bernhard Waldenfels in diesem Band.

55 Vgl. Siegert, *Passage*, S. 305-383.