

5 Vom Tastsinn im Kino. Eine Einfühlung

Bausteine zu einer Theorie filmischer Präsenzbildungen, Teil 2

für Andreas und Andreas
(Furler & Friedrich),
mit der Aufforderung, es ja nicht zu lesen.

5.1 Die Baupläne der Nacht

Und einzeln, Stern für Stern, gehen meine Thaten
Aus des Geschickes tiefer Nacht hervor.
*Joseph Freiherr von Auffenberg*¹

Umherwandernd verschlug es uns diesen Sommer in ein Dörflein hoch über Bergün, das auf den romanischen Namen Stugl hört. Unter den wenigen Häusern dort befindet sich ein winziges Kirchlein, dessen Interieur flächendeckend mit Fresken versehen ist, und zwar in einem Stil, der uns spontan an Giotto denken ließ. Tatsächlich wurden die Wandmalereien etwa eine Generation nach dem Wirken des großen Italieners von einem seiner Landsmänner wohl um 1360/1370 herum hier angebracht.² Heute gibt es noch ein kleinen Chor mit Turm, der aber wesentlich später angebaut wurde (und dafür einen Teil der Fresken vernichtet) und auch an der Südseite wurde einmal ohne Rücksicht auf die Malerei ein Fenster eingesetzt. Da das Schiff innen nicht größer als 4,5x5,5 Meter misst und ursprünglich wohl nur von einem kreuzförmigen Fenster direkt oberhalb der Eingangstür belichtet wurde (wobei die Möglichkeit, dass die für den Chor eingeschlagene Ostwand zuvor ein oder zwei kleine Seitenfensterchen aufwies, natürlich nicht ausgeschlossen werden kann), haben wir es hier mit einer wundersam getricksten *camera obscura* zu tun, einer black box der verzögerten Wahrnehmung, deren aussergewöhnlicher Effekt auf den Betrachter offenbar ganz in der Intention des Künstlers lag. Zeigt das ehemalige Kreuzfenster doch, dass eine symbolische Lichtstrategie bereits Teil der initialen Absicht war. Noch wichtiger scheint mir aber, dass der ursprünglich kaum beleuchtete Raum die gemalte Szenerie in ein *notturmo* verwandelt hat, ein Effekt, der durch den blauen Fond, der allen Darstellun-



Filmbeispiel 5.1: Kapelle in Stugl

¹ Joseph Freiherr von Auffenberg, *Der Flibustier, ein romantisches Trauerspiel* (1819), I. Akt, 3. Szene

² Bei allen Angaben bezüglich dieser Kirche stütze ich mich auf zwei Quellen: auf Erwin Poeschels Artikel ‚Gemälde in der Kirche zu Stugl-Stuls‘ (Separatdruck aus der NZZ vom 13.8.1956) und auf den Abschnitt ‚Die evangelische Kirche [von Stugl/Stuls]‘ in: *Kunstführer durch die Schweiz*, hg. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Band 2, Bern 2005, S. 40-53. Ich danke dem ehemaligen Denkmalpfleger des Kantons Graubünden, Alfred Wyss, und der jetzigen Archivarin dort, Ladina Ribi, für die Bereitstellung der beiden Texte.

gen hinterlegt ist, noch verstärkt wurde. Zumal, in einer signifikanten Abweichung von der üblichen Positionierung im Chor, ein ‚Maiestas Domini‘ nicht, wie es die damalige Konvention gebot, den Besuchern vom Chor aus gegenübertritt, sondern über ihnen am Tonnengewölbe der Decke hängt. Dort setzt sich dessen regenbogenartiger Farbkranz erst allmählich aus der vorherrschenden Dunkelheit frei, um so den Heilsbringer der Christen als eine Art sakrales Raumschiff langsam über den Köpfen aus dem Nichts auftauchen zu lassen (Filmbeispiel 5.1).

Bis zu neun Minuten kann das Auge brauchen, um sich nach einem starken Lichtwechsel an die neuen optischen Bedingungen zu gewöhnen. Diesen physikalischen Prozess in uns selbst erleben wir aber so, als würde die *Umgebung* sich allmählich verändern. Das hat erhebliche Auswirkungen auf unsere Einbildungskraft. In seiner Erzählung *Der Arthushof* hat E.T.A. Hoffman diese Wandlung einmal höchst suggestiv beschrieben:

„Nun schlich ein magisches Helldunkel durch die trüben Fenster, all das seltsame Bild- und Schnitzwerk, womit die Wände überreich verziert, wurde rege und lebendig. Hirsche mit ungeheuern Geweihen, andere wunderliche Tiere schauten mit glühenden Augen auf dich herab, du möchtest sie kaum ansehen; auch wurde dir, je mehr die Dämmerung eintrat, das marmorne Königsbild in der Mitte nur desto schauerlicher. Das große Gemälde, auf dem alle Tugenden und Laster versammelt mit beigeschriebenen Namen, verlor merklich von der Moral, denn schon schwammen die Tugenden unkenntlich hoch im grauen Nebel, und die Laster, gar wunderschöne Frauen in bunten schimmernenden Kleidern, traten recht verführerisch hervor und wollten dich verlocken mit süßem Gelispel.“³

Man stelle sich die religiöse Dramaturgie in ihrem damaligen Ablauf dort oberhalb von Bergün einmal plastisch vor: Wie heute noch musste man eine tüchtige Strecke den Berg hoch, bis die Gläubigen, vom Hellen ins Dunkle tretend, mit einer markanten Wahrnehmungsverarmung, einer mutwillig herbeigeführten temporären Erblindung am 'heiligen' Ort begrüßt wurden. Denn eintretend hätten sie damals zunächst mal gar nichts gesehen. Erst nach einer Weile, in einer minutenlangen Verzögerung im Aufbauprozess der optischen Wahrnehmung, begannen sich in der künstlichen Nacht des bedrängenden Raumes einzelne Gestalten abzuzeichnen, die dank eines geheimnisvollen ‚Eigenlichtes‘ übersinnlichen Erscheinungen glichen. Soldaten, ein Königspaar, Christus, seine Jünger und Maria, kurz, das gesamte Personal jener Berichte aus einer längst vergangenen Zeit, wo Wunder noch so alltäglich waren wie das Melken von Schafen. Gewiss, die Pfaffen hatten einem immer wieder davon erzählt, aber auf einmal waren sie tatsächlich da, jene Visionen. In Stugl konnte jene famose Zaubernummer der Gottheit zu jeder Zeit und nach Belieben abgerufen werden. Endlich mal ein kirchliches Versprechen, das sich überprüfen ließ, wie zu Hause auf dem Hof die Schwangerschaft eines Rindes. Vorbedingung war lediglich, man setzte sich einige Zeit dem Sonnenlicht aus und trat dann ein ins Dunkel jener *pinoteca sacra*. Und staunte dort, wie das Interieur dieses Kirchleins, leuchtete seine Innenwelt erstmal hervor, wesentlich größer wirkte, als es von außen den Anschein machte. Denn das Blau vereinigte nicht nur die einzelnen Darstellungen zu einem einzigen nächtlichen Bilderkosmos, es ließ die Wände zudem suggestiv zurückweichen. Damit ähnelt das Kirchlein auffallend jener Hitchcockschen Windmühle in *Foreign Correspondent* (1941), die von aussen gesehen einen Grundriss aufweist, der dem Stuglschem Bau in seinen minimalen Abmessungen recht nahe kommt, im Innern aber über Raumfluchten verfügt, die den Kerkern von Piranesi verdächtig ähneln (Filmbeispiel 5.2). Aber schließlich

³ E.T.A. Hoffmann, ‚Der Artushof‘ (1815), in: ders., *Die Serapionsbrüder*, München 1995, S. 145-171, hier 145



Filmbeispiel 5.2: *Foreign Correspondent*

benützt der filmische Eskamoteur mit dem Kinosaal ja eine nahezu identische *black box*.

Bevor wir aber dorthin hinüberwechseln, wollen wir die piktoriale Versuchsanordnung doch noch etwas genauer unter die Lupe nehmen. Dass die Figuren an den Wänden des Kirchleins ein Eigenleben zu haben scheinen, wird von einer Eigenart in der Maltechnik dieser Fresken noch verstärkt.⁴ Wie in jener Zeit üblich, weisen die Darstellungen nämlich noch kein (quasi externes) Beleuchtungslicht auf, sondern verfügen über ein sogenanntes ‚Eigenlicht‘: „Das mittelalterliche Bildlicht ist Eigenlicht und als solches zugleich *Sendelicht*“, schreibt Wolfgang Schöne in seiner Geschichte des gemalten Lichtes.⁵

Aber auch dies ist nur ein weiteres Element im Ensemble von mehreren kognitiven Bedingungen, die die Suggestion einer Präsenzbildung sowohl erzeugen wie – auf einer zweiten Erlebnisebene – zugleich entlarven. Eines der zentralen Untersuchungsfelder der modernen Hirnforschung betrifft die Wahrnehmung. Dabei gerät im Moment die alte Vorstellung, im Hirn bilde sich die Welt noch einmal modellartig ab, immer mehr ins Hintertreffen. Gute Karten dagegen setzen voraus, dass wir die Welt selber als Gedächtnisreservoir benützen und deshalb lieber im Original nachschauen, statt die Speicherplätze des Gehirns mit Abbildungen vollzustauen. Diese Vermutung wird noch dadurch bestärkt, dass wir auch in der direkten Wahrnehmung nie über ein komplettes Bild der uns aktuell umgebenden Wirklichkeit verfü-

⁴ Wir werden noch sehen, wie auch die unmittelbar körperlichen Bewegungselemente unseres Sehens im Kino uns als ausgelagert gegenübertreten.

⁵ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei* (1953), Berlin 1994, S. 55 (meine Hervorhebung). Auch: “[D]as Licht [ist] nur Bild für ein in sinnlicher Vorstellung nicht Erfassbares.” (57)

gen, sondern es immer nur fragmentarisch registrieren. Das sogenannte Sakkadieren unserer Augen, wobei der Blick, von uns selber in der Regel unbemerkt, wie ein Flitzbogen über das zu Betrachtende hin und her schießt, um so in einer dauernd rückgekoppelten Addition von Detailüberprüfungen einen Gesamteindruck entstehen zu lassen, ist dabei das mittlerweile wohl bekannteste Werkzeug der Wahrnehmung. „The eyes normally search, explore, or scan, and there are seldom fewer than several saccadic jumps per second. [L]ooking is always exploring.“⁶ Der Eindruck einer Totalität entsteht demzufolge durch die dauernd erneuerte Vergewisserung von an sich fragmentierten Beobachtungen: „The awareness of details is not inconsistent with the awareness of wholes. Each in fact implies the other.“⁷

Damit für den Betrachter ein Ganzes entsteht, werden offenbar aus den kleinsten Indizien erstaunlich weitgehende Schlussfolgerungen gezogen. Das Konglomerat an Eindrücken wird mit Hilfe von zunächst hypothetischen Sinnstiftungen zu einem einheitlichen Eindruck verschweißt. Auf unsere Zauberkapelle übertragen heißt das, dass in einem einzigen Wahrnehmungsprozess zugleich Illusionen auf- und abgebaut werden.⁸ Die Kunst scheint dabei nun jener privilegierte Ort zu sein, wo wir uns den Luxus leisten, die falschen Schlussfolgerungen auch dann noch im Spiel zu behalten, wenn wir sie als Irrtümer erkannt haben. (Im Grunde sagte bereits Coleridge mit seinem berühmten Diktum von der willentlichen Suspension des Unglaubens nicht viel anderes.⁹)

Genau dieser Aspekt eines suggestiven Automatismus der Wahrnehmung spielt einem Phänomen in die Hand, das der Psychologe Julius Barrett einmal handlich als ein HADD bezeichnet hat, ein „hypersensitive agency detection device“¹⁰. Damit ist Folgendes gemeint: Sobald wir Zeuge einer Aktivität werden, deren Ursache nicht sofort eruiert werden kann, neigen wir spontan dazu, ein menschliches Wesen als Agenten, sprich: Auslöser dieses Phänomens zu behaupten. Und weil bereits von nächtlicher Erfahrung die Rede war: Wer erinnert sich nicht daran, Geräusche, die man zur späten Stund' vom Bett aus vernahm, umgehend einem Einbrecher statt einer weitaus wahrscheinlicheren Materialwirkung zuzuschreiben.¹¹ Betrachtet man die offenbar bekömmliche Melange aus geringem Anlass und drastischer Schlussfolgerung, wird sofort verständlich, warum das HADD in der kognitiven Religionswissenschaft momentan eine zentrale Rolle spielt. Denn es scheint den mit dem Fortgang der Menschheitsgeschichte immer rätselhafter werdenden Götterspuk wenigstens in mentaler Hinsicht ein wenig zu erklären. In Stugl erscheinen uns die Agenten erst noch direkt vor der Nase. ‚Aber gemalt!‘, werden Sie einwenden. Gewiss, aber das schwächt die Täuschung nur scheinbar. Ihr Erscheinen ist nämlich wahrnehmungstechnisch gesehen ebenso wirklich, wie es zugleich das negierende Moment ihres Gemaltseins ist. Wir haben es somit mit einem paradoxen Phänomen zu tun, das die gleiche Kognitionspsychologie auf den Begriff *kontraintui-*

⁶ James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York 1986, S. 212

⁷ Ebd., S. 213

⁸ "Our brains [...] were not designed as instruments of unhurried, fully informed reason. They were not designed to yield perfect responses on the assumption of perfect information." Andy Clark, *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*, MIT 1998, S. 181

⁹ "to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief" Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), Kap. XIV

¹⁰ Siehe dazu das Kapitel 'Finding agents everywhere' in: Barrett, J.L., *Why would anyone believe in God?*, Walnut Creek 2004

¹¹ „[W]e are [...] prone to make up agents based on minimal input from any of our senses. We sense things in the night, glance anxiously at shadows, and start at the sound of rustling leaves. Note that neither shadows nor rustling leaves are the *source* of our anxious or jumpy reaction; rather, shadows and sounds are merely signs of agents that might be lurking behind them.“ Todd Tremblin, *Minds and Gods: The Cognitive Foundations of Religion*, Oxford 2006, S. 77.

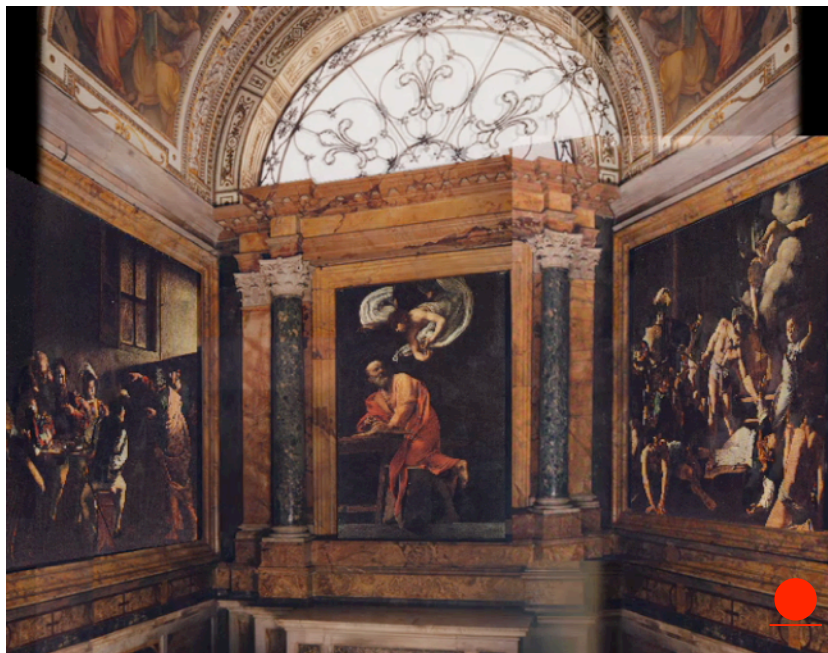
tiv getauft hat. Hier, was dort damit gemeint wird:

„The term counterintuitive means that, taken as a whole, concepts such as ghosts, goblins, and gods cut against the grain of our natural expectations about how things work in the real world. [...] A statue is understood to be an inanimate, man-made object, so when reports are heard of a stone Madonna weeping [12], this concept is counterintuitive to everyday thought. [T]he most common and consequential [kinds of intuitive expectations] are psychological in nature. In such cases various objects in the world are given mental properties not normally expected of them.“¹³

Sofort fällt zu unserer Kapelle eine kleine, aber wichtige Divergenz auf: Dort bleibt die kontra-intuitive Sichtweise letztendlich Option, wenn sie auch eindeutig das Ziel der künstlerischen Inszenierung ist. Wo Naivität und Gerissenheit Hochzeit feiern, wollen auch wir uns unter die Gäste mischen und genau in diesem Zwischenbereich einiges erforschen.

Darum zunächst nach Rom, wo in der Kirche *Santa Maria del Popolo* der teuflische Caravaggio, immerzu im Dienste der Gegenreformation, die Trickkiste der sakralen Dunkelkammer zu einem weiteren Perfektionsgrad getrieben hat. Auch für seine Kapelle gerät man aus der oft sonnenüberstrahlten Piazza in dunkles Gewölbe hinein, und wer den touristischen Reflex für einmal unterdrückt, ein Geldstück in den Beleuchtungsautomaten zu werfen, kann das religiös instrumentierte Wunder der künstlerischen Auferstehung erst noch gratis erleben (Filmbeispiel 5.3). Nichts ist zunächst auch hier zu sehen, bloß das leuchtende Bogenfenster oberhalb

eines malerischen Ereignisses, das sich lange und schnöde unseren Blicken entzieht. Dann aber gewöhnen sich unsere Augen und wie aus dem Nichts treten erste Körperteile aus der undurchdringbaren Leinwand hervor; ein Hintern hier, ein Arm dort, bald auch eine kahle Stirn. So stülpen sich die Protagonisten *peu à peu* aus der Wand hervor, als wären die Fluchtlinien der Zentralperspektive ins Gegenteil gekehrt und führten *hinaus*, statt wie üblich in die Bildwelt hinein. Und tatsächlich,



Filmbeispiel 5.3: Santa Maria del Popolo, Kapelle

sobald sich unsere Augen ganz den örtlichen Bedingungen angepasst haben, entdecken wir, dass diese Bilder keine perspektivische Tiefe haben. Denn hier ist das Personal mitsamt den spärlichen Requisiten vor blinde Wände gestellt. Und nachgerade am eigenen Leibe erfassen wir die Strategie: Hier soll kein Beobachter hineintreten, nein, die Geschöpfe selber treten

¹² – oder wenn, wie in unserem Fall, Gestalten anscheinend selbständig in Erscheinung treten.

¹³ Tremlin (wie Anm. 11), S. 87-89.

heraus. Genau das macht sie in doppelter Hinsicht zu Handelnden; aktiv, erstens, innerhalb ihrer Geschichte, und aktiv zweitens uns gegenüber, die Membran¹⁴ der Präsenzwerdung mutwillig durchstoßend. Und dabei hilft ihnen gerade die schlechte Beleuchtung. Denn in allen hier analysierten Fällen war die ganze malerische Strategie auf die dürftige Beleuchtung ausgerichtet, sodass die ‚optimierte‘ Hängung in Museen einst ähnlich konzipierten Gemälden einen beachtlichen wirkungsästhetischen Schaden zufügt.

Warum stülpen sich die Körper aus der Nacht hervor, statt wie üblich perspektivisch ‘die Flucht zu ergreifen’? – Weil der Betrachter in der Bildwerdung auch hier mit einbezogen wird, und zwar mehr noch als in der Stuglschen Kapelle, als sich bewegender Beobachter. Im Unterschied zur Zentralperspektive verführt diese gewissermaßen inversierte Perspektive der Stülpung den Beobachter dazu sich zu bewegen, während eine auf Fluchtlinien basierte Tiefenkonstruktion genau genommen die Position des Betrachters, wo sie sich im realen Raum auch immer befinden mag, auf einen einzigen *unbeweglichen* Beobachtungspunkt reduziert.

Die Erkenntnis, dass wir mit dem ganzen Körper sehen, von Kopf bis Fuß eine mobile Erforschungsanlage sind, ist ja die zentrale These jenes aussergewöhnlichen Buches von James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, aus dem wir bereits zitiert haben, so auch jetzt: „the prolonged fixing of the eyes on an object or part of an object, the bringing of its image to the fovea and keeping it there, does not occur in life.“¹⁵ Zum einen nötigt die absichtliche Fragmentierung im Prozess der Sichtbarmachung den Betrachter spontan dazu, dauernd den Beobachtungstandpunkt zu wechseln. Zugleich verführt die quasi skulpturale Malstrategie – denn nichts anderes bezweckt das Prinzip der simulierten Ausstülpung – den Zuschauer, um die Körper herumzugehen. ‚Aha‘, werden Sie sagen, ‚und spätestens da fliegt die Sache auf.‘ Ja und nein, schliesslich habe ich Naives *und* Gerissenes versprochen, und die bilden in der Kunst immer ein unschlagbares Team. Also, was macht dieser Merisi, der sich Caravaggio nannte? Den Betrachter gerade in Bewegung gesetzt, hindert er diesen an entscheidender Stelle am Herumgehen. Denn die Gemälde hängen oft in einer nicht frei zugänglichen Seitenkapelle, wodurch es nicht immer einfach ist, einen frontalen Blick auf die Leinwand zu werfen. Zudem ist ein wichtiges Kontrollelement, dank dem sich jener Ort als real oder fingiert erweisen wird, auf ein Minimum reduziert. Die gemalten Objekte überschneiden sich meistens. Durch das observierende Herumgehen werden sie entweder allmählich freigelegt oder verstellt. Gäbe es eine zusätzliche Raumtiefe, müssten sich deutlich mehr Elemente bewegen, um eine realistische Dreidimensionalität zu erzeugen. Wenn aber, wie bei Caravaggio fast immer der Fall, nur eine amorphe Rückwand erscheint, reduziert sich die zu erwartende perspektivische Bewegung nur auf die Schnittstelle zwischen zwei sich überlagernden Gegenständen. Außerdem verharren diese Überschneidungen nicht selten im Schattenbereich, was ihre effektive Nichtverschiebung kaschiert. Und natürlich hilft auch das zuge-spitzte *Chiaroscuro* die Bewegungssuggestion für den Beobachter wach zuhalten, weil die Teile auf dem dunklen Hintergrund wie zu schweben scheinen.

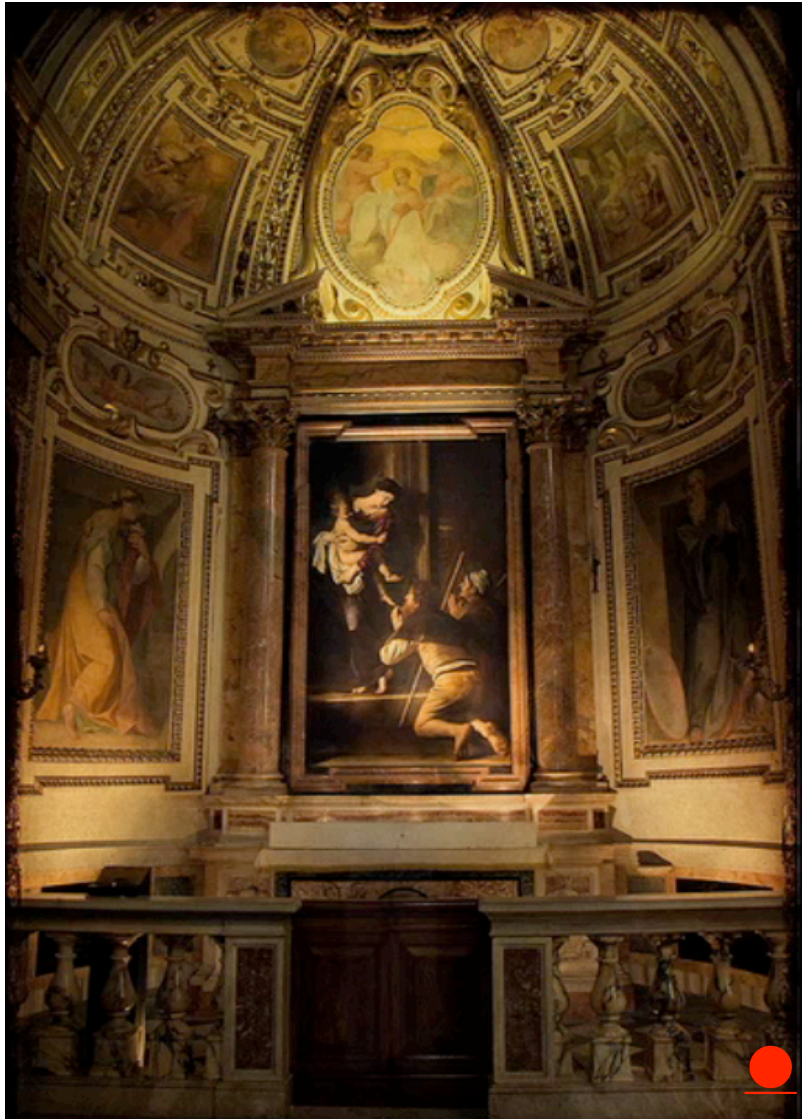
Aber die absichtlichen Verdunklungen beeinflussen den Prozess unserer Wahrnehmungen noch in einem weiteren zentralen Bereich. In die malerischen Strategien des Aus-dem-Bild-Herausschreitens werden hier nicht nur skulpturale Wirkungen erzielt und jene der Ereignisdauer miteinbezogen – allein schon die Adaptionszeit unserer Augen macht aus diesen Bildern ja visuelle Termingeschäfte, weil ihnen ein Chronos implantiert wurde –, nein, in

¹⁴ Das schöne Bild der malerischen Membrane habe ich bei Daniela Bohde und ihrem Buch *Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* (Emsdetten/Berlin 2002, S. 50) gefunden.

¹⁵ Gibson (wie Anm. 4), S. 211

dieser medialen Dämmerung werden zudem weitere Sinnesorgane aktiviert, nicht zuletzt die haptischen. Es konnte sogar nachgewiesen werden, dass unsere Sehorgane, die in gewisser Weise immer noch Teil der Haut sind, ursprünglich ein taktils Instrumentarium waren; so sollen die Zellen von dem, was im Deutschen bezeichnenderweise Netzhaut heißt, ursprünglich auf Haptisches sensibilisiert gewesen sein.¹⁶ Sobald wir in eine Situation geraten, wo unsere Sicht behindert ist – und eine ungenügende Beleuchtung erzeugt nun wahrlich eine solche –, springt nicht zuletzt der Tastsinn helfend ein.¹⁷ Dabei ist das Besondere bei zweidimensionalen, flächig geformten medialen Ereignissen wie dem Gemälde oder der Kinoleinwand, dass unsere taktile Alertheit angefacht wird, auch ohne dass wir diese Bilder effektiv berühren. Und schon wechselt dieses Sensorium in eine schlummernde Erwartungshaltung hinüber.

All diese Vitalisierungsmaßnahmen haben letztlich ein einziges Ziel: den Betrachter so konkret wie nur möglich in Beziehung zum optischen Ereignis zu bringen. Damit wird nur verstärkt, bewusst gemacht und ästhetisch aktiviert, was eh der Fall ist: „The supposedly separate realms of the subjective and the objective are actually only poles of attention. The dualism of observer and environment is unnecessary.“¹⁸ Der Unterschied zwischen einem Gemälde an seinem ursprüngli-



Filmbeispiel 5.4: *Madonna di Loretto*

¹⁶ „[I]n evolutionary history, the visual sense began as a *surface sense* whose first role was to provide intimate information about what might be called the [...] ‚taste‘ or ‚touch‘ of light arriving at the skin. [...] Even the rods and cones in the retinas off our own eyes show evidence of having started out in evolution – as cilia that were sensitive primarily to touch.“ Nicholas Humphrey, *A history of the mind: evolution and the birth of consciousness*, New York 1992, 53-54

¹⁷ „Think of a blind person tap-tapping his or her way around a cluttered space, perceiving that space by touch, not all at once, but through time, by skillful probing and movement. This is, or at least ought to be, our paradigm of what perceiving is. The world makes itself available to the perceiver through physical [...] interaction. [A]ll perception is touch-like in this way.“ Alva Noë, *Action in Perception*, Cambridge 2004, S.1

¹⁸ Gibson (wie Anm. 4), S. 116

chen Ort der Hängung und etwa einer Reproduktion vergrößert sich dadurch markant. Im 7. Kapitel werde ich an Hand von Caravaggios *Grablegung* (1604) die wirkungsästhetische Bedeutung der Hängung und damit die genaue Position des Betrachters in bezug auf das Bildgeschehen zeigen. Um die Ökonomie des Blätterns nicht unnötig zu durchkreuzen, hier ein womöglich noch erstaunlicheres Beispiel. Es hängt in der siebzehn Gehminuten entfernten Kirche Sant'Agostino und wurde unter dem Namen *Madonna di Loretto* bekannt (Filmbeispiel 5.4).

Auch hier herrscht Finsternis, die den Blick zur Geduld mahnt, und erneut wandelt sich die Malerei zu einer Zeitkunst. Als erstes macht sich etwas im Bildraum bemerkbar, das am wenigsten zu dieser Wirklichkeit gehört. Es sind ausgerechnet zwei religiöse Spukgestalten, Maria und das Jesuskind, die sich körperlich am solidesten manifestieren. Auf sie fällt das irdische (!) Licht am intensivsten, das von links oben durch ein suggeriertes Kirchenfenster eindringt. Dann erst erschafft die sakrale Nacht das einfache Handwerkerpaar zu ihren Füßen. Mutter und Kind treten aus einem gewaltigen Schlagschatten hervor, der nicht nur die Plastizität ihrer Körper erhöht, sondern, wie wir zuvor erkannt haben, auch deren faktische Nicht-Bewegung im realen Raum kaschiert. Somit wird alles daran gesetzt, dass die imaginierten Himmelsgesandten eine höhere Fassbarkeit aufweisen als ihre menschlichen Gegenspieler im Bild; deswegen wohl die auffallende Betonung des Tageslichts auf den Körpern der übersinnlichen Gestalten.

In diesem Gemälde steht die Welt folglich mit kontraintuitiver Radikalität Kopf. Mit einer Ausnahme: Von den unübersehbaren Insignien der Mittellosigkeit der beiden in Adoration Versunkenen – ihre Stöcke weisen sie als Pilger aus – fallen die schmutzigen Füßen des Mannes besonders ins Auge. Sie befinden sich im Vordergrund auf Augenhöhe des Betrachters, sind vom gemalten Außenlicht abgewandt, und ihr Reflexlicht verbindet sich mit den brennenden Kerzen des realen Altars. Folgerichtig gibt es Naturlicht für die Überirdischen und Kunstlicht für die Erdlinge. Aber beide Extreme sind über die Diagonale miteinander verbunden. Und die Botschaft ist klar: Jesus segnet auch Ungewaschenes. Und uns?

Wir sind nicht Teil dieser Schräge; mehr noch, wo im Gemälde der Schmutz anfängt, reichen wir gerade mal mit dem Kopf bis dort hin. Das heißt: Der Gläubige, der vor dieses Bild tritt, sieht zwei Glückpilzen zu, von deren Begegnung der höheren Art er nunmal leider ausgeschlossen bleibt. Aber habe ich soeben nicht behauptet, dass Caravaggio die Existenz des Betrachters *immer* mit ins Bildgeschehen implementiert? Nun denn, dann müsste ja augenblicklich die Stunde der Wahrheit schlagen. Denn wenn die körperliche Anwesenheit der Kirchgänger vor diesem Altarbild theologisch Sinn machen soll, muss das künstliche Arrangement dieses Faktum berücksichtigen! Kein Zweifel, so wie das Gemälde da hängt, haben die Gläubigen unter den Bildbetrachtern eindeutig das Nachsehen. Nur geht bei einer solchen Betrachtungsweise mal wieder die Zeitdimension vergessen. Denn in einer Kirche ist gerade dieser wirkungsästhetische Zustand ein temporärer, schließlich hängt dieses Bild ja über einem Altar, das heißt, früher oder später wird ein Priester zwischen Betrachter und Gemälde treten, um den Kontakt zur Götterwelt rituell herzustellen (er wurde im Filmbeispiel am Schluss als weiße Gestalt eingefügt). Dabei hebt dieser vorschriftsmässig die Hände und reicht so unwillkürlich – aber vom Maler wohl bedacht – seine rechte Hand in Richtung der schmutzigen Füße und seine linke in jene des frisch gewaschenen Jesusknaben. Erst der Kleriker schließt somit den Stromkreis zwischen dem gemalten Wunder und der faktischen Alltäglichkeit. Erst in der Messe vollendet sich Caravaggios pikturale Botschaft: *Extra ecclesiam nulla salus*.

Ich habe behauptet, ein Maler wie Caravaggio habe die anscheinend höchst ungünstige Hängung seiner Gemälde nicht als Entwertung, sondern im Gegenteil als eine Voraussetzung für ganz bestimmte Wirkungen angesehen. Diese These bewahrt sich nicht weniger im Falle Tizians, dem nun wahrlich nicht, wie seinem römischen Kollegen, der Ruf eines Außenseiters angedichtet werden kann. Dennoch hat Tizian für seinen Cornovi-Altar der Verkündigung einen Standort



Filmbeispiel 5.5: Cornovi-Altar

akzeptiert, der für ein Gemälde zunächst denkbar ungeeignet scheint, hängt es doch in der Chiesa di San Salvatore in Venedig abgedunkelt an der Rückwand einer Trabantenkuppel, die zu Tizians Zeiten noch düsterer wirkte, da die später eingebauten Lichtlaternen noch nicht vorhanden waren (Filmbeispiel 5.5). Obwohl das Gemälde dem Schein nach mit einer (erneut) von links einfallenden realen Lichtquelle operiert, ist die Wirkung für den Betrachter höchst zweideutig. Die beiden Elemente der Komposition, die wegen ihrer erhöhten Helligkeit als erste sich während der Adaptionsphase nach vorne stülpend bemerkbar machen, sind ein Engel und eine weiße Taube als ikonische Stellvertreter des ‚Heiligen Geistes‘. Obwohl die Taube eindeutig in einem ausserirdischen Eigenlicht aufleuchtet, tut es der nicht weniger übernatürliche Engel im Schein des eindeutig irdischen Seitenlichts, als wäre er, ähnlich wie bei Caravaggio, *kein* höheres Wesen. Tizians raffinierte Strategie dabei ist offensichtlich folgende: Während unsere Augen im Halbdunkel als erste die beiden übersinnlichen Gestalten wahrnehmen, verwandelt sich, je mehr wir sehen, eine der beiden allmählich in eine irdische Gestalt, gerade indem sie unter diesseitigen Lichtbedingungen erscheint. Und genau das ist es ja, was der biblischen Legende nach geschieht: Um sich Maria zu offenbaren, muss sich der Engel in eine irdische Gestalt verwandeln. In ihrem hervorragenden Buch, *Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* hat Daniela Bohde auf einen zusätzlichen Aspekt aufmerksam gemacht: „Im Unterschied zur massiv konturierten Vorderseite [des Engels, FK] verliert sich bei dem nach hinten wehenden Stoff der Eindruck von Substanz. Hier ist ein durchscheinender Lasur-Schleier wolkig über den dunkleren Grund gemalt. Durch diese Differenz gewinnt der Unterleib des Engels ein starkes Relief und eine hohe haptische Qualität. Es wirkt so, als ob sich der Engel mit dem Eindringen in die Bildmitte immer stärker materialisiert.“¹⁹

Die Wirkung entsteht nur, weil der Strategie die Rezeptionsbedingungen genau kennt und listig ausnützt. Dadurch kommt aber zugleich eine höchst ambivalente Erlebnismaschine in Gang. Für eine funktionierende Inszenierung ist es Voraussetzung, dass wir spontan

¹⁹ Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 54

nicht den eigentlichen Vorgang der Adaption wahrnehmen, wie er im Auge stattfindet, sondern dieser Prozess erscheint, wie wir bereits sahen, ausgelagert als ein Sichtbarwerden von etwas, das sich anscheinend nicht *in* sondern *vor* unseren Augen abspielt. Da uns zugleich Signale erreichen, die gegen eine Eigenaktivität des Geschauten sprechen – etwa, dass es sich nicht wirklich bewegt, kontrollierbar von Menschenhand gemacht ist (auf Tizians grobe Pinselführung in diesem Zusammenhang werde ich gleich noch zu sprechen kommen) und bestimmte Eigenschaften in Form von Sinnesäußerungen, die es als autonom Agierender eigentlich haben sollte, fehlen –, werden wir uns zugleich des Suggestioncharakters des Ereignisses bewusst.²⁰ Und dies scheint durchaus im Sinne Tizians, aktiviert er doch einerseits, wie von Geisterhand gelenkt, die wundersame Fleischwerdung einer Himmelsbotin, signiert aber andererseits unverfroren den göttlichen Trick unten in der Ecke: „Titianus faciebat“²¹. Soviel gesunde Doppelsinnigkeit erinnert an Homer, der seine *Odysee* mit einem ähnlich gespaltenen Schöpferpaar beginnen lässt. Denn zum einen heißt es da: „Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten. [...] Davon – du magst beginnen, wo es sein mag – Göttin, Tochter des Zeus, sage auch uns!“²² Zugleich aber wird an jener, hier durch Klammern kenntlich gemachten Stelle deutlich, dass der sich so ahnungslos gebende und empfängnisbereite Sänger bereits bestens darüber das, wovon er gleich berichten wird, informiert ist: „Der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte. Von vielen Menschen sah er die Städte und lernte kennen ihre Sinnesart; viel auch erlitt er Schmerzen auf dem Meer in seinem Mute, bestrebt, sein Leben zu gewinnen wie auch die Heimkehr der Gefährten ...“

Unsere Ahnung, wie immer als fleißiger Maulwurf unterwegs zum Ausgang, durchbohrt die uralte Trennwand zwischen Geist und Welt, in unserem Fall zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem. In allen bisher analysierten Fällen sahen wir Gestalten an den Wänden entstehen, als geschehe dies unabhängig von unserem Zutun. Das ist, meiner Ansicht nach, kein bloßes *trompe l'œil*. Beim genaueren Hinsehen erweist sich das Phänomen nämlich als durchaus doppelt geschichtet, als Trug und Fakt zugleich. Trug selbstredend, weil es sich dabei nicht in irgendeiner Weise real um einer Selbsterzeugung von Bildern handelt; Faktum aber dennoch, weil Ort und Bilder innerhalb unserer sinnlichen Wahrnehmung durchaus als Aktiva gehandelt werden. Damit ist gemeint, dass unser Gehirn nicht – wenn überhaupt²³ – nur interne Modelle und Abbilder bei den Denkvorgängen benützt, sondern ebenso externe Objekte, und das beileibe nicht nur als symbolische Stellvertreter, nein, die Ereignisse und Gegenstände unserer (zumeist unmittelbaren) Umwelt spielen dabei eine aktive Rolle, denn sie beeinflussen nachweislich sowohl den Verlauf als auch die Ergebnisse vieler kognitive Leistungen. Man kann deshalb durchaus von einer partiellen Auslagerung unserer Denktätigkeit in jene äußere Dingwelt sprechen, die wir dazu produktiv als Werkzeuge des Rasonements mit einbeziehen. Das Hirn baut sich für seine Konstruktionen gewissermaßen ein ex-

²⁰ Tremlin (wie Anm. 11), S. 79: „When dealing with ambiguous information, though, agent searches may come up inconclusive and simply terminate, or, they may lead to counterintuitive candidates [...]. In the absence of other known agents, cues such as motion can implicate objects—though everyone recognizes that this is problematic.“

²¹ Das ‘faciebat’ wurde später von fremder Hand mit ‘fecit fecit’ übermalt, als wollte jemand auf den doppelten Zeugungsakt aufmerksam machen.

²² Homer, *Die Odysee*, in der Prosaübersetzung von Wolfgang Schadewaldt, Düsseldorf 2004; 1. Gesang, S. 7

²³ „[T]he brain is not the locus of the mind. The mind emerges from complex interactions between the brain and the body, and, perhaps, artifacts external to these things as well.“ Lawrence A. Shapiro, *The Mind Incarnate*, MIT 2004, S. 225. Oder auch: „It is not simply that the external features, to which the organism is interactively linked, have causal influence on the cognitive processing of the organism; rather, the interactive link *is* the cognitive processing.“ Richard Menary (Hg.), *The Extended Mind*, MIT 2010, darin: ‚Introduction: The Extended Mind in Focus‘, S. 1-26, hier S. 2

ternes Gerüst, weshalb einige Forscher auch von einem 'scaffolded brain' sprechen. Für die Wahrnehmung – und das führt uns schnurstracks zurück bis unter die 'Schädeldecke' der Stuglschen Bilderkammer – heißt das: Die Veränderungen, die wir in den Bildern dort wahrnehmen, beziehen wir auch oder vielmehr gerade, weil es sich dabei um Projektionen von Adaptionsvorgängen *innerhalb* unserer Augen handelt, in unsere Urteile darüber, was wir da sehen, in hohem Masse mit ein, ganz unabhängig diesmal von der Tatsache, dass wir die Wirkung dieser Fresken als Illusionseffekte erkennen. Konkret etwa, dass der Umstand, dass das Gemalte solche Wirkungen überhaupt auslösen kann, in unsere Wertung dieser Werke prägend einfließt.²⁴

Schauen wir das einmal genauer bei Tizian an, und zwar, wie angekündigt, bei seiner famosen und lange Zeit geheimnisumwitterten groben Pinselführung. Zunächst sei an Bohdes Beobachtung bei der Malweise des Engels erinnerte: Die Präsenzbildung dieser Gestalt kombiniert Lasierungstechniken, bei denen die Pinselführung in einer nicht länger mit bloßem Auge analysierbaren Schichtung dünnster Pigmentschleier verschwindet, mit einem markant pastosen Farbauftrag. Am Beispiel der *Schindung des Marsyas* kann Bohde zwei weitere Aspekte dieser Kombinationstechnik hervorheben: „Gerade weil Tizian nicht nur eine Haut abmalt, sondern ihr durch die pastosen und lasierenden Pinselstriche eine haptische Qualität gibt, weckt er in dem Betrachter die Sensibilität für Hautempfindungen.“²⁵ Und: „Dadurch dass Tizian unterschiedlich abgeschlossene und offene Partien kombiniert, bringt er verschiedene zeitliche Niveaus ins Bild.“²⁶ Wir haben all diese Aspekte bislang unter dem Zeichen einer religiösen Strategie betrachtet und dabei gerade bei Tizian die Ambivalenz zwischen impliziter und expliziter Erzeugerschaft bemerkt. In dieser Hinsicht gewinnt die Bemerkung eines Zeitzeugen an Gewicht, der berichtet, dass der Maler dabei ausdrücklich „die Tätigkeit des Größten Schöpfers imitieren“ wollte.²⁷ Und tatsächlich, das Chaos der Pinselstriche in Nahsicht wandelt sich beim Zurücktreten, als wandere man durch die Tage der Genesis. Zunächst war „die Erde aber wüst und wirr und Finsternis lag über der Urflut.“ Dann aber sprach der Maler: ‚Tritt ein wenig zurück, junger Mann, damit dir ein Licht aufgehen möge.‘ Und es ward Licht!²⁸

Ein solches Selbstbewusstsein trägt die Samen der Säkularisierung bereits in sich, und ein solcher Maler tritt in einen historischen Entwicklungsprozess, der die gesamte Renaissance mitprägte und die wir bis Pico della Mirandola und seinem *Oratio de hominis dignitate* von 1496 zurückverfolgen können, wo es heißt:

„[W]arum [solle] gerade der Mensch den Vorzug der höchsten Bewunderung für sich in Anspruch nehmen. Warum bewundern wir denn nicht mehr die Engel und die seligen Chöre des Himmels? Ich habe mich denn schließlich um die Einsicht bemüht, warum das glücklichste und aller Bewunderung würdigste Lebewesen der Mensch sei und unter

²⁴ Clark (siehe Amn. 6), S. 191: "The coherence and the problem-solving power of much human activity, it seems, may be rooted in the simple yet often ignored fact that we are the most prodigious creatures and exploiters of external scaffolding on the planet. We build 'designer environments' in which human reason is able to far outstrip the computational ambit of the unaugmented biological brain. Advanced reason is thus above all the realm of the *scaffolded* brain: the brain in its bodily context, interacting with a complex world of physical and social structures. [...] Nonetheless, these external scaffoldings are, in most cases, themselves the products of individual and collective human thought and activity."

²⁵ Bohde (siehe Amn. 14), S. 341

²⁶ Ebd., S. 335

²⁷ Mario Boschini, zit. hier nach: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausstellungskatalog, Wien 2007, S. 19

²⁸ 1. Buch Moses: 1, 2-3

welchen Bedingungen es möglich sein konnte, dass er aus der Reihe des Universums hervorspricht, beneidenswert nicht nur für Tiere, sondern auch für die Sterne, ja sogar für die überweltlichen Intelligenzen. Geht das doch fast über den Glauben hinaus, so wunderbar ist es. Oder warum nicht? Denn auch deswegen wird der Mensch mit vollem Recht für ein großes Wunder und für ein bewunderungswürdiges Geschöpf geheißen und gehalten.“²⁹

Und:

„Du bist durch keinerlei unüberwindliche Schranken gehemmt, sondern du sollst nach deinen eigenen freien Willen [...] sogar [dein Geschick] dir selbst vorherbestimmen.“³⁰

Wir kennen zwei zeitgenössische Reaktionen auf die Tiziansche Revolution, wo Chronos, Haptik und Präsenzbildung des malerischen Artefaktes dramatisch umgestülpt wurde, und beide sind in unserem Zusammenhang aufschlussreich. So fasst der bereits zitierte Boschini die Wirkung dieser Technik wie folgt zusammen:

„Diese Hiebe, diese Flecken und diese Schläge, die ich wie köstliche und kostbare Edelsteine achte, Perle, Rubine, Smaragde und Türkise, Diamanten, die *sogar die Nacht erhellen*.“³¹

Auch Vasari hat sich in seinen *Vite* dazu geäußert, und seine, wenn auch spürbar skeptische Beschreibung hebt dennoch einen zentralen Aspekt hervor, der im Rahmen unserer Präsenz-Thematik eine neue Qualität ankündigt:

"Letztere [Werke, FK] hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so dass man sie von nahen nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“³²

Warum diese Technik ein neues Kapitel in der Geschichte der künstlerischen Präsenzbildung einleitet, dürfte auf Anhieb einleuchten. Während die Beispiele bis jetzt Techniken zeigten, die mit kontraintuitiven Wunderwirkungen liebäugeln, wird jetzt der gleiche Vorgang dem aktiven Zugriff des Betrachters ausgesetzt, indem diesem von vornherein die Kontrolle des angestrebten Effektes übergeben wird. Wirkung *und* Wirkungsweise werden von diesem geradewegs erspielt, indem er als aktiver Betrachter in Bewegung gesetzt wird. Nahe an die Leinwand herantretend, begegnet man der realen Präsenz des Materials, während mit der Entfernung eine zweite, illusorische Präsenz entsteht, die die erste nicht nur ablöst oder besser gesagt überlagert, sondern eine eigene unverwechselbare Qualität aufweist, die einem Gefühl nahe kommt, das wir im wirklichen Leben paradoxerweise dann am stärksten spüren, wenn das Objekt unserer Wahrnehmung noch gar nicht sichtbar ist, sondern erst geahnt wird. Präziser, wenn auch etwas altmodisch ausgedrückt: Wir werden etwas gewahr. Letzteres hält das zutiefst Provisorische am Vorgang fest, woraus sich schlussfolgern lässt, dass in der ästhetischen Präsenz die Ereignisse immer mit einem Fuß in ihrem Ursprungsland der Möglichkeiten verharren.

²⁹ Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* [1496]/ *Über die Würde des Menschen*. Aus dem Neulateinischen von Herbert Werner Rüssel, Zürich 1989, S. 8

³⁰ Ebd., S. 10

³¹ Boschini, zit nach Ferino-Pagden (wie Anm. 27), S.93, meine Hervorhebung

³² Giorgio Vasari: *Das Leben des Tizian*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 45. „[Q]ueste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette.“ Giorgio Vasari, *Vita di Tiziano*

Auch im Falle von Velásquez besitzen wir einige zeitgenössische Beobachtungen, etwa die seines ersten Biographen Antonio Palomino, der dessen Technik an Hand eines konkreten Gemäldes wie folgt beschreibt:

„[D]as Porträt des Don Adrián Pulido Pareja [...] war sowohl mit feinen als auch mit groben Pinseln gemalt, die er mit langen Stielen zu gebrauchen pflegte und die er manchmal für Wirkungen aus größter Distanz und von besonderer Kühnheit benutzt hat, sodass das Porträt, obwohl man es aus der Nähe nicht verstehen kann, aus der Ferne ein Wunder ist.“³³

Das, was ich vorhin das Provisorische oder den sensuellen Effekt des Spürbaren genannt habe, verstärkte Velásquez noch in einigen Porträts, indem er, zumal in die Gesichter, etwa eine gewisse Unschärfe einbaut und zwar nicht nur als Spiegelungseffekt, wie in seiner *Venus mit dem Spiegel*, sondern auch in der direkten Wiedergabe, am radikalsten wohl in seinem Porträt des Hofnarrs Juan de Calabazas (Abb. 5.1). Und damit wird keineswegs die Beobachtungsposition in der künstlichen Dämmerung verlassen, waren doch am spanischen Hof, wo Velásquez arbeitete und seine Gemälde hingen, einem ausländischen Besucher zufolge „alle Appartements [...] spärlich beleuchtet.“³⁴

Damit schliesst sich ein Bogen. Eine bestimmte Bildwirkung, die ich als zweite Präsenz bezeichne und weiter unten noch etwa näher bestimmen werde, wird nicht nur bei kaum einem Maler sonst so eindrucklich und klar realisiert wie bei Velásquez, der diese zudem nicht länger religiös instrumentiert. Wohl nicht zufällig gibt es nur zwei Gemälde im



Abb. 5.1: *Porträt des Hofnarrs Juan de Calabazas*

³³ Antonio Palominos Velásquez-Biographie, in: Enriqueta Harris, *Velásquez* (aus dem Spanischen von Julia Schlehta), Stuttgart 1982, S. 195-220, hier S. 202

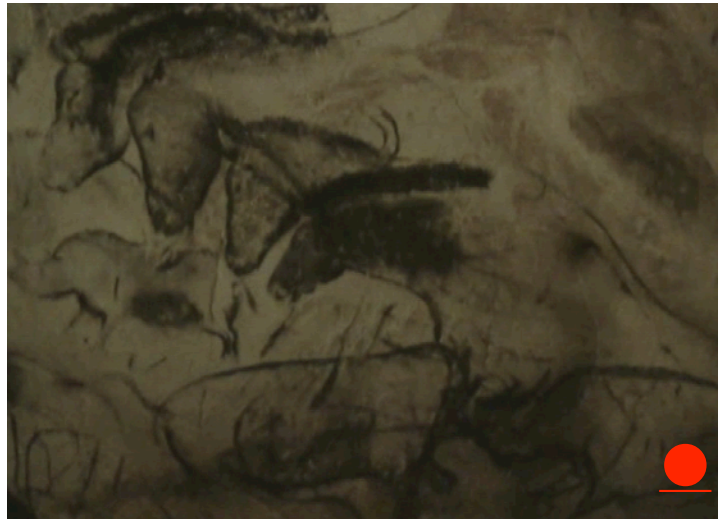
³⁴ Zit. nach Jonathan Brown, *Velásquez, Maler und Höfling* (aus dem Englischen von Annemarie Seling), München 1988, S. 242

Oeuvre dieses Meisters, die sakralen Themen gewidmet sind; gerade für einen Spanier und ausgerechnet in seiner Zeit ein schier blasphemisches Delikt. Und bezeichnenderweise befanden sich in seiner auffallend reichhaltigen Bibliothek keine religiösen Bücher. Das, was die aktuelle Religionspsychologie kontraintuitiv nennt, jene Falle, die mit einem Flechtwerk aus Vertrautem und Unfassbarem lockt, wurde demnach bereits im 17. Jahrhundert restlos säkularisiert, und übrig blieb ein Spannungsbogen, der in unserer Zeit der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov womöglich etwas zu vorschnell für das Fantastische reklamiert hat: "Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat."³⁵ Wir haben aber mittlerweile erkannt, dass diese Zwiespältigkeit ein ästhetisches Grundphänomen ist, das keineswegs allein für Erlebnisse, die die Erfahrbarkeit übersteigen, in Anspruch genommen werden kann, sondern zum Grundbestand aller künstlerischen Bildwirkungen gehört. Aber immerhin, Todorovs Beobachtung stimmt auch in der Verallgemeinerung immer noch in sofern, als unsere Welt, sobald sie in der zweiten Präsenz erscheint, zwangsläufig einen Moment des Fantastischen beigemischt bekommt.

Was ich nun abermals zweite Präsenz genannt habe, ist nicht einfach ein Abbild der ersten, der faktischen Anwesenheit, nein, sie hat eine eigene, unverwechselbare Qualität, und zwar eine, die sich gegenüber der ersten deutlich gewandelt hat.

Sie ist eben ein piktoriales Gewahrwerden. Ähnliches erleben wir in der Wirklichkeit paradoxerweise am deutlichsten, wenn wir etwas *nicht* sehen, sondern es in der Nähe vermuten. Entscheidend sind dabei die Umstände am jeweiligen Ort, die eine solche Ahnung auslösen. Die Lichtbedingungen, unsere Ortung im Raum, die akustische Atmosphäre, all das kann ein Präsenzgefühl von etwas erzeugen, das in unserer unmittelbaren Umgebung aufgetaucht ist. In der Wirklichkeit verschwindet ein solches Gefühl, sobald es falsifiziert wird. In den optischen Medien aber ist die ungewohnte Dialektik von Sichtbarkeit und realer Abwesenheit dafür verantwortlich, dass jene zweite, gewissermaßen transreale Präsenz entsteht, die wir in der Realität ausschliesslich als Ahnung kennen.

Dass die zweite Präsenz den Bildern auch eine grundsätzlich andere Aussagequalität verleiht, die mit Begriffen wie ‚Verweisung‘, ‚Stellvertretung‘ oder ‚Zeichen‘ in keiner Weise erfasst werden kann, lässt sich vielleicht am treffendsten zeigen, wenn wir kurz zum Anfang der Bilderschaffung überhaupt zurückkehren, in jene 1994 in Südfrankreich entdeckte Chauvet-Höhle, wo vierhundert Wandbilder mit unzähligen Tierdarstellungen geschmückt wurden, die mehr als 30.000 Jahre alt sind (Filmbeispiel 5.6). Es handelt sich um die ältesten



Filmbeispiel 5.6: Chauvet-Höhle

³⁵ Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen von Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur, München 1972, S. 26; vgl. auch Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), 29

derzeit bekannten Höhlenmalereien überhaupt. Das wohl Auffallendste dabei ist, dass es sich bei diesen mit äußerst genauen anatomischen Kenntnissen dargestellten Tieren ausschließlich um Gattungen handelt, die außerhalb des Schutzes dieser Höhle für Menschen gefährlich waren. Hier aber auf den Wänden, einzig von flackernden Fackeln beleuchtet – und somit suggestiv verlebendigt³⁶ –, wirken sie wie befriedet. Allein schon die Wandlung von der ersten in jene zweite Präsenz hat ausgereicht, die Elemente unserer Wirklichkeit tiefgreifend zu verändern. Hier noch von Abbild oder auch nur von Repräsentanz zu reden, scheint deshalb reichlich verkürzt. – Damit haben wir einige, wie ich meine, grundlegende Eigenschaften der piktorialen Präsenzwendung kennengelernt. Wie aber nun gestaltet sich dieser Prozess im Kino und welche Folgen zeitigt er dort?

5.2 Von Helikoptern, schwebenden Platten und anderen Göttern

In some significant respects cows and gods aren't so different after all.“

*Todd Tremlin*³⁷

Eine geistig verwirrte Frau sinkt nieder zum Gebet. Eine Tür öffnet sich wie von Geisterhand und das Glas im Fensterrahmen fängt ‚erregt‘ zu klirren an. Wir befinden uns inmitten der zentralen Szene von Ingmar Bergmans *Såsom i en spegel*/Wie in einem dunklen Spiegel (1961, Filmbeispiel 5.7) und zugleich mitten in dessen Abschied von der Religion. Wenn man die



Filmbeispiel 5.7: *Såsom i en spegel*

³⁶ Die mehrfach anzutreffende Auflösung der Kontur in einer Überlagerung von Linien erzeugt zudem eine zusätzliche kinetische Lebendigkeit.

³⁷ Tremlin (wie Anm. 11), S. 74

jahrelange, oft schmerzvolle Auseinandersetzung bedenkt, die dieser Regisseur mit dem Glauben seines Vaters, einen evangelischen Pfarrers, führte, ist Bergmans Gottesaustreibung ein Exorzismus, der ins Herz allen übersinnlichen Spuks zielt. Sie erinnern sich: „Almost any object that shows spontaneous movement or goaldirected change will activate [H]ADD.“³⁸ Wir neigen nun mal dazu, auch Objekten aktive Wirkungen zuzuschreiben und brauchen hierzu oft nur nichtige Anlässe. „People tend to look for *the* cause, *the* reason, *the* driving force, *the* deciding factor. When people observe patterns and structures in the world (for example, the flocking patterns of birds or the foraging patterns of ants), they often assume centralized causes where none exist. And when people try to create patterns or structure in the world (for example, new organisations or new machines), they often impose centralized control when none is needed.“³⁹ Dieses kognitive Suchtverhalten, das auch die Götter erzeugt, wird von Bergman in dieser Szene auf wunderbare Weise einsichtig gemacht. Eine junge Frau erlebt einen psychischen Zusammenbruch, sodass sie in eine Klinik eingewiesen werden muss. Der Helikopter nun, der sie dort hinbringen wird, verursacht bei seiner Landung Vibrationen, die nicht nur die Fensterscheiben klirren lassen, sondern auch eine Tür in Bewegung setzen, die sich ob des Bebens langsam öffnet. Dahinter erscheint in einer der sakral aufgeladenen Situation trefflich entsprechenden Unschärfe der Vater der jungen Frau (und stellvertretend wohl auch Bergmans) als ominöse Erscheinung. Dann erst sinkt, einem schwarzen Racheengel gleich, der Hubschrauber aus dem Himmel herab ... Wenige Jahre später hat dann der gleiche Regisseur im Prolog seiner *Persona* (1967), indem er Bilder des Sterbens und der Wiederbelebung mit der filmischen Technik verwoben hat, das Kino als einzigen Ort der Wiederauferstehung kenntlich gemacht und entsprechend gefeiert (Filmbeispiel 5.8): Inmitten von christlich konnotierten Sterbeszenen – das Kreuzigen, das Schlachten des Lammes – tauchen Auferstehungen auf, die ausschliesslich diesseitige Ursachen haben, weil sie nur dem Kino angehören. Da öffnet eine tote Frau alleine eines Filmschnittes wegen wieder die Augen, und in einem Zeichentrickfilm erhält eine Badende das ewige Leben, indem ihr Plätschern auf einer endlosen Filmschleife festgehalten wird.



Filmbeispiel 5.8: *Persona*

Mit einem vergleichbaren, auf radikale Säkularisierung zielenden Scharfsinn hat Stanley Kubrick seinen *2001: A Space Odyssey* (1968) angelegt. Auf die Frage eines Journalisten, ob jener Film ein religiöses Werk sei, erwiderte er: „[T]he God concept is at the heart of *2001*

³⁸ Ebd., S. 77

³⁹ Mitchel Resnick, *Turtles, Termites, and Traffic Jam: Exploration in Massively Parallel Microworlds*, The MIT Press 1994, p. 120, hier zitiert nach: Clark, (wie Anm. 6), S. 39

– but not any traditional, anthropomorphic image of God. I don't believe in any of Earth's monotheistic religions, but I do believe that one can construct an intriguing *scientific* definition of God.“⁴⁰ In seinem Film kreuzt Gott in Form eines schwarzen Monolithen auf, der immer leitmotivisch von sak-



Filmbeispiel 5.9: 2001, A Space Odyssey

raler Musik begleitet wird, und zwar von György Ligetis *Requiem*, was wohl nicht ohne spöttischen Hintergedanken ist. Denn wenn Kubrick auch in der letzten Szene, wo diese kosmische Platte zum dritten Mal eintrifft, diese via eines Michelangelo-Zitats mit dem christlich-jüdischen Jehova gleichsetzt, ist das rätselhafte Objekt in Wahrheit ganz und gar keine übersinnliche Instanz. Sie wurde vielmehr von Außerirdischen konstruiert, die halt eben eine höhere Evolutionsstufe als wir Menschen erlangt haben (Filmbeispiel 5.9). So wie wir für unsere Haustiere letztlich unergründlich bleiben, so diese Außerirdischen für uns; sie sind – so Kubrick – „incomprehensible to us *except as gods*“⁴¹.

Und Kubrick wäre nicht Kubrick, wenn er diese Einsicht nicht mit einem sarkastischen, optischen Witz verbunden hätte. Denn dieser kosmische Flachmann verweist in seinen Abmessungen – und damit weicht der Film signifikant von seiner literarischen Vorlage ab – auf das Filmformat, in dem 2001 gedreht wurde. An jenen Stellen, wo die Leinwand schwarz wird – es gibt zwei markante am Anfang und in der Mitte des Films – schauen wir im Kino auf jenes höhere Wesen, das nichts anderes ist als die noch unausgefüllte Projektionsfläche.⁴²

Sie haben es bemerkt: So nebenbei hat sich meine Untersuchung der bildlichen Präsenzbildung von Personen auf Gegenstände verlegt. Und dass dies mit dem Wechsel zum Film einherging, ist nicht ganz zufällig. Objekte bekommen im Kino nämlich leicht ein Eigenleben. Es zeigt, um mit Peter Handke, einem weiteren ‚Meister der Dämmerung‘ zu sprechen, „das Zucken der leblosen Dinge“⁴³. Warum dies so ist, darüber lässt sich wacker spekulieren. Bei Filmen, die auf Zelluloid gedreht wurden, mag sowohl die Körnigkeit der Emulsion, als auch der leicht instabile Bildstand zum Eindruck eines Eigenlebens auch der nicht unmittelbar aktiven Bildteile beitragen. Obwohl ich auf diesen technologischen Umstand bei der genaueren Erforschung des Tastsinns im Kino noch zurückkommen werde, glaube ich im vorliegenden Zusammenhang eher, dass der Effekt primär dadurch entsteht, dass der Zuschauer im Kino körperlich weitgehend stillgelegt wird. Gerade haben wir feststellen können, wie wichtig für die Bildbetrachtung unsere körperliche Disponibilität im Raum ist und wie entscheidend zugleich dabei die Auslagerung bestimmter Wahrnehmungsvorgänge (etwas der

⁴⁰ Stanley Kubrick im Interview mit dem *Playboy Magazine*, wieder abgedruckt in: Jerome Agel (Hg.), *The Making of Kubricks 2001*, New York 1970, S. 328

⁴¹ Ebd., S. 331 (meine Hervorhebung)

⁴² Ich komme auf diesen Spass im Kapitel 7 nochmal zu sprechen.

⁴³ Peter Handke, *Die Hornisse. Roman*, Frankfurt am Main 1966, S. 121. Als ‚Meister der Dämmerung‘ adelt ihn der Buchtitel von Malte Herwigs Biographie (München 2011).

Lichtadaption in düsteren Räumen) hinüber in die zu betrachtenden Bildflächen ist. Im Kino nun werden die leiblichen Anteile am Prozess der Beobachtung wesentlich weiter eingeschränkt. Wenn die Kamera an einem Objekt entlangfährt, setzt sich von unserer mutwillig paralysierten Position aus der gefilmte Gegenstand in Bewegung. Das Hirn hat kein Problem damit, die ‚Fakten‘ umgehend wieder zurechtzurücken und das Gefühl entstehen zu lassen, wir würden an diesem Objekt entlang ziehen, aber das Faktum bleibt, dass im Kino die gezeigten Gegenstände sich nahezu unaufhörlich im Fluss befinden. Wen also nimmt es da noch wunder, dass diese des öfteren wie Lebewesen erscheinen. Etwa die Räume der Dachwohnung in Roman Polanskis *Repulsion* (1965), die sich kongruent zum psychischen Zusammenbruch ihrer Bewohnerin in ihrer Grösse und Verwinkelung drastisch verändern; oder das selbstleuchtende Milchglas, das in Hitchcocks *Suspicion* (1941) von einem angeblichen Giftmörder die Treppe hochgetragen wird; oder die umstürzenden Häuser, die in zwei von Murnaus Filmen – in *Phantom* (1922) und *Der Letzte Mann* (1924) nämlich – den Protagonisten das Fürchten lernen; oder die Kettenreaktion, die in *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) von einem weggeworfenen Handtuch ausgelöst wird; oder die Tapete, die sich in einem Hotelzimmer in *Barton Fink* (Gebrüder Coen, 1991) sukzessive von der Wand löst; oder die Regenräume in den Filmen von Andrej Tarkowski; oder die buchstäblich beseelten Interieurs von Jean Epstein's *Chute de la maison Usher* (1928); oder wenn in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) die steinernen Löwen erwachen; oder bei den Quay-Brothers die ... – (Filmbeispiel 5.10, das eine kleine Auswahl bringt.)



Filmbeispiele 5.10

5.3 Die seltsame Leibhaftigkeit des Kinos

In der Dunkelheit wurde geflüstert: „Andrej, ich bitte Sie,
kneif mich nicht, Andrjuschka – auuuu!“
*Boris Pilnjak*⁴⁴

Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte
von fern als ein flaches Bild ansieht und genug hat!
*Johann Gottfried Herder*⁴⁵

Bereits beim allerersten Kinobesuch im Alter von fünf Jahren musste ich feststellen, dass sich Filme nicht nur an Augen und Ohren richten. Der Versuch, nach Ende der Vorstellung – gezeigt wurde Chaplins *Gold Rush* (1925) – den Saal zu verlassen, geriet zur Strapaze, gelang es mir doch kaum, meine Füße einigermaßen gerade nach vorne zu richten. Stattdessen stolperte ich in einem Wackelgang, den mir der Tramp von der Leinwand herab in die Physis implantiert hatte, Richtung Ausgang.

In dieser Erinnerung stecken vielleicht mehr als nur sentimental gestimmte Juvenilia. Zumindest wurde ich den Eindruck nie mehr los, damals etwas Wesentliches über Film an sich gelernt zu haben. Denn eine vergleichbare Wirkung etwa beim Lesen eines Buches kann ich mir beim besten Willen nicht vorstellen; am ehesten noch sind ähnliche Reaktionen beim Musikhören möglich.

Einige Jahre, nachdem mich Chaplin, indem er mich hinausbegleitete, ins Kino einführte, kam ein seltsamer Film in unsere Stadt. Er hieß *The Tinger* (1959), und ein gewisser William Castle zeichnete für ihn verantwortlich. Die Bilder dieses Horrorstreifens seien, so ließ er in Zeitungsinseraten und auf Kinoplakaten verlauten, derart furchterregend, dass nur ein einziges Foto – es zeigte eine schreiende Frau – für den Aushang am Lichtspieltheater habe freigegeben werden können.⁴⁶ Zudem sei es ab einem gewissen Zeitpunkt, der erst wäh-



Filmbeispiel 5.11: *The Tinger*

⁴⁴ Boris Pilnjak, *Maschinen und Wölfe* (1925), aus dem Russischen von Mascha Schillskaja, Leipzig 1992. S. 88

⁴⁵ Johann Gottfried Herder, *Plastik* (1778), in: ders., *Werke in fünf Bänden*, Bd. III, Berlin 1969, S. 71–154, hier S. 83

⁴⁶ Die Werbekampagne zu *The Tinger* hat Hitchcock ein Jahr später zu einer fast identischen bei *Psycho* (1960) veranlasst.

rend der Vorführung bekannt gegeben würde, den Zuschauern strikt verboten, den Saal zu verlassen, ja, das Personal habe sogar den Auftrag, die Ausgangstüren fest zu verriegeln. Nichts wie hin, dachte ich, als ich das las.

Der Film stellte sich als ein mittelprächtiger Streifen heraus, in dem allerdings plötzlich doch noch höchst Ungewöhnliches geschah, und zwar ausgerechnet in dem Moment, als sich das Monster, eine Art Kellerassel von der Größe eines Dackels, in die Projektionskabine eines Kinos schlich. Denn da verhedderte sich plötzlich auch die Vorführkopie im Projektor, der Film riss und ließ uns in vollkommener Stille allein vor einer leeren Leinwand (Filmbeispiel 5.11). Erst nach einiger Zeit, so wenigstens meine Erinnerung, erschien William Castle höchstpersönlich und hatte Schreckliches zu melden. Das Monster sei entwischt, und zwar ausgerechnet in diesem Theater. Die Lage sei ernst, und er bitte deshalb das Publikum, den Saal umgehend via Notausgänge zu verlassen. Wer dennoch bleibe, tue das auf eigenes Risiko. Kaum hatte er uns eine knappe Minute Fluchtzeit eingeräumt, als von mehreren Seiten gleichzeitig das Personal des Kinos in den Saal trat und sich mit finsterner Miene vor sämtliche Ausgänge postierte. Neugierig – denn da geschieht endlich mal etwas in einer holländischen Provinzstadt – erhob ich mich von meinem Sessel, um die offensichtlich generalstabsmäßig organisierte Übung der Platzanweiser und Garderobieren besser beobachten zu können. Sie standen kurz da, verließen dann wie auf Kommando den Saal und schlossen die Türen von außen, mit jenem Lärmpegel, den man damals gerade im Hörspiel beim Einsatz von Alltagsgeräuschen so liebte. Und siehe, da fing auch der Film wieder an. Also setzte ich mich wieder, allerdings nicht ohne sofort vor Schreck zu erstarren. Denn auf der Sitzfläche spürte ich deutlich, da war kein Zweifel möglich, das Monster. Mein erster Gedanke war, dass das nun doch wirklich zu weit gehe, doch der kritische Konsument in mir wurde umgehend von nackter Panik zum Schweigen gebracht, denn zwischen Gesäß und Sessel war eindeutig der halbrunde Rückenpanzer des tödlichen Insekts zu spüren. Ich weiß nicht mehr, wie lange ich in dieser halb sitzenden Haltung verharrte, nur daran erinnere ich mich: Erst als mein Regenmantel vom Sesselsamt rutschte und damit wie durch ein Wunder auch das Tier verschwand, erkannte ich, Opfer einer Sinnestäuschung geworden zu sein. Durch das Aufstehen nämlich war mein über den Stuhl gehängter Mantel verrutscht und das Portemonnaie in der Innentasche auf die Sitzfläche geraten. Später erfuhr ich, dass William Castle, seiner Macht über Regenmäntel wohl misstrauend, in einigen Premierenkinos in ausgewählten Sesseln elektrische Drähte hatte anbringen lassen, wodurch zur rechten Zeit Schwachstromstöße befördert wurden, in der Hoffnung, im Saal eine hübsche kleine Panik auszulösen.⁴⁷

So extrem dieses Beispiel auch sein mag, es ist keineswegs untypisch für die Mobilisierung des haptischen Empfindens im Kino. Denn ähnelt es nicht jenem Sensurround-Verfahren, das ab 1974 kurzfristig in Filmen wie *Earthquake* (1974) und *Midway* (1976) eingesetzt wurde, um mittels sehr tiefer, mit fünf bis vierzig Hertz außerhalb des Hörbereichs liegender Frequenzen die Magenwand der Zuschauer in Schwingung zu versetzen und sie so körperlich wie möglich am Leinwandgeschehen partizipieren zu lassen? So wenig erfolgreich diese Versuche auch waren, sie sind in weit höherem Maße cineastisch, als ihre Effekthascherei auf Anhieb vermuten lässt.

⁴⁷ „At this point, as the story had proved somewhat unpersuasive, selected members of the audience were subjected to mild vibrations from electrically wired seats in the house – at least this is how it was done in the film's opening engagements, since the process of wiring an entire theater proved too costly and rather risky and this gimmick was soon abandoned.“ Carlos Clarens, *An Illustrated History of the Horror Film*, New York 1968, S. 139

Angesichts seiner körperlosen Schattenspiele gerät das Kino fast von allein auf die Suche nach dem Haptischen. Die Tatsache, dass der Saal für die Projektion abgedunkelt werden muss, macht nicht nur den Kinossessel zum idealen Platz für erotische Annäherungen, die Verdunkelung erhöht an sich schon die Empfindlichkeit des Tastsinns; so entsteht ein Walhalla des Knutschens. Und in jenen Häusern, wo der Film noch primär als Volksunterhaltung geboten wird, herrscht während der Vorstellung ein nie ganz zur Ruhe kommendes leibliches Treiben. In dieser kaum vom Reflexlicht der Leinwand erhellten Nacht des Zuschauerraums ist auch jenseits des Erotischen Tuchfühlung angesagt. Wohl deshalb verloren sich Intellektuelle gelegentlich dorthin, die von Berufs wegen zum Stubenhockerdasein neigen. In den Kinospeunken der Arbeiterquartiere ließ sich das auserwählte Volk der Zukunft staunend beschnuppern. Unter den Schnupperern befand sich – wem wundert’s – auch Walter Benjamin, der „die kollektive Filmrezeption zum Übungsterrain des Taktiles als Vorstufe neuer Wahrnehmungspraktiken im Geschwindigkeitsraum der Großstadt“ meinte erklären zu können. Denn hier – man spürt förmlich, wie Benjamin einen Anlauf zu einer seiner theoretischen Verstiegenheiten nimmt –, „wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die die Umgruppierung der Apperzeption regiert.“⁴⁸ Wow!

Aber jenseits der politischen Sehnsucht blieb eine solche Mobilisierung des Tastsinns für das Medium generell wohl eher eine Nebensächlichkeit. Andererseits könnte ein Vergleich mit dem Fernsehschauen, das ja gemeinhin in nicht- oder nur wenig abgedunkelten Räumen und körperlich unbedrängt stattfindet, Klarheit schaffen. In Jean-Luc Godards *Prénom Carmen* (1983) gibt es eine Szene, wo der Held, während auf der Tonspur Tom Waits sehnsüchtig von *Ruby’s arms* schwärmt, in einsamer Verzweiflung einen Fernsehbildschirm streichelt, auf dem nur blauweißes Rauschen zu sehen ist (Filmbeispiel 5.12). Bedenkt man dabei Godards Bonmot über das Video, das der Kain sei, der den Abel des Films erschlug,⁴⁹ scheint die Deutung der Szene eine recht simple Angelegenheit: Der Bildschirm steht für das Fehlen jeglichen sinnlichen Kontakts. Doch sowohl eine genaue Analyse der Vorgangs wie auch der Vergleich mit einer ganz ähnlichen Szene in *Les Carabiniers* (1962), wo der gleiche Befund der Körperlosigkeit ausdrücklich auf den Film angewandt wird, belehren uns eines Besseren. Begleitet von Tom Waits’ vokalem Schmirgelpapier, rutscht in *Prénom Carmen* eine zur Silhouette abgedunkelte Hand über das Bildrauschen eines Fernsehmonitors. Dabei verkehrt sich das übliche Präsenzgefälle. Die filmisch abgebildete Kör-



Filmbeispiel 5.12: *Prénom Carmen*

⁴⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1972, S. 28–29.

⁴⁹ So deklariert es ein Wandtafeltext in *Sauve qui peut (la vie)* (1979).

perlichkeit der tastenden Hand ist im Schattenriss und in der Tonlosigkeit noch weiter reduziert worden. Dafür paart sich die Heiserkeit der Stimme ausgerechnet mit der körnigen Struktur des TV-Bildes, als reibe sich in Wirklichkeit nicht die Hand taktil am Monitor, sondern die Stimme, ganz als sei hier Jean Baudrillards Definition des Fernsehens umgesetzt, wo „das Auge sich wie eine Hand an einer unendlichen, gebrochenen Linie entlang tastet ...“⁵⁰ In ihrem Buch *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* prägt Laura Marks den Begriff der *haptic visuality*, den sie vor allem im Bildrauschen von Videos exemplarisch verkörpert sieht: „In *haptic visuality*, the eyes themselves function like organs.“⁵¹ Dazu wäre noch anzumerken, dass sich Fernsehmonitore, die mit Bildröhren ausgerüstet sind, bei Berührung entladen, und das prickelt richtig auf der Haut.

Aber, wie gesagt, die Szene ist zugleich ein technologisch aufdatiertes Remake einer ganz ähnlichen Versuch(ung)sanlage in Godards *Les Carabiniers*, die dort die taktilen Defizite des Kinos vor Augen führt. Wir werden dazu in ein Kino der Stummfilmzeit gelotst, in dessen Saal ein kindlicher Soldat sitzt, der sich zum ersten Mal mit bewegten Bildern konfrontiert sieht. Mit auf dem Programm eine erotische Attraktion: Eine Dame nimmt ein Bad, während auf Godards Tonspur launig die Klänge eines Klaviers mit dem filmgeschichtlich ja anachronistischen Geräusch des Badewassers vermischt werden. Als die Frau, den Bademantel abstreifend, in die Wanne steigt, halten den Soldaten keine zehn Pferde mehr. Er springt auf, um wenigstens stehend einen Blick über den Wannenrand auf die fleischliche Pracht werfen zu können. Da das nichts bringt, steht er bald hüpfend vor der Leinwand. Dabei trifft sich der Klang seiner Stiefel mit jenem des Wasserplätscherns als einziges, in Überpräsenz isoliertes Geräusch im filmischen Raum. Vergeblich versucht er das Gesicht der Schönen zu berühren, indem er, wie der Mann in *Prénom Carmen* die Bildröhre, sehnsuchtsvoll die Leinwand streichelt (Filmbeispiel 5.13). Dabei verstummt der Stiefelklang, sodass nur der ebenso irreale wie hyperpräsenste Leinwandton des Wassers übrig bleibt. Erst als der Soldat real in die Badewanne einzusteigen versucht, kehrt mit dem Geräusch der einreißenden Leinwand die klangliche Realität des abgebildeten Kinosaals zurück. Mit der Zerstörung der Leinwand wiederum brechen abrupt Klavierton und Wasserplätschern ab, obwohl das Projektionsbild immer noch, diesmal auf der Brandmauer der Bühne, zu sehen ist. Stattdessen hören wir nun den Ton des herumfuhrwerkenden Soldaten sowie das bis dahin halbwegs verdeckte Geratter des Projektionsap-



Filmbeispiel 5.13: *Les Carabiniers*

⁵⁰ Jean Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt* in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1990, S. 252–264, hier S. 257

⁵¹ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham 2000, S. XI

parats. Wie in *Prénom Carmen* bildet also auch in *Les Carabiniers* das Wechselspiel der Präsenzen die haptische Korrespondenz zwischen realem und simuliertem Körper, die das Kinoerlebnis, wie wir noch nachweisen werden, im wesentlichen ausmacht. Ob Leinwand oder Fernsehschirm, beide richten eine Trennwand auf, die ebenso unüberbrückbar ist, wie sie zugleich Durchlässigkeit suggestiv etabliert. Denn obwohl man weiß, dass das, was drin ist, nicht heraus kann, und das, was draußen ist, nicht herein, ist virtuell der Verkehr hin und her umso reger.

Wenngleich in allen Künsten das Stilllegen der Sinne primär den Tastsinn trifft – frei nach Michel Serres könnte man sagen, dass der Tastsinn in der Narkose der Bilder schläft⁵² –, gibt es kaum eine Kunst, die sich energischer gegen den Verlust des Haptischen zur Wehr setzt als der Film. Der immer wieder beklagte angebliche Verlust des Körpers scheint mir darum das typische Produkt eines primär audiovisuellen Zeitalters zu sein. Am Buch, das als Medium die Entkörperlichung viel weiter treibt als das Kino es je vermag, wurde der fehlende Leib selten vermisst. Vor einer Leinwand oder einem Bildschirm aber macht sich angesichts des dort vorgeführten Paradoxes einer anwesenden Abwesenheit die Sache mit einmal irritierend bemerkbar.⁵³ Filmschauspieler sind die ‚Untouchables‘ vom Dienst, und das Taktile im Kino wird leicht resigniert als metaphorische Größe gehandelt. So spricht man etwa vom ‚Lubitsch Touch‘ und ist nicht enttäuscht, wenn einer während einer Vorführung von Welles’ *Touch of Evil* nicht mit dem Teufel persönlich in Berührung kommt.

Das fühlte sich zu Beginn der Filmgeschichte allerdings noch ganz anders an. Bekannt ist die panische Reaktion der Zuschauer, als die Gebrüder Lumière im Jahr 1895 einen in einen Bahnhof einfahrenden Zug direkt auf das Publikum zufahren ließen – in der besprochenen Kinosequenz in *Les Carabiniers* ist diese Reaktion übrigens mit feinem Witz nachgestellt. Und ein Jahr später wurden während einer Edisonschen Filmdemonstration „Meereswogen gezeigt, die auf die Zuschauer so echt wirkten, dass sie vor Angst zurückwichen“⁵⁴. Wir können derartige Reaktionen heute beruhigt unter dem Stichwort ‚Begleithysterien einer technischen Innovation‘ abbuchen. So hat der Filmhistoriker John Belton für die ersten Cinerama-Vorführungen in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts einen ähnlichen Effekt bei der Rollercoaster-Sequenz nachweisen können.⁵⁵ Am Anfang lässt sich eben schwer unterscheiden, was ein Ingenium und was bloßer Jahrmarkteffekt ist, tritt ersterer doch öfters in Gestalt des letzteren auf und vice versa. Bald aber wurde das Paradox der filmischen (Nicht-)Taktilität zur eigentlichen Attraktion des frühen Kinos. Die Hinrichtung eines Elefanten durch Elektrizität vor laufender Kamera wurde zu einem der ersten Blockbuster der Filmgeschichte, wie auch dies:

„[...] ein blutiger Boxkampf über 10 Runden, der von zwei bekannten Berufsboxern ausgetragen wurde und der mit einem echten Knockout eines der Boxer endete. Als der Film, auf sechs Kinetoskopen verteilt, in New York gezeigt wurde, weckte er solch ein Interesse, dass der Salon von Schaulustigen tagelang geradezu belagert wurde.“⁵⁶

⁵² Bei Serres ist es „der Geschmack, [der] in der Narkose der Worte [schläft]“. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1993, S. 206

⁵³ Die Ähnlichkeit meiner Terminologie von Präsenz und Abwesenheit (und zumal deren dialektische Verwandtschaft in ästhetischen Gebilden) mit jener von Jacques Derrida ist eine oberflächliche und ohne Bedeutung für die hier entwickelten Thesen.

⁵⁴ Heinz Buddemeier, *Illusion und Manipulation*, Stuttgart 1987, S. 101

⁵⁵ John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge Mass. 1992, S. 93.

⁵⁶ Buddemeier (wie Anm. 54), S. 101.

Wie Edisons Mitarbeiter Dickson damals schon feststellte, war es gerade die leiblose Leibhaftigkeit eines solchen körperintensiven Fanals, die den schauernden Zuschauern, wie in der Kapelle zu Stugl, ein *Gefühl des Übersinnlichen* vermittelte. Weil eine hyperrealistische Abbildungstechnik hier mit einer seltsamen Entwirklichung – Auflösung der Wirklichkeit in ein zweidimensionales, dazu noch entmaterialisiertes Bild, Ton- und Farblosigkeit etc. – einhergeht, entsteht dieser Eindruck ebenso unwillkürlich wie zwangsläufig. Und es ist genau diese Dialektik, welche die oft schon festgestellte Traumähnlichkeit des filmischen Erlebens erzeugt; auch sie speist sich aus der Verflüchtigung des Taktilen. Ebenso elementar betroffen ist der filmische Raum. Das Fehlen des Körpers, das zu Beginn der Kinogeschichte das Publikum ebenso faszinierte wie beunruhigte und im Grunde noch heute seltsam berührt, macht aus dem filmischen Raum einen besonderen: Dort treffen sich, wie selbstverständlich, die Entfernung der Ferne mit der Entnäherung der Nähe. Nehmen wir das Zoomobjektiv: Wie unangestrengt einfach scheint der Vorgang, womit hier die Wahrnehmungsbegrenzungen unseres Körpers überwunden werden. Und das wiederum hat Folgen für die Art, wie Menschen im Film erscheinen. Die übliche Festigkeit ihrer Körper wirkt in der Projektion wie aufgelöst. Befreit von der Aufdringlichkeit realer leiblicher Nähe, können wildfremde Menschen via Großaufnahme störungsfrei in die Schutzzone unserer Intimität eindringen.⁵⁷ Mit anderen Worten, die Faszination des Films hängt wesentlich damit zusammen, dass taktile Erlebnisse ohne taktile Erfahrungen angeboten werden. Mag auch alles Haptische fehlen, da es aber suggestiv neu erzeugt wird, zeitigt es dennoch Wirkung. Denn wie der bauernschlaue Bischof Berkeley schon im Jahr 1709 lakonisch feststellte, sind „sichtbare Gestalten“ immer „Zeichen der tastbaren Gestalten“⁵⁸. Die körperliche Erfahrung bleibt in der Rezeption als Erinnerung präsent und aktiv. Aktiv deshalb, weil gerade die Abwesenheit alles real Greifbaren das Haptische im Kino zu einem der wichtigsten Anreger der Einbildungskraft macht. Die materielle Basis dieser geistigen Aktivität besteht in der Umwandlung von Abwesenheit in Anwesenheit. Denn die Tatsache, dass „erst die Absenz der Körper die Präsenz zustande [bringt], die Bildern eigen ist“⁵⁹, wie der Bildtheoretiker Hans Belting einmal zu recht festhielt, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass dies eine beachtliche kognitive Aktivität bedingt. So wird der körperbetonteste Sinn zur Sprungschance geistiger Prozesse. Sagte nicht schon Etienne de Condillac, dass „mit dem Tastsinn das Reflektieren an(fängt)“, weil jener „die anderen Sinne über die Außendinge urteilen lehrt“?⁶⁰ Die Einbildungskraft des Kinos – demnach das, was der Film beim Betrachter an Vorstellungskraft in Bewegung setzt (ebenso böse wie uninformierte Zungen würden wohl behaupten: an realer Imaginationsarbeit noch übrig lässt) – speist sich aus den Memoiren des Tastsinns.⁶¹ In diesen Suggestionen des Haptischen findet die Fantasie des Zuschauers ihre metaphorische Speisekammer. Kurz: Im Kino fängt das Denken zu jucken an. Und jedes Mal, wenn es den verdreckten Helden in *Yojimbo* (Akira Kurosawa,

⁵⁷ Siehe dazu Näheres im Kapitel *Der entleerte Blick. Zur Geschichte des ausdruckslosen Schauens* in diesem Buch.

⁵⁸ George Berkeley, *Versuch über eine neue Theorie des Sehens* (1709), aus dem Englischen von Wolfgang Breidert, Hamburg 1987, S. 79

⁵⁹ Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, S. 134

⁶⁰ Etienne de Condillac, *Abhandlung über die Empfindungen/Traité des sensations* (1754), Berlin 1870, S. 111 und 134

⁶¹ „Das, was ein Körper im Raum ist und was wir aus dem Hantieren mit Körpern erfahren haben, [haben wir] ‚übertragen‘ gelernt auf jenes ‚farbflächige Objekt da‘.“ Hartmut Böhme, *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis*, in: Wenzel Jacob (Hg.), *Tasten*, Göttingen 1996, S. 185–210, hier S. 203



Filmbeispiel 5.14: *Yojimbo*

1961) irgendwo kitzelt, ist das ein Doppelindiz sowohl für seinen Wunsch, den Schmutz wegzukratzen, als auch für seine Nachdenklichkeit (Filmbeispiel 5.14).

Ich glaube, dass wir die Aufgabe des Haptischen im Gefüge der filmischen Imaginationsreizung erst richtig einschätzen können, wenn wir uns vornehmen, einmal grundsätzlich über die Präsenzbildung eines jeden medialen Artefakts nachzudenken. Deshalb müssen wir, bevor wir die vielfältigen Kompensierungen des Tastsinns im Kino einer genauen Analyse unterziehen, diesen Ort abermals verlassen, um bei aller gebotenen Kürze dem Phänomen der Präsenzbildung in den verschiedenen Künsten einen Exkurs zu widmen. Aber steckt nicht in mancher Abschweifung in Wahrheit eine Abkürzung?

5.4 Die Vergegenwärtigungskraft der Kunst

Alle Kunst ist Darstellung eines Ganzen für die Einbildungskraft.
*Wilhelm Heinse*⁶²

Eine „Vergegenwärtigungskraft“ nennt Peter Handke in seinen Aufzeichnungen *Gestern unterwegs*⁶³ die Präsenzbildung, oder pointierter noch: „die Arbeit, da zu sein“ (S. 81). Sein Buch ist erfüllt vom Bewusstsein, dass Präsenz kein Präsent, nichts Geschenktes, sondern eine ganz besondere Form von Aktivität ist: „Mit dem Lauf der Flüsse – auf der Karte – mitgehend, spüre ich sie in mir – und wo? im Zwerchfell“ (S. 292). Ganz wie im Kino scheinen die Dinge den wahrnehmenden Körper zu benützen wie Parasiten einen Wirt: „Wie es manchmal so wunderkurz durch mich schwirrt, es, das Licht der Täler, Dörfer, Feldwege“ (S. 157), „wie ich [...] allmählich *dawurde*“ (S. 63). Dabei ist das reale Hier-und-Jetzt keineswegs Voraussetzung für Präsenzbildungen: „Ich dachte, zurück jetzt in Nauplion, an das Theater von Epidaurus, jetzt, wie es ansteigt, jetzt, in der Nacht, während ich hier bin, in N“ (S. 62), oder: „Es ist schon so, dass die erste Wärme des Tages in mir erst aufsteigt, sowie ich etwas aufschreibe“

⁶² Wilhelm Heinse, *Ardinghello* (1787), Leipzig 1973, S. 157

⁶³ Peter Handke, *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Salzburg 2005, S. 63

(S. 139). Wie der Tastsinn im Sonderfall Film ist bereits die Präsenzbildung schlechterdings eine sich immer wieder verselbständigende Instanz, die wie ein Fährmann dauernd zwischen Wahrnehmung und Vorstellung hin und her gondelt.

Im Falle Handkes wird die Literatur zu einem Re-Evokator dieses Vorgangs. Die Besonderheit des Leseaktes ist allerdings, und das trennt ihn vom Rezeptionsvorgang in allen anderen Künsten, dass die Simulationen ihrer Präsenzbildung ganz ohne die konkrete Einbeziehung des Körpers des Lesers auskommen müssen. Die pure Konventionalität der Schriftzeichen sorgt für eine radikale Trennung. Es ist immer ein vollkommen Abwesendes, das mittels Lektüre vergegenwärtigt werden muss. So gesehen kann man eigentlich nur bei der Schriftform der Literatur im strengen Sinne von Re-Präsentation sprechen, da alle anderen Künste auf irgendeine Art, die noch zu klären sein wird, die reale physische Anwesenheit des Rezipienten für die ästhetische Präsenz benützen, und dies nicht selten, indem sie diese auf ungewöhnliche Art umfunktionieren.



Filmbeispiel 5.15: *Satyricon*

Bereits das Theater, obwohl wortlastig, wie es zumal in seiner westlichen Tradition war und oft noch ist, kreiert Präsenzphänomene, die sich grundsätzlich von jenen der Schrift unterscheiden. Allein schon dadurch, dass der Körper des Schauspielers mit jenem des Zuschauers den gleichen Raum teilt, gerät das Präsenzgefälle in einen neuen, mitunter spektakulären Balanceakt. In Senecas *Phaedra* und *Medea* finden Morde auf offener Bühne statt, ja das römische Theater enthielt real durchgeführte Folter- und Hinrichtungsszenen. Fellinis *Satyricon* (1969) gibt davon in der Anfangsszene einen wohl kaum übertriebenen, drastischen Eindruck (Filmbeispiel 5.15). Noch in Kleists *Penthesilea* (1807) schwingt die barbarische Urgewalt dieser Tradition nach:

DIE OBERPRIESTERIN:

Was siehst du? Rede! Sprich!

DIE AMAZONE von einem Hügel aus:

Penthesilea,

Sie liegt, den grimmigen Hunden beigesellt,

Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt –

Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!⁶⁴

Ein schönes Beispiel für die im Theater herrschende Dialektik von Präsenz und Abwesenheit, die auch den Körper des Zuschauers miteinbezieht, ist der folgende Szenenausschnitt aus Christopher Marlowes *The First Part of Tamburlaine the Great* (1587), wird hier doch imn denBetrachter schon beim bloßen Ankündigen von Aktionen die vorausseilende Sprachlosigkeit suggestiv implantiert. (Denn wer weiß schon, wie weit dieses Schauspielervölkchen in der Hitze des Spiels ...)

TAMBURLAINE:

Our quivering lances, shaking in the air,
And bullets. Like Jove's dreadful thunderbolts,
Enroll'd in flames and fiery smouldering mists,
Shall threat the gods more than Cyclopien wars;
And with our sun-bright armour, as we march,
We'll chase the stars from heaven, and dim their eyes.

THERIDAMAS:

You see, my lord, what working words he hath;
But, when you see his actions top his speech,
Your speech will stay. (II,3)⁶⁵

Das ist gar nicht so weit entfernt von Antonin Artauds Wunsch, „ein Theater [möge] bei jeder Vorstellung körperlich ebenso Gewinn bringend sein für den, der spielt, wie für den, der dem Spiel zuschaut“⁶⁶.

Aber auch dort, wo das Pendel in die Gegenrichtung ausschlägt, im klassischen französischen Theater, wo *la bienséance* jede Handlung als unschicklich in die Kulissen verbann- te, verschiebt sich das Gleichgewicht zwischen An- und Abwesenheit lediglich und wird neu aufgemischt, etwa in der erhöhten Präsenz, die durch die emotionalen Resonanzen erzeugt werden, die das entrückte Geschehen in den Bühnenfiguren auslöst. Überhaupt scheint mir, dass das Theater im Gegensatz zum Film (oder auch zur Malerei), wo künstliche Präsenzver- stärker entwickelt werden müssen, viel mehr Techniken der Präsenzdämpfung zu erzeugen hat. Diese können dabei ihre äußere Ursache durchaus in der räumlichen Begrenzung der Bühne haben – zu denken ist etwa an den Botenbericht – oder im Falle des klassischen fran- zösischen Theaters in einem kulturellen Tabu.⁶⁷ Dagegen aber stehen ebenso viele freiwillig gesetzte Maßnahmen der Präsenzdämpfung, wie etwa die folgenreiche Novität der Rücken-

⁶⁴ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, 22. Auftritt

⁶⁵ In der deutschen Übersetzung von Wolfgang Schlüter hört sich das so an: „TAMBURLAN: Ja, unsre Lanzen–: flirrend & zuckend in der Luft–, / Geschosse, die wie Jovis' fürchterliche Donnerkeile / in Flamm'n und feurig- glimme Nebel eingehüllt, / sie solln den Göttern mehr als die Kyklopschen Kriege drohn; / mit unserem Har- nisch, strahlend wie die Sonne, jagen wir / marschmarsch die Sterne aus dem Himmel, und verdunkeln / den Blick derer, die, uns bewundernd, gaffend stehn. / THERIDAMAS: Ihr, sehr, mein Herr, die Bannkraft seiner Worte. / Doch säht Ihr, wie erst sein Handeln seine Rede übertrifft, / würde Eure Rede innehalten.“ (Christopher Marlowe, *Sämtliche Dramen*, ins Deutsche übertragen von Wolfgang Schlüter, Berlin 1999, S. 84.)

⁶⁶ „Un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner *corporellement* quelque chose aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer.“ Antonin Artaud, zit. nach: Alain und Odette Virmaux, *Antonin Artaud Qui êtes-vous*, Lyon 1986, S. 51

⁶⁷ „Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose, / Les yeux en la voyant saisiront mieux la chose; / Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.“ Boileau, *l'Art poétique* (1674), chant III, vv. 51-54

sicht (gemäß einer Rollenanweisung) in Victor Hugos *Ernani* (1830). Denn auch im Theater muss die Präsenz eine fluktuierende sein, oder, um einen musikalischen Terminus zu benutzen, es gilt, den Raum zwischen extremer Präsenz und vollkommener Abwesenheit ‚auszuchromatisieren‘. Diesbezüglich gelang es bereits dem antiken Theater dank der besonderen Akustik der Amphitheater die visuelle Wahrnehmung einer weit entfernten Figur mit einer Stimme zu verbinden, die weit näher zu sein schien als die Gestalt, von der sie ausging.⁶⁸ Wichtig ist, nochmals festzuhalten, dass für jede Kunst das Verhältnis von An- und Abwesenheit neu und eigenständig gemischt erscheint. So wurde deutlich, dass ein auf der Bühne gesprochener Text ganz andere Präsenzbildungen freisetzt als ein gelesener, und entsprechend verschiebt sich auch die Bedeutung des Körpers im Übergang vom Theater zum Film. Das verlangt nicht nur von den Akteuren andere Techniken sondern – und das wird oft vergessen – auch vom Publikum. Sonst würden wir noch heute Hugo Münsterbergs Einschätzung aus dem Jahr 1916 teilen, der, alles andere als ein bornierter Beobachter, den neuen Kinematografen mit dem alten Theater verglich:

„Dort, im Theater, sind wir uns in jedem Augenblick gewiss, dass wir wirkliche plastische Menschen sehen, dass, wenn sie gehen und sprechen, tatsächlich Menschen aus Fleisch und Blut mit wirklich plastischen Körpern vor uns stehen. [...] Folglich kommt das Theater seinem Zweck, der Nachbildung der Menschenwelt, so nahe, dass der Vergleich mit dem Lichtspiel ein nahezu katastrophales Versagen der Kunst des Films offenbart.“⁶⁹

Tatsächlich muss die körperliche Präsenz im Kino völlig neu organisiert werden.⁷⁰ Bereits der Umstand, dass Filme früh schon in Einstellungen zerlegt wurden, führte unbeabsichtigt in die richtige Richtung. Der Schnitt erzeugt nicht nur eine völlig neuartige Gemengelage von An- und Abwesenheiten: Einer ist da – Schnitt – schon ist er weg. Zusätzlich erzeugt der mit jedem Umschnitt verbundene Kamerawechsel innerhalb ein und derselben Szene auch eine künstliche Rekonstruktion des Körpers, die so nur dem Film möglich ist. Patrice Chéreau überträgt in *La Reine Margot* (1994) seinen stark körperbetonten Inszenierungsstil vom Theater unmittelbar auf die Leinwand. Das dauernde Aufeinanderprallen der Leiber in diesem Film bekommt dort aber die unfreiwillige Komik karambolierender Autoscooter auf einem Jahrmarkt. Stärker noch misslingt Arthur Penn in *The Miracle Worker* (1961) die filmische Umsetzung ursächlich haptischer Ereignisse. Berichtet wird von der Erziehungsarbeit Helen Kellers mit einem taubstummen, blinden Mädchen, das zwangsläufig nur über den Tastsinn mit der Außenwelt kommunizieren kann. Diese zentrale Position des Haptischen wird filmisch mitnichten eingelöst, was sich insbesondere an einer langen, dialoglosen Szene im Speisesaal zeigen ließe, die eindeutig als das Kernstück des Films angelegt ist und wo Lehrerin und Schülerin sich eine wüste Schlacht liefern. Denn diese aufwendig inszenierte *tour de force* bleibt verfilmtes Theater, weil die physische Präsenz, die ein Bühnenauftritt mit sich bringen würde, hier keinerlei filmgestalterische Übersetzung erfährt. Im Gegenteil, die vielen Wischer, mit denen das Herumrennen montiert wird, lösen die Körperlichkeit sogar noch um eine weitere Stufe auf.

⁶⁸ Richard Sennett, *Fleisch und Stein / Flesh and Stone*, aus dem US-Englischen übersetzt von Linda Meissner, Frankfurt am Main 1997, S. 74

⁶⁹ Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, aus dem US-Englischen übersetzt von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 72

⁷⁰ „The actor is manifestly *there* in the image, but *not there* in the room, ‚present‘ in a more intimate way than even the *Kammerspiel* could provide, but also impervious and inaccessible. Thus every filmed performance partakes of what John Ellis and other theorists have described as the ‚photo effect‘ – a teasing sense of presence and absence, preservation and loss.“ James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley 1988, S. 30

Man vergleiche diese beiden unfilmischen Arten haptischer Produktion mit der Technik eines Schauspielers wie James Cagney, mit seiner „uncanny ability to physicalize emotion“, mit seinem „characteristic walk, knees stiffish, his upper body canted forward, his butt sticking out“⁷¹ (Filmbeispiel 5.16). Aber nicht nur das, was man die kinematografische Druckübertragung einer physischen Präsenz nennen könnte, sollte das Agieren auf der Leinwand prägen. Weit Flüchtigeres als dieser innere ‚Öldruck‘ bildet bei Cagney wohl



Filmbeispiel 5.16: James Cagney

den eigentlichen Kern seiner schauspielerischen Präsenzbildung: das Geschick, ja die Virtuosität, mit denen unwillkürliche Gestik eingesetzt wird. Es handelt sich dabei sowohl theoretisch als praktisch immer noch um einen blinden Fleck auf der Landkarte schauspielerischer Technik, obwohl die große Mae Marsh bereits 1921 nachdrücklich auf die zentrale Bedeutung jener „apparent unexpected or involuntary moves that help to sustain action“ hinwies.⁷² Unter ‚unwillkürlichen Aktivitäten‘ verstehe ich all jene Bewegungen des Körpers, die vom Subjekt absichtlich nicht gelenkt werden, somit keine (eindeutigen) Kommunikationszeichen enthalten und somit streng genommen bedeutungslos sind. Wenn ich mit dem Nagel des kleinen Fingers kurz und flüchtig meine Halsschlagader streichle; wenn ich den Fuß vom Boden hebe, um ihn nach einem kleinen Gelenkzucken sofort wieder abzustellen; wenn meine Unterlippe just zu wenig juckt, um Zunge oder Finger zur Linderung auf den Plan zu rufen, die Lippe selbst aber bereits sichtbar eine minimale Irritation spürt, dann bewegen wir uns im subkutanen Reich unabsichtlicher (und vom Subjekt selbst zumeist unbemerkter) Körperaktivitäten. Die offensichtliche Bedeutungslosigkeit solcher Reflexe, die Tatsache also, dass sie sich nicht für eine wie auch immer geartete schauspielerische Zeichensprache verwenden lassen, hat der Leinwandkarriere der Unwillkürlichkeit bislang merklich im Wege gestanden. Der Körper betätigt sich nicht nur als Botschafter, Postbote und Signalgeber unseres psychischen Hauptquartiers, sondern ist oft gleichzeitig in eigener Sache unterwegs. Denn wie Drew Leder in seinem aufschlussreichen Buch *The Absent Body* feststellte: „[T]he body-as-experiencer [...] is never a *simple* presence.“⁷³

⁷¹ Richard Schickel, *James Cagney. A Celebration*, London 1999, S. 16 u. 29

⁷² Mae Marsh, *Screen Acting* (1921), zit. nach: Bert Cardullo u.a. (Hg.), *Playing to the Camera. Film Actors Discuss Their Craft*, Yale 1998, S. 33. Mae Marshs bedeutendste Leistungen finden sich in den beiden Griffith-Filmen *Birth of a Nation* (1915) und *Intolerance* (1916).

⁷³ Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago 1990, S. 5 und 103 (meine Hervorhebung). Siehe dazu ausführlicher in diesem Buch das Schlusskapitel von *Der entleerte Blick*.

5.5 Vom taktilen Bewusstsein

Art thou not, fatal vision, sensible to feeling as to sight?
*William Shakespeare*⁷⁴

In seinem für die Kunstgeschichte bahnbrechenden Buch *The Florentine Painter of the Renaissance* (1896) wagt Bernhard Berenson gleich zu Beginn eine kühne These: Das Wesentliche der Malerei liege in ihrer „power to stimulate the tactile consciousness“⁷⁵. Auch hier versteht es sich, dass die technischen Dispositionen medial unverwechselbar sein müssen, demnach nur der Malerei zugehörig. Und so stellt sich die Frage nach der besonderen Gemengelage, in der Präsenz und Abwesenheit sich in einem Gemälde begegnen und gegenseitig bedingen. Und erneut – denn auch das bereits impliziert Berensons These – werden wir die Rolle zu klären haben, die der Körper des Rezipienten in diesem Bezugssystem spielt. Es gibt dazu, so weit ich sehe, drei optische Aggregatzustände.

Der bekannteste ist jene Spannung zwischen suggestivem Bildraum und faktischer Bildfläche. „Die Flachheit der Leinwand“ – so Michael Polanyi – „wird mit einer perspektivischen Tiefe verbunden, die genau das Gegenteil von Flachheit ist. [...] Die Integration von Inkompatiblen in einem Bild eröffnet uns etwas völlig jenseits von Natur und menschlicher Praxis.“⁷⁶ Die Wahrnehmung der Fläche und die Wahrnehmung der Tiefe bedingen oft einen Ortswechsel des Betrachters, muss er dazu doch in den meisten Fällen entweder näher herantreten oder mehr Abstand nehmen. Für sein Bild *vir heroicus sublimis* (1950/1951) wünschte sich Barnett Newman gar ausschließlich die Nahperspektive. Nur so potenziere sich die „Präsenz der Farbe selbst, die wiederum [...] die körperliche Präsenz des Betrachters voraussetzt“⁷⁷. Aber weder die genaue Verortung im Raum noch das reale Auf- und Abgehen des Zuschauers ist für die Präsenzbildung der Malerei Voraussetzung; oft ist sie im Werk selbst suggestiv angelegt. Wir haben bereits auf die von Tizian entwickelte Maltechnik hingewiesen, wodurch der Betrachter zwischen Fern- und Nahsicht hin und her geschickt wird. Auch spätere Maler wie etwa Frans Hals in einem Gemälde wie *Malle Babbe* (Abb. 5.2) haben die-



Abb. 5.2: *Malle Babbe*

⁷⁴ William Shakespeare, *Macbeth*, II.1

⁷⁵ Bernhard Berenson, *The Florentine Painter of the Renaissance* (1896), New York 1909, S. 5. Der ganze Satz lautet: „Well, it was of the power to stimulate the tactile consciousness – of the essential, as I have ventured to call it, in the art of painting – that Giotto was supreme master.“

⁷⁶ Michael Polanyi, *Was ist ein Bild?* in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1995, S. 148–162, hier S. 155. Siehe auch: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001

⁷⁷ So beschreibt Martin Schulz Newmans Absicht: Martin Schulz, *Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation* in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 1–25, hier S.11

ser Fluktuation zwischen dem Chaos der Striche und der sich wie durch ein Wunder ordnenden Bildwerdung aufs Virtuoseste in Bewegung gesetzt. Ja, man kann sogar sagen, dass diese doppelte Stofflichkeit, ein Überlagern und Ineinandergreifen von Realem und Simuliertem, die Essenz aller ästhetischen Wirkungen der Malerei darstellt.

Überraschend fällt dabei ein Vergleich mit dem Film aus. Denn die gleiche Mischung wirkt im Film genau umgekehrt, nämlich wie eine Entkörperlichung. Wie ist das zu erklären? Nun, weil das Trägermaterial ein ganz anderes ist. Weder Filmkorn noch Videorauschen befinden sich auf der gleichen Materialitätsstufe wie aufgetragene Farbe. In der (noch analog erzeugten) Videokunst, wo das Trägermaterial betont eingesetzt wird, tun dies typischerweise Leute, die in der Mehrzahl aus der bildenden Kunst kommen, wo die materiellen Träger eine zentrale Rolle spielen. Mit filmischer Präsenzbildung hat das ebenso wenig zu tun wie Patrice Chéreaus Turnübungen. So gesehen sitzt Jacques Aumont in seinem sonst klugen Buch *L'image* einem Trugschluss auf, wenn er, Äpfel mit Birnen verwechselnd, meint, dass die Großaufnahme von sich aus Taktilität herstelle:

„[The close up] materialises, almost literally, the metaphor of visual touch, accentuating simultaneously, and contradictorily, the surface of the image (because its graininess becomes more perceptible) and the imaginary volume of the filmed object [detaching it from the surrounding space, the depth of which seems to have been abolished].“⁷⁸

Laura Marks macht in ihrem ausdrücklich der Taktilität im Film gewidmeten Buch *The Skin of the Film* den gleichen Fehler, wenn sie unter den spezifisch haptischen Aspekten des Medi-



Filmbeispiel 5.17: *Butterfly Kiss*

⁷⁸ Jacques Aumont, *The Image/L'image*, London 1994, S. 105

ums genau jene Entsprechungen des Malerischen als die filmisch taktilsten auswählt: „[...] changes in focus, graininess, and effects of under- and overexposures. All these discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a whole.“⁷⁹ Das mag schon so sein, aber genau das ruft im Film, ganz im Gegensatz zur Malerei, keine Präsenzerfahrung hervor, im Gegenteil. Und dies ganz abgesehen davon, dass die mittlerweile weitgehend realisierte Digitalisierung des filmischen Bildes eine solche Materialbestimmung restlos obsolet gemacht hat.

Eine außerordentliche Ausnahme will ich dennoch nicht unterschlagen, sie bildet den Schluss von Michael Winterbottoms *Butterfly Kiss* (1994). Als am Ende die Heldin ihr dämonisches Alter Ego im Meer ertränkt – ein Akt, der im Film eine gute Minute dauert –, bewirken zwei Maßnahmen eine innerfilmische Verschiebung der Körperlichkeit. Erstens wird der Film bis zum langsamen Geflicker von Einzelbildern verzögert, und zweitens bleibt von den Synchrongeräuschen bald nur noch das kurze Nach-Luft-Schnappen des Opfers auf der Tonspur. Zwar macht kurz darauf ein anstelle des O-Tons einsetzender Song, der vom Abschiednehmen handelt, die eindruckliche Taktilisierung wieder zunichte. Aber das zeigt bloß, dass Filmregisseure von Musik und deren Wirkung gemeinhin keine oder nur eine höchst dürftige Ahnung haben. Bis dort aber gelingt es Winterbottom, für das Ertrinken durch eine praktisch bis zum Einzelbildwechsel gehende Zeitlupe eine stellvertretende Leiblichkeit zu erzeugen, anders gesagt: Ein Aspekt der besonderen medialen Materialität springt als Leibgeber in die Bresche (Filmbeispiel 5.17).

Wir kommen nun zum zweiten der drei für die Malerei typischen Aggregatzustände, die das Gemenge von An- und Abwesenheiten so aufmischen, dass daraus in den Bildern eine künstliche Präsenzbildung entsteht: der Blick des Abgebildeten aus dem Bildraum heraus zum Betrachter. Wie wir alle wissen, verfolgt einen ein solcher Blick durch den ganzen Ausstellungsraum. Und einer von Paolo Veroneses geistreichsten Tricks besteht darin, diese Blicke



Abb. 5.3: *Hochzeit zu Kanaan*

innerhalb der Komposition so zu verstecken, dass der Betrachter eher beiläufig bemerkt, dass er von einigen der gemalten Gäste auf der *Hochzeit zu Kanaan* seit längerem ‚angeschaut‘, also quasi ‚insgeheim beobachtet‘ wurde (Abb. 5.3 mit eingezeichneten Kreisen).

Im Film gibt es diese Wirkung überhaupt nicht, es gilt vielmehr das Gegenteil: Der (wohl auch aus diesem Grund immer wieder verpönte) Blick in die Kamera macht dem Publikum gerade die Abwesenheit des Schauspielers zur Zeit der Projektion bewusst.⁸⁰ Ein wichtiger Grund dieser Differenz dürfte darin liegen, dass im Kino nicht der Zuschauer zur Zeit der Projektion im Raum herumgeht, sondern der Schauspieler, sodass die überraschende Insistenz eines buchstäblich fixierenden Blickes aus dem Bild heraus gar nicht erfahren werden kann.

Das hindert den Film aber keineswegs, den Widerspruch zwischen Zwei- und Dreidimensionalität für die Präsenzbildung auf andere Weise fruchtbar zu machen. Wir befinden uns in Terry Gilliams *Time Bandits* (1981). Sechs Kleinwüchsige und ein Kind durchqueren eine schier endlose Wüste. „Wie lange noch?“, fragt einer, während die Gruppe auf die Kamera zuläuft. Doch just in dem Moment, als er die Antwort „Es kann nicht mehr weit sein“ bekommt, knallt die Vorhut gegen eine unsichtbare Begrenzung, als liefen die sieben Zwerge buchstäblich auf der Leinwand auf (Filmbeispiel 5.18). Während Hände und Nasen quetschend über die Projektionsfläche gleiten, als wäre sie eine gläserne Trennscheibe, ist im Hintergrund, als Gegenzeichen der filmischen Entleibung, ein riesiges Gerippe zu sehen. Ein Gegenschuss zeigt, dass es hinter der Wand schwarz ist (Filmbeispiel 5.19). Denn was kann schon jenseits dieser Barriere liegen als die künstliche Nacht des Kinos? Das weiß auch einer der Kleinwüchsigen, der sich in der Geografie des Kinos auszukennen scheint: „Dieser Linie gegenüber liegt die Festung der ewigen Dunkelheit.“ Wenn das keine schöne Metapher für den Kinosaal ist, wo jederzeit Präsenzen geborgt werden können!



Filmbeispiele 5.18 und 19: *Time Bandits*

⁸⁰ Siehe hierzu Näheres in dem Interview, das Alfred Messerli mit mir für die Zeitschrift *Cinéma* führte: *Ein Gespräch über den Filmschauspieler in Filmschauspielerei*, *Cinéma*, 38, Basel 1992, S. 30–56, hierzu S. 47–49.

Und noch etwas lässt sich an dieser Sequenz beobachten: Ohne den Einsatz von Geräuschen fällt die Präsenz im Kino allemal flach. Die nicht real vorhandene Glaswand, deren Position von den Schauspielern bloß pantomimisch angedeutet werden kann, mausert sich zu einer taktilen Tatsache nur dank des Einsatzes einer Tonspur, die das Quiet-schen der Finger überdimensional groß abbildet. Die bloß behauptete Wand wird so in einen haptisch bezeugten Tatbestand verwandelt; es entsteht eine Art akustische Sichtbarkeit.

Wie entscheidend die Tonspur für die haptische Suggestion ist, zeigt eine Sequenz in Wong Kar-Wais *Dung che sai duk/Ashes of Time* (1994) (Filmbeispiel 5.20a).

Die Sequenz pendelt zwischen Traum und Wirklichkeit und realisiert dabei eine ganze Kaskade jener von diesem Regisseur so geliebten Identitätsrochaden. Ein Mann wird im Schlaf von einem Mann liebkost, der in Wirklichkeit eine Frau ist, die sich dabei fortdauernd in ihre Schwester verwandelt, obwohl der schlafende Mann seinerseits davon träumt, sie möge doch jene Geliebte von einst sein, die dann seinen Bruder geheiratet hat. Dabei vernehmen wir, dass die Doppelfrau, deren Hand ihn da umschmeichelt, ihrerseits träumt, dieser Mann möge wiederum ein anderer sein. Dank einer fließenden Montage verwandeln sich zumindest die drei liebkosenden Frauen unaufhörlich ineinander, wobei der Identitätstausch manchmal nur durch die wechselnde Farbe der Ärmel angedeutet wird.

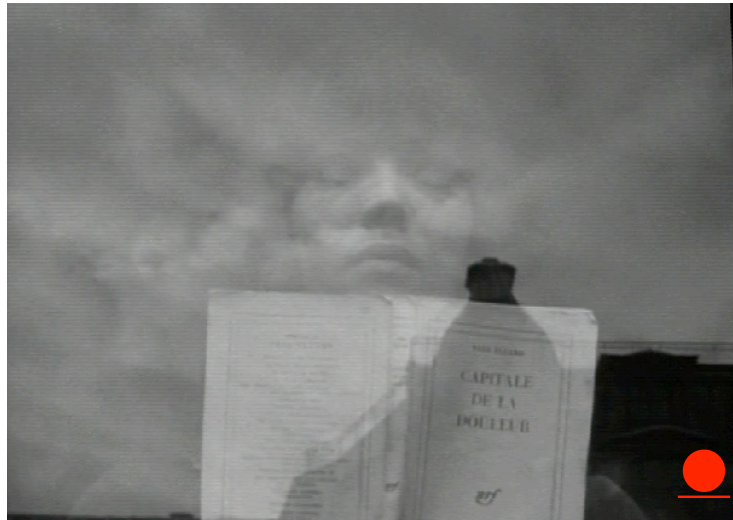
Mag einen bereits die Nacherzählung schwindlig machen, so dürfte doch eines in diesem ganzen Wirbel einsichtig bleiben, dass nämlich Sehnsucht und Nähe keck eine Präsenzschaukel bilden: Hier berührt die Ferne nicht minder als der direkte Kontakt. Und so wiegt sich filmisch auch der Tastsinn. Da kraulen nicht nur Finger, da liebkost ebenso das Licht, und Schatten von Händen gleiten über leere Wände. So öffnet sich ein Fächer aus Berührungen, der von real bis suggestiv reicht und der komplexen seelischen Verfassung aller Beteiligten noch einmal eine Metapher des Haptischen im Kino überstülpt. Das alles ist reich und kühn erfunden, und dennoch wage ich die Behauptung, dass die meisten Zuschauer davon kaum etwas mitbekommen werden, weil gerade die taktile Dimension, zumindest in der Erstfassung des Films, von einer wahrlich katastrophalen Musik geradezu von der Leinwand vertrieben wird. Denn alles Haptische unterliegt hier der Betäubung durch kitschige Harfenglissandi und



Filmbeispiele 5.20a+b: *Ashes of Time*

in den Hall hineingeorgelte Synthesizermelodien, zumal die Sequenz keine Synchrongeräusche aufweist.⁸¹ Erst als ich diesen Schund durch eine taktil alerte Musik ersetzte (und zwar durch einen Ausschnitt aus Salvatore Sciarrinos Komposition *La bocca, i piedi, il suono* (1997), von der später noch die Rede sein wird), blühte die von Wong Kar-Wai behutsam konzipierte Taktilität auf einmal in ihrer ganzen Komplexität und Verführungsgewalt auf. Der Ton hatte den Tastsinn bloß dumpf gemacht. Mittlerweile hatte auch Wong Kar-Wai ein Einsehen und in der Neufassung des Films ist das musikalische Desaster wenigstens in dieser Sequenz getilgt (Filmbeispiel 5.20b). Jetzt umschmeichelt nur noch ein laues Lüftchen die Liebkosungen. Das ist zwar nicht sonderlich originell, aber wenigstens verdecken die Windgeräusche nicht länger die quasi taktilen Präsenzbildungen, im Gegenteil, das leichte Verhalten des Rauschens lässt die taktilen Vorgänge wie Erinnerungen erscheinen. Damit gewinnen wir beides. Der sanfte Wind unterstützt die Präsenz und entrückt zugleich, dank der subtilen akustischen Nachbearbeitung traumhaft das Geschehen.

Wenn es sein muss, geht es aber auch ohne Ton. In *Alphaville* (1965) etwa erzeugt Godard die Entkörperlichung der Welt und seiner geliebten Anna Karina, wie vorhin bereits in *Time Bandits*, mit Hilfe einer Glaswand. Sie steht hinter einem Fenster, in dem sich Paris spiegelt, das wir als *Capitale de la douleur* zu betrachten haben, wie uns der Titel des Buches von Paul Eluard, das die Frau an die Scheibe hält, freundlicherweise souffliert (Filmbeispiel 5.21). Doch das Ereignis liegt nicht dort, es liegt vielmehr in dem Arrangement der Lichtflecke, das das Gesicht der Karina auf der Leinwand bildet. Es scheint nämlich von ähnlich flüchtiger Substanz zu sein wie die im Fenster sich spiegelnden Wolken. Das Antlitz der Frau schwebt darin wie eine Himmelserscheinung. Unwillkürlich erin-



Filmbeispiel 5.21 und Abb. 5.4: *Alphaville*

⁸¹ Leider sind die Filme Wong Kar-Wais musikalisch durchgehend problematisch. Während seine Arbeit mit Repetitionen auf der bildlichen Ebene zu einer irisierenden Vielfalt an Varianten führt, werden auf der Tönebene bloß mechanisch Unterhaltungskonserven wiederholt.

nerter der Vorgang an jenes spiritistisch inspirierte Foto, das das Gesicht Jesu in den Wolken zeigt (Abb. 5.4). Obwohl die Kamera direkt nur die Schauspielerin einfängt, wirkt die als einzige scharf konturierte Silhouette einer Häuserreihe im Reflex des Fensters wirklicher als sie. Das frontal zur Kamera positionierte Glas verwandelt die Leinwand in einen Spiegel, aber statt den Kinosaal zu zeigen, gibt es den Luftraum über einer Stadt wieder. Auch das bildet eine aufschlussreiche Beziehung zwischen uns hier im Dunkeln und den Wolken dort im Licht. Es ist, als ob das Bild uns in eine mit Empfindungen ausgestattete Wolkenformation verwandeln wollte, als sei der Zuschauer als diesmaliger Leibgeber jener Schattenwelt für die Dauer der Vorstellung von der Eigenkörperlichkeit suspendiert.⁸²

Wir haben uns bei unserer Himmelfahrt ein wenig von der Malerei entfernt. Doch der dritte und letzte malerische Aggregatzustand ergibt wieder eine klare Konvergenz mit filmischen Wirkungen.

Die vorgetäuschten Reliefwirkungen, die wir wohl zum ersten Mal in der italienischen und niederländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts antreffen, erfüllten für Berenson die Richtigkeit seiner These: „Ich sehe sie nie ohne die stärkste Anregung meines Tastsinnes.“⁸³ Später hat dann Caravaggio in seinem *Knaben von einer Echse gebissen* das plötzliche Erschrecken eines Menschen vor Schmerz so plastisch festgehalten, dass es zu einer unwillkürlichen Übertragung, oder sagen wir besser, einem nervlich sublimierten Nachwehen desselben Reflexes im Betrachter kommen kann (Abb. 5.5). Erneut wähle ich Tizian, um an ihm ein weiteres, Präsenz erzeugendes Kontrastprinzip zu demonstrieren. Dieser Maler liebt es nämlich, nackte Haut möglichst in der Nähe scharf geschnittener Steinkanten zu plazie-



Abb. 5.5: *Knabe von einer Echse gebissen*

⁸² Siehe auch Christine N. Brinckmann, *Das Gesicht hinter der Scheibe* in: dies, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997, S. 200–213

⁸³ Zit. nach: Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, S. 149–150

ren; oder der hart konturierte Rahmen eines Fensters wird fast dissonierend nah zu den davor tretenden Personen gerückt; oder in der *Grablegung* (im Louvre) wird das Licht bewusst verschoben, weg von der Hauptsache, dem Gesicht und dem Oberkörper, auf den Leichnam hin. Der konventionell dem ‚Geistigen‘ zugesprochene Teil des Körpers gerät dadurch in den Schatten, während alle anderen Gliedmassen weit mehr Licht erhalten als alles andere im Bild. So zeigen sich Leib und Seele als Kontrastprogramm zur malerischen Präsenz. Aber die *pièce de résistance* bildet natürlich Tizians *Schindung des Marsya*, von dem Hans Ost an-



Abb. 5.6: *Die Schindung des Marsya*

nimmt, dass es, statt, wie lange vermutet, als Spätwerk und dort als Vorstudie, um 1550 entstanden sein muss (Abb. 5.6).⁸⁴

Die dargestellte Geschichte gehört ins Reich der klassischen Mythologie: Sie zeigt Apollo, wie er dem Satyr Marsya bei lebendigem Leibe die Haut abzieht. Das zweifelhafte Vergnügen war der Preis eines Musikwettbewerbs, bei dem der Flötist Marsya gegen den eine *lira di braccio* spielenden Sonnengott⁸⁵ antrat, und wo die Vereinbarung lautete, der Sieger dürfe mit dem Gegenspieler machen, was er wolle.

Der von Tizian ausgewählte Moment ist einer der drastischsten⁸⁶, denn bearbeiten zwei Messer bereits den armen Kerl. Im Gegensatz zu der zumeist sehr locker, ja skizzenhaft aufgetragenen Farbe⁸⁷ sind die Kanten der Klingen hart gezogen; ähnlich ist sonst nur die Kontur des Instrumentbogens gemalt, mit dem der Freibrief für so viel Sadismus erfiedelt wurde. Und man geht wohl recht in der Annahme, dass darin eine zynische Pointe verborgen ist, zumal ein nicht weniger schnöder Witz in der Tatsache steckt, dass Tizian zusätzlich einen Hund aufbietet, der genüsslich das Blut des Gefolterten aufleckt. Eine Röntgenaufnahme des Gemäldes zeigt, dass die Person links oben erst später in einen die Lyra spielenden Musikan-ten umgewandelt wurde, der hier wohl nur deshalb auftritt, weil Apoll nicht gleichzeitig häu-ten und geigen kann. Wichtig ist, dass das Gemälde beide Tätigkeiten durch eine besondere Pinselführung in pikante Nähe zueinander bringt. (Im Abschnitt, in dem wir den Präsenzbil-dungen der Musik nachgehen werden, wird sich zudem zeigen, dass dieses In-Beziehung-Set-zen gar nicht so willkürlich ist, wie es auf den ersten Blick scheint.) Die suggestive Taktilität dieses Gemäldes ist von der jüngeren Forschung mehrmals hervorgehoben worden. So weist Sylvia Ferino-Pagden darauf hin, dass Tizian eine für seine Zeit revolutionäre Technik entwi-ckelt hat, „wobei Farbe zum physischen Ersatz für Fleisch wird“⁸⁸. Treffend spricht Daniela Bohde denn auch davon, wie „[d]er offene Farbauftrag einer sich dem Kontakt öffnenden Haut [gleicht]“⁸⁹.

⁸⁴ Hans Ost, *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 169. Die These ist nach wie vor umstritten. Der Katalog *Titian, Prince of Painters* (Venedig 1990) etwa stellt immer noch fest, es sei „generally agreed that the painting be- longs to Titian's late works, from as late as the 1570s“ (S. 370). Daniela Bohde widerlegt überzeugend Osts Annahme, es handele sich bei diesem Riesengemälde bloß um eine Vorstudie. Siehe: Bohde (wie Anm. 19), S. 277–278.

⁸⁵ Tizian wenigstens entscheidet sich für diese anachronistische Variante der altgriechischen Lyra.

⁸⁶ „[G]erade Tizian – und er in höherem Maße als seine venezianischen Zeitgenossen – [hat] in verschiedenen Themenbereichen eine neue Verdeutlichung durch die Momente des Dramatisch-Grausamen und Erschrecken- den gesucht.“ Ost, (wie Anm. 84), S. 155

⁸⁷ Diese wiederum bilden eine andere Ebene von Körperlichkeit, wie ein historischer Bericht anschaulich dar- legt: „Tizian legte seine Bilder mit einer Farbenmasse an, die dem, was er ausdrücken wollte, als ein Bett oder Fundament dienen sollte. [...] Den letzten Schliff gab er den Bildern, indem er mit den Fingern die Übergänge von den höchsten Lichtern zu den Halbtönen ausglich; oder er brachte gleichfalls mit den Fingern ein Stück Schwarz in eine Ecke oder verstärkte mit einem Tupfen Rot – wie einem Blutstropfen – die Lebendigkeit der Oberfläche; und so brachte er seine Figuren schrittweise zur Vollendung. In den letzten Stadien der Arbeit malte er mehr mit den Fingern als mit den Pinseln.“ Marco Boschini in *Le ricche minere della pittura Veneziana* (1674), hier zitiert nach: Ost, (wie Anm. 84), S. 17. Wie bereits zitiert, stellt an andere Stelle Boschini fest, Tizi- ans Malakt sei zusammengesetzt aus „Hieben, Flecken und Schlägen („Quei colpi, quele machie e quele bote“), hier zit. nach: Bernard Aikema, „Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa“, in: Ferino-Pagden (wie Anm. 27), S. 93

⁸⁸ Sylvia Ferino-Pagden, „Zur Ausstellung“ in: Ferino-Pagden (wie Anm. 27), S. 19

⁸⁹ Bohde (wie Anm. 41), S. 339

Das Forcieren der Brutalität in Tizians Darstellung⁹⁰ erinnert nicht zufällig an jene des Films, und man kann sich durchaus fragen, ob beides nicht die kompensatorische Folge jener Körperlosigkeit ist, die in spürbarem Kontrast zu einer zentralen Intention des Abbildungsvorgangs steht. Mit dem Unterschied, dass das Kino die Grand-Guignol-Effekte noch wesentlich zu steigern vermag, und das nicht nur in den angestammt sensationslüsternen Genres. Der Nagel, der im Prolog zu Ingmar Bergmans *Persona* (1966) in die Hand des Gekreuzigten geschlagen wird, erinnert in seiner kompromisslosen Explizitheit vielmehr an die Tradition, mit der die christliche Kunst sich gerade in ihrer Blütezeit in Schauereffekten übt, als könne nur so eine Übertragung auf den Betrachter gelingen (siehe Filmbeispiel 5.8). Interessanterweise kann die Wirkung dieses Effekts dadurch gesteigert werden, dass der blutige Vorgang selbst außerhalb des Bildes stattfindet. In Sidney Lumets *The Pawnbroker* (1964) schlägt, mit deutlicher Christusparallele, ein jüdischer Pfandleiher in Verzweiflung seine Hand in den Metallhorn hinein, auf den er sonst seine Pfandzettel spießt. Das Objekt ist dabei just außerhalb des Bildes platziert, sodass der Zuschauer gezwungen ist, den schmerzlichen Vorgang zu imaginieren, was nichts anderes sagen will, als dass man den Vorgang auf seinen eigenen Körper wie ein Echo projiziert.



Filmbeispiel 5.22: *Who Framed Roger Rabbit*

⁹⁰ Neben Tizian und Caravaggio muss unbedingt Jusepe de Ribera als ein weiterer Künstler des Haptischen erwähnt werden, und das nicht nur, weil es von ihm mehrere Versionen der *Schindung des Marsya* gibt. Denn ebenso oft hat er pfeildurchschossene Sebastians, geröstete Sankt Roccas und gehäutete Bartolomei gemalt, wie er Elias mit einer brennenden Hand dargestellt und die gelegentliche Blindheit seiner Figuren immer zum Anlass genommen hat, eine Hymne auf den Tastsinn zu malen.

Für die kompensatorische Brutalität, die Film und Malerei auf dieser Ebene zu Geschwisterkünsten macht, gibt es einen weiteren Beleg. Dort, wo der Film der Malerei am nächsten kommt, im Zeichentrickfilm, erscheinen die Figuren gänzlich entleibt. Dagegen wehrt sich dieser wie besessen. Keine andere Filmgattung geht ihrem Personal rücksichtsloser an den Kragen. Da werden in nicht enden wollenden Vernichtungsorgien Körper zergliedert, zermahlen, zermanscht und zerstückelt, als könne nur so, im Akt der Destruktion, der Beweis ihrer Leibhaftigkeit erbracht werden. Wer sich, wie Bob Hoskins in *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988), als Schauspieler in derartige Taktilitätsorgien integrieren will, muss seine eigene Präsenz lebhaft und leibhaftig auf die Spitze treiben (Filmbeispiel 5.22). Denn nur so hat er eine Chance neben darstellerischen Leistungssportlern wie dem vom Bleistift und Schicksal gezeichneten Roger Rabbitt, den bereits ein Schluck Whisky wie eine Petarde durch das ganze Lokal sausen lässt. Vor allem die Szenen in der Detektei werden, weil Hoskins die Herausforderung ohne Wenn und Aber annimmt, zu Kabinettstücken eines bio-mechanischen Agierens, bei dem animierte Figur und realer Akteur eine ‚ergreifende‘ Partnerschaft eingehen.

5.6 Vom Häuten der Klänge

Pressing, rubbing, or striking the Eye, makes us fancy a light;
and pressing the Eare produceth a dinne.
*Thomas Hobbes*⁹¹

Sowohl die griechische als die jüdische Mythologie führen einen Schmied als Erfinder der Musik ein. Wenn auch in beiden Fällen eine nachträgliche Exegese nachgeholfen hat, wird seit dem Mittelalter dem im Alten Testament auftretenden Tubalcain (Genesis 4:21-22) wie auch dem Gott Vulkan – Letzterem seit Ariosts Komödie *I suppositi* von 1509 – unterstellt, beide hätten ausgerechnet beim Hämmern die Verführungsgewalt organisierter Klänge entdeckt. Und die Legende berichtet sogar von einem dritten: Pythagoras sollen die Grundlagen der Musiktheorie aufgegangen sein, als er einem Schmied beim Hämmern zuhörte.⁹² Das Geheimnis muss in ballernden Geklopfe selbst gelegen haben, das, an unterschiedlich großen Metalobjekten exerziert, entsprechende Tonhöhen erzeugte. In seinem Gemälde *Die Allegorie der Musik* (ca. 1522; Abb. 5.7) hat darum der Renaissancemaler Dosso Dossi in gelehrter Anspielung nicht nur Noten zum Ausklopfen auf den Amboss seines Schmiedes gelegt, sondern die Hämmer mit römischen Zahlen versehen, „a reference to the orderly sequence of sounds made by hammers of differing sizes“⁹³.

Dieser enge Bezug zwischen ephemeren Luftgebilden wie Klängen und der niederen Physis lässt sich auch in der Geschichte des Instrumentenbaus nachweisen:

„Die Urform von Geigeninstrumenten, Blasinstrumenten und Trommeln“ – schreibt Freia Hoffman in ihrem Buch *Instrument und Körper* – „geht auf Körperanalogien zurück. Und wenn heute noch in vielen Völkern der Dritten Welt bestimmte Musikinstrumente nur von

⁹¹ Thomas Hobbes, *Leviathan*, Harmondsworth 1980, S. 86

⁹² Siehe: Peter Humphrey in: Andrea Bayer (Hg.), *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York 1998, S. 154–157

⁹³ Peter Humphrey in: Bayer (Anm. 92), S. 156

Männern oder nur von Frauen gespielt werden dürfen, hat das seinen Grund in der Körperhaftigkeit und Geschlechtlichkeit dieser Instrumente.“⁹⁴
Und Curt Sachs, dem wir das erste Standardlexikon der Musikinstrumente verdanken, macht



Abb. 5.7: *Die Allegorie der Musik*

auf bestimmte Instrumente wie die Glasharmonika aufmerksam, deren Klang als besonders körperlos empfunden wird. Weil die zumeist weiblichen Spieler dieses Instrumentes von den entkörperlichten Klängen nicht selten krank wurden, mussten Gegenmaßnahmen ergriffen werden: „Um den schädlichen Einfluss des Harmonikaspiels auf die Nerven des Spielers aufzuheben, sind bald Versuche mit Vorrichtungen gemacht worden, die die Fingerreibung

⁹⁴ Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, S. 63

ausschalten.“⁹⁵ Wichtig in unserem Zusammenhang ist Sachs’ Feststellung, dass die psychischen Leiden ihre Ursache im physischen Kontakt mit dem Instrument hatten. Die Interpretinnen wurden krank, weil ihr Tastsinn involviert war.

Die Beobachtung, der menschliche Körper gerate auch ohne direkten Kontakt mit dem Instrument resonanzartig in Schwingung, ist so alt wie die Musiktheorie. „Mitempfindungen körperlicher Art fehlen [...] beim Musikhören sehr selten“, schreibt Helga de la Motte-Haber in ihrem *Handbuch der Musikpsychologie*. Sie äußern sich zumal in „eine[r] unwillkürliche[n] Erhöhung der Atem- und Herzfrequenz“. Und auch der „Suggestion akzentuierter Rhythmen im schnellen Tempo, der Wirkung eines lauten Staccato entzieht man sich schwer. Puls und Atem gehen schneller, der – selten gemessene – Blutdruck steigt an.“⁹⁶

Dass Klänge Körpergesten sowohl imitieren als auch initiieren können, hat kaum ein Komponist klarer unter Beweis gestellt als Jean-Philippe Rameau. Man überprüfe nur, wie in *Rigaudon* aus dem vierten Akt von *Les Boréades* (1763) ebenso kurze wie ‚fassliche‘ Klanggesten einander in instrumentaler Kontrastierung dergestalt gegenübergestellt sind, dass sie als somatische Körperimpulse für den Tänzer fungieren können (Notenbeispiel 5.1).

Notenbeispiel 5.1: *Rigaudon*



Abb. 5.8: zeitgenössische Wagner-Karikatur

⁹⁵ Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913, hier zitiert nach dem fotomechanischen Nachdruck von 1979, S. 160

⁹⁶ Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 65

So gesehen gleicht das Musizieren – und das Komponieren denkt dies ja nur vor – dem Bau eines taktilen Phantoms, das nur darauf angelegt ist, bestimmte Klangwirkungen weniger im realen akustischen Raum hervorzurufen als vielmehr von dort mittels bestimmter Spielarten und instrumentalmassnahmen erst im inneren Haushalt ihrer Benutzer (die Zuhörer immer eingeschlossen) zu entfalten. Man beachte etwa, wie im Lauf der Jahrhunderte die Streicher mit Hilfe von besonderen Spielarten (das *sul tasto*, das *col legno battuto*, das *con sordino*, das Flageolet oder das bis zur physischen Gewalt eines Bartók-Pizzikatos reichende Zupfen, das Anbringen eines Papierstreifens zwischen den Saiten wie bei Heinrich von Biber oder das Montieren von mitschwirrenden Resonanzdämpfern aus Aluminiumpapier bei Giacinto Scelsi) innerhalb des Konzertsaals einen zweiten akustischen Raum eröffnet haben, der suggestiv nur im Ohr des Beschallten als ein realer wahrgenommen wird.

Wie muss man sich das konkret vorstellen?

Während der Ouvertüre zu Carl Maria von Webers Oper *Euryanthe* (1823) öffnet sich der Vorhang für kurze Zeit und zeigt eine Grabkammer. Dazu klingt fünfzehn Takte lang eine ‚Geistermusik‘ für acht gedämpfte Sologeigen, die einen zweiten akustischen Raum im Saal implantiert und deren Klang dabei wie die völlige Entkörperlichung jenes Orchesterklangs wirkt, der den Rest der Ouvertüre charakterisiert. Dann schließt sich der Vorhang wieder, und die Musik gewinnt erneut ihre angestammte, realphysische Klangpräsenz. Die Legierung von Abwesenheit und Anwesenheit, die die Künste voneinander unterscheidet und die in diesem Text als das Kernstück aller ästhetischen



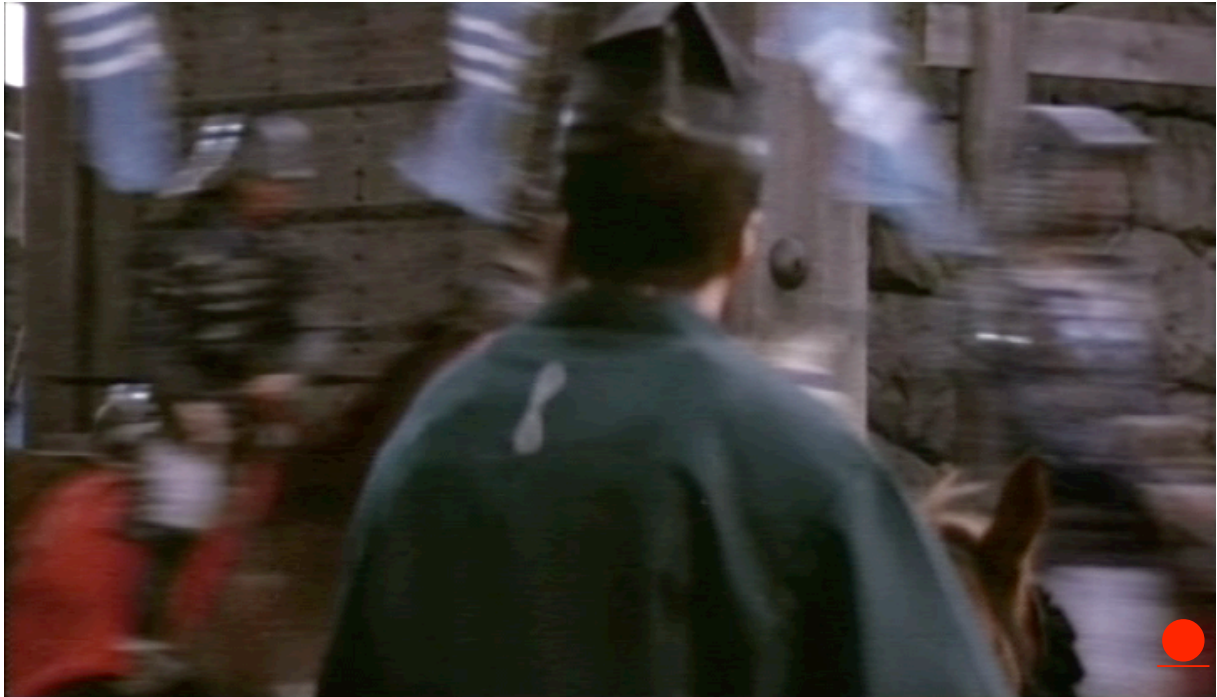
Die Schnittstelle

Notenbeispiel 5.2: *Tristan und Isolde*

Präsenzbildung angesehen wird, ist auch in der Musik eine ganz eigenständige, die die reine Abbildung physikalischer Phänomene weit hinter sich lässt, um jeweils aus diesen realen Elementen eine eigene, unverwechselbare Mixtur zu schaffen. Das heißt, um körperlichen Erfahrungen wirksam zu entsprechen, muss die musikalische Arbeit immer das Körpergedächtnis des Zuhörers mit einbeziehen, und zwar so, dass es dabei neu und vollkommen artifiziell angeordnet wird (Abb. 5.8).

Dazu ein weiteres Beispiel. In der zweiten Szene des dritten Aufzugs von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1857–1859; Notenbeispiel 5.2) ereignet sich bezüglich dieser Umgestaltung unserer Sinne etwas Außerordentliches. Tödlich verwundet und bereits zu schwach, um von seinem Krankenlager aufzustehen, erwartet Tristan sehnsüchtig Isolde. Als ihr Schiff endlich anlegt, wirft er sich mit letzter Kraft aus dem Bett, zerreißt in einem wahren Rausch den Verband – „mit blutender Wunde erjag’ ich mir heut’ Isolden!“ – und schwankt über die Bühne. Dabei steigert sich die Musik zu einem wilden Tanz, der nur durch seinen hinkenden Fünfviertel-Takt dem Zustand des Helden Rechnung trägt. Die Sinne sind in einem einzigen Körpererleben gebündelt, als plötzlich, wie in einem Filmschnitt, diese klanggewordene Leibespräsenz wegfällt. Einen Moment lang ist Tristan abgelenkt, da er die Geliebte zu sehen vermeint. Und mit einem Mal orientieren sich die Sinnesorgane neu, brechen aus der Selbsterfahrung des eigenen Körpers aus und privilegieren wenige Takte lang nur die Fernsinne. Es ist, als seien alle somatosensorischen Nerven für Sekunden wie betäubt, bis der Rausch des Körpers sich im Bewusstsein zurückmeldet und der Taumel erneut von Tristan Besitz nimmt. Für diesen Augenblick des Wahrnehmungswechsels, ja der Dominanzverschiebung innerhalb der Sinne findet Wagner ein orchestrales Äquivalent von höchster Suggestivkraft (Notenbeispiel 2, wo der Dirigent Daniel Barenboim, wie immer arglos im Bereich der Kunst, der Stelle einiges von ihrer Wirkung nimmt. Aber ich finde momentan keine bessere Aufzeichnung). Der Komponist bricht den Tanz abrupt ab, wechselt die Taktart (aus 5/4 wird 4/4) und die Dynamik (aus fortissimo wird piano), dünnt das Orchester schnittartig und in höchster Geschwindigkeit (ein mehrfach beschleunigtes „sehr lebhaft“) vom vollen Tutti bis auf vier Bläser und reduzierten Streichersatz aus. Diese musikalische Rückung entspricht der Verlagerung von den Nah- auf die Fernsinne, genauer gesagt: vom Tastsinn auf das Gehör, trifft demnach strategisch in paradoxer Kurzfristigkeit auf jenes Sinnesorgan, das eigentlich zum Empfang von Klängen prädestiniert ist! Versucht man sich diesen Vorgang plastisch vorzustellen, so ist es, als ob sich die Ohren aus der Selbstbezüglichkeit des Leibes mit einem Mal wieder nach außen richteten: „Sie naht [...] sie naht!“ Dann aber erhebt sich der Rausch des Leibes erneut bis zum bald darauf folgenden Tod. Es scheint mir eindeutig, dass der Tanz hier nur äußerlich dadurch dramaturgisch begründet ist, dass der Held sich vor Freude kaum halten kann. Viel wichtiger ist die Lösung der Aufgabe, die Zuhörer in den vergleichbaren Zustand eines delirierenden Körpers zu versetzen. Dazu sind Tänze ohnehin das Mittel, den Muskeltonus des Publikums unwillkürlich zu animieren. Die an dieser Stelle schier betäubende Lautstärke des Orchesters und seine stolpernde Taktart tun dazu das Ihre, um das auf der Bühne diagnostizierte Fieber wie ein Virus im Auditorium zu verbreiten.

Etwas von dieser Alchemie leiht der Klang auch dem Film. Bekanntlich klingt eine Verprügelung nirgends im Leben so schön und so plastisch wie im Kino. Geht es doch bei den Boxschlägen, zumindest auf der Tonspur, weniger darum, den Gegner zu treffen als den Zuschauer. Und auch im Film ist die Eigenschaft der Klänge akustischer Phantomkörper höchst willkommen. In Kurosawas *Ran* (1985) verlässt eine Armee die Festung, aber die Waffen und Harnische geben nicht, wie zu erwarten wäre, ein blechernes Rasseln von sich, sondern klingen schon mehr wie ein Insektenschwarm aus Leichtmetall. Dadurch entsteht der Eindruck



Filmbeispiel 5.23: *Ran*

der Schwerelosigkeit, den der Regisseur bildlich aufnimmt, indem er hinter dem massiven Rücken eines Anführers die vorbeiziehenden Soldaten in leichter Unschärfe hält (Filmbeispiel 5.23). Als dann in der Totale der erdgebundene Klang von Pferdehufen erneut vom Flirrgeräusch der Lanzen und Brustpanzer abgelöst wird, ist es, als würde das Eigengewicht der Soldaten zunehmen. Dass die physische Wirkung des Klangs einer Sache in seiner Lautstärke liegt, ist damit wohl widerlegt. Der Eindruck suggestivster Körperlichkeit muss keineswegs synonym mit Lautstärke und aggressivem Klangtimbre sein. Das zeigt das Werk eines der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, Salvatore Sciarrino, mit beispielhaftem Reichtum. Zumeist in Pianissimo-Bereichen verweilend, erzeugt seine Musik immer wieder betont haptische Empfindungen beim Zuhörer, etwa wenn Sciarrino in seiner Komposition *La bocca, i piedi, il suono* (1997) für vier Solosaxophone und hundert Saxophone-in-Bewegung einen flatternd vibrierenden Klang langsam zwischen den vier Solisten kreisen lässt, die in den Ecken des Saals plaziert sind, was, wie bei Kurosawas Soldaten, den Eindruck eines Schwarms metallischer Vögel im Flug erzeugt (Notenbeispiel 5.3). Trotz der fragilen Fraktur dieser Klangwelt wirkt die Musik höchst körperlich, was Sciarrino auch selbst anspricht: „Meine Musik ist bekannt für das physische Erlebnis, das sie hervorruft.“⁹⁷ „[I]n der Stille entdecken wir die Klänge des Körpers wieder, erkennen sie als unsere eigenen wieder, hören ihnen endlich zu.“⁹⁸ Nur so bohre sich die Musik ins Fleisch.⁹⁹

Die Bewegung des Klangs im Raum, die in der Musik spätestens seit den vier Raumorchestern in Hector Berlioz' *Requiem* (1837) möglicher Bestandteil der musikalischen Wir-

⁹⁷ „La mia musica è nota per l'esperienza psichica che innesca.“ Zit. nach dem Beiheft zur CD: Salvatore Sciarrino, *l'opera per flauto vol. II*, Stradivarius STR 33599

⁹⁸ „Nel silenzio ritroviamo i suoni del corpo e li riconosciamo nostri, il ascoltiamo, finalmente.“ Zit. nach dem Beiheft zur CD: Salvatore Sciarrino, *esplorazione del bianco*. Stradivarius STR 33539

⁹⁹ Aus einem Gespräch mit Harry Vogt, abgedruckt im Beiheft zur CD: Salvatore Sciarrino, *Infinito nero*, Kairos 0012022KAI



Notenbeispiel 5.3

kung ist, steht seit der Einführung des Surrounds auch dem Kino zur Verfügung. Und die dort so häufige Überpräsenz der umherschießenden Geräusche zielt in die gleiche Richtung, wie sie Karlheinz Stockhausen mit seiner Mehrkanaltechnik anvisiert: „Ich möchte so weit kommen, dass ich die Lautsprecherklänge quer durch die Sitzreihen schicken kann und der Zuhörer unwillkürlich zurückweicht, wenn ein Klang an ihm vorbeikommt.“¹⁰⁰

Das Bewusstsein dafür, dass mit Klängen eine besondere Physis mit fast autarker akustischer Raumbildung geschaffen werden kann, ist vor allem in der zeitgenössischen Musik sehr groß. So beschrieb Helmut Lachenmann das Kompositionsverfahren, das seinem Orchesterwerk *NUN* (1997–1999) zugrunde liegt, als das Herstellen eines „Superklangs“, dessen „allmähliche(s) [...] Abtasten seiner in die Zeit projizierten Komponenten“ eine besondere Art von Präsenz erzeuge.¹⁰¹ Und nach Hermann Sabbe komponiert György Ligeti eine Musik der „Aggregatzustände“, wo „feste Körper zu Flüssigkeiten oder zu Gasen [werden] oder umgekehrt“¹⁰². Während Edgard Varèse bereits in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Kompositionen als „objets sonores“ betrachtete und angesichts der haptischen Prägnanz seiner Klangstrukturen die rhetorisch gewordene Frage stellte: „Lorsque vous écoutez de la musique, vous avisez-vous jamais que vous êtes soumis à un phénomène physique?“¹⁰³ In dem Film *Institute Benjamenta* (1995) der Gebrüder Quay gibt es eine Szene, wo mehrere Männer in unscharf fokussierten Rückenansichten summend einen Klagegesang anstimmen, während ihre Körper im Takt hin und her schunkeln. Trotz Unschärfe wirkt ihre physische Präsenz dabei höchst intensiv, und das nur, weil ihr Schuhleder dabei aufs Markanteste knarrt. Man muss diese Sequenz nur kurz mit der vorhin beschriebenen aus *Ran* vergleichen, um erneut festzu-

¹⁰⁰ In einem Gespräch mit dem Autor, Kürten, Sommer 2002

¹⁰¹ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, hier zitiert nach dem Beiheft zur CD *NUN*, Kairos 0012142KAI

¹⁰² Hermann Sabbe, *György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie*, München 1987, S. 85

¹⁰³ Edgard Varèse im Jahr 1939, zitiert nach der Website ‚Edgard-Varèse.com‘ auf <http://phillal.club.fr/index.html>



Filmbeispiel 5.24: *Institute Benjamenta*

stellen, wie zentral als Regulativ der Klang für die Bestimmung der Körperpräsenz im Film ist (Filmbeispiel 5.24).

Bleiben wir noch einen Moment beim tönenden Schuhwerk, das durchaus als *Pars pro toto* stehen kann, und zitieren einen längeren Abschnitt aus Lindley Hanlons Buch über Robert Bresson, wo er anhand der Holzschuhe, die die tragische Heldin in *Mouchette* (1967) trägt, die bleierne Atmosphäre analysiert, die die Tonspur über die Bilder legt:

The sound of *Mouchette*'s clogs becomes an emblem for her disposition. The defiant clunk-clunk-clunk of these shoes as she walks across the pavement and hard floors register her rebellious inclinations and heroic defiance. She clunks conspicuously into her classroom where the other girls are much more genteel and obedient. She clunks across the road away from them as they huddle together to gossip. [...] Her shoes make a squirting, gushy sound as she plods through the mud in the woods. [...] Her clogs seem her one weapon against the hostile world around her. [...] Physical reality, which cinema had supposedly redeemed, has never had a more articulate spokesman than Bresson, through the medium of sound. It is the accentuation of physical sounds that gives the world around the characters in *Mouchette* a hollow, empty, hard, cold feeling, as if these objects and people existed in an empty box filled with sound vibrations and echoes. [...] The naked, harsh quality of the sounds, accentuated by their loudness and the lack of intermediate, background noise as filter, intensifies the hostility of characters toward each other, as exhibited in their actions.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Lindley Hanlon, *Fragments. Bresson's Film Style*, Rutherford 1986, S. 143–145

In Kurosawas *Ikiru* (1952) gibt es einen die Physis fast überartikulierenden Toneinsatz mit ähnlich psychologischer Zielrichtung. Der ältere Held dieses Films ist schon seit Tagen fasziniert von der Lebensenergie einer jungen Frau und versucht deshalb, möglichst oft in ihrer Nähe zu sein. Eines Tages sucht er sie gar in der Fabrik auf, wo sie arbeitet, doch die Frau missversteht seine Faszination als erotische Avance. Als sie ihr Unbehagen körperlich artikuliert, steht sie vor der Fensterfront einer Fertigungsbaracke, deren Scheiben, wegen der Maschinenaktivität im Innern, nervös klirren (Filmbeispiel 5.25). Und so bildet das sowohl dissonant als auch stark haptisch wirkende Geräusch ein perfektes Äquivalent zu ihrem körperlich spürbaren Unbehagen. Auch in Ingmar Bergmans *Tystnaden/Das Schweigen* (1963) tritt Glas als ein solcher Stellvertreter auf, der dem (zunächst) Unsichtbaren Körper verleiht, indem eine Karaffe durch die Schallwellen eines Militärtanks, der draußen vorbeirollt, ins Vibrieren gerät. Wer bedenkt, welche Materialien in diesem Täuschungsspiel der Repräsentanz ihre Präsenz austauschen – Kristall steht für bleischweres Metall –, hat die Qualität von Bergmans Einfall erfasst (Filmbeispiel 5.26). (Beachten Sie, wie die Stellvertretung als Vorgang transparent bleibt. Dies scheint mich typisch für das Kino, das jeweils nur vorübergehend, aber nie im strengen Sinn eine Repräsentationsform darstellt.)

Bereits der Pionier der Tastsinnforschung, David Katz, hat zu Beginn des vorigen Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass „vibration [...] many of the capabilities of a far sense“ aufweise. „Vibration of the earth, for example, may signal the imminent approach of a train or a



Filmbeispiel 5.25: *Ikiru*



Filmbeispiel 5.26: *Tystnaden*

herd of wild buffalos.“¹⁰⁵ So kann Klang im Film zu einem Substitut für etwas werden, was man die Taktilität der Ferne nennen könnte. Blinde Menschen meinen oft, die Anwesenheit bestimmter Hindernisse in ihrer Nähe sei unmittelbar zu spüren; in Wirklichkeit sind diese taktilen Erfahrungen auditive, entstanden durch das Echo der eigenen Schritte oder Stimme. Es wurde sogar ein Gerät entwickelt, in Form eines auf der Brust zu tragenden Lautsprechers, der prägnante Klicklaute von sich gibt, womit auch Sehende, wenn man ihnen die Augen verbindet, rasch lernen, Gegenstände zu orten.¹⁰⁶ Und auch dort, wo im Film die Sicht *nicht* behindert wird, wirkt, zumal bei tiefen Frequenzen – wie schon beim Sensurround-System¹⁰⁷ – das Ohr wie ein Teil der Haut. Das mag überraschen, aber – so Michel Serres – „wir hören mit der Haut, [...] mit dem Unterleib und dem Brustkorb. Unser mit Saiten bespannter Korpus umgibt sich mit einem globalen Trommelfell.“¹⁰⁸ Und der große Anthropologe André Leroi-Gourhan pflichtet ihm bei. Der Tastsinn sei „an seinem Ursprung mit dem Gehörsinn verwandt und scheint bei zahlreichen Tieren eine Kombination mit dem Gehör einzugehen.“¹⁰⁹ Und was der Vergangenheit recht ist, ist der Zukunft billig. Nach Michel Chion weisen Science-Fiction-Filme eine so übertrieben präsente Geräuschspur auf, weil sie Geräte und Erfindungen der Zukunft dadurch glaubhaft machen müssen, dass ihr Klang sie mit Nachdruck vergegenwärtigt (Chion bildet dazu den schönen Neologismus *présentifier*).¹¹⁰

Damit sind wir von der haptischen Stellvertretung endgültig in die allgemeine Präsenzbildung durch Klänge geraten, und der Anfang von Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995)



Filmbeispiele 5.27a-e: *La Haine*

¹⁰⁵ Lester E. Krueger, *Tactual perception in historical perspective: David Katz's world of touch*, in: *Tactual perception, a source book*, Cambridge 1982, S. 7

¹⁰⁶ Vgl. James Taylor, zit. nach: Michael I. Morgan, *Molyneux's Question. Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge 1977, S. 168

¹⁰⁷ Anzuführen wäre hier auch der von heftigen Vibrationen begleitete infernalische Maschinenlärm, der die Anfangsszene von *Das Testament des Doktor Mabuse* (Fritz Lang, 1933) für mehr als vier Minuten durchtobt.

¹⁰⁸ Michel Serres, *Die fünf Sinne*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1993, S. 187

¹⁰⁹ André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1980, S. 368

¹¹⁰ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris 1994, S. 68

liefert uns dazu eine schöne Metapher. Einsam auf einer Straße steht ein junger Mann mit geschlossenen Augen (Filmbeispiel 5.27c). Er öffnet sie und, als ströme damit wie durch eine Schleuse die Welt akustisch in den Film hinein, brausen Alltagsgeräusche auf der Tonspur hoch. Auch in *Apocalypse Now* (1979) geschieht das Präsentwerden über Geräusche, und zwar mit Hilfe einer Klangmodulation. Der geträumte (und dementsprechend vom Sound Designer Walter Murch in polyphoner Schichtung musikalisierte) Schall von Helikoptern¹¹¹ verwandelt sich mittels eines Deckenventilators des Hotelzimmers, in dem der Protagonist aus dem Schlaf erwacht, in das allmählich sich naturalisierende Geräusch eines weiteren Helikopters, der diesmal tatsächlich über die Stadt fliegt: „Saigon. Shit. I’m still only in Saigon.“ Was wir in dieser Sequenz erleben, ist genau genommen eine Präsenzverschiebung mit ‚Führungston‘.

Wir können dieses Phänomen besser verstehen lernen, wenn wir noch einmal auf die Einstellung aus *La Haine* zurückkommen und sie diesmal im Zusammenhang betrachten (Filmbeispiele 5.27a–e). Der Film beginnt mit Fernsehnachrichten, die von Straßenschlachten in der Pariser Banlieue berichten (a). Die Körnigkeit der Bilder, die leicht sprunghafte Kontinuität im Schnitt und der technisch unsaubere Ton erzeugen – um mit Handke zu sprechen – jenes *Dawerden*¹¹², das wir sofort als typisch für die dokumentarische Präsenzbildung erkennen. Plötzlich *implodieren* die TV-Nachrichten, und auf der schwarzen Leinwand erscheint zum prägnanten Ticken einer Uhr eine Zeitangabe (b). Auch sie wird gleichsam weggeschossen, diesmal durch den *explodierenden* Ton, worauf wir den jungen Mann mit geschlossenen Augen zu sehen bekommen (c). Die Geräusche, zu denen sich sein Blick öffnet, sind erneut jene der Straßenschlacht, diesmal jedoch sorgfältig zu einer plastischen Ambience gemischt. Nach der Frontalansicht zeigt der Umschnitt die Rückenansicht des gleichen Mannes, an dem die Kamera jetzt hochsteigt (d). Wie ein ironisch eingesetzter Synchronon ist das Geräusch eines Helikopters über diese Kranbewegung gelegt, als würde er die Schulter dort vorne im Steigflug überqueren. Dann verlegt sich die Schärfe in den Hintergrund des Bildes, und wir sehen, dass der junge Mann einem Kordon von Polizisten gegenübersteht (e).

Im Übergang von der ersten, dokumentarischen Anfangssequenz des Films zur zweiten, fiktionalen wandelt sich nur die Qualität der Präsenzbildung. In beiden Fällen handelt es sich um ein spezifisches Gemisch innerhalb der technischen Parameter eines Mediums, was für den Zuschauer zwei höchst unterschiedliche Erlebnisformen von Vergegenwärtigung ergibt. Wie artifiziell diese Mischung jeweils erzeugt wird, zeigt nicht zuletzt die zweite Sequenz, die den Beginn des auf Empathie angelegten Spielfilmteils bildet und keineswegs die Künstlichkeit ihres Hier-und-Jetzt-Werdens leugnet, sondern im Gegenteil diesen Vorgang mit Witz herausstellt. Das Beispiel zeigt zudem, dass es sich nicht – wie das immer wieder irrtümlich von den Wirkungen der Zentralperspektive behauptet wird – um rein symbolische Vorgänge handelt. Alle Elemente, mit denen die jeweilige Präsenzbildung erzeugt wird, haben einen erstaunlich direkten Bezug zu den realen Körpererfahrungen der Rezipienten und funktionieren auch nur deshalb. Die diesen Text bis hierher strukturierenden Analysen der verschiedenen Künste dürften klar gezeigt haben, dass es nur der Art, wie das jeweilige Medium Kontakt zu den Körpern seiner Rezipienten sucht, zu verdanken ist, dass sich so etwas wie Präsenzerfahrung überhaupt einstellt. Einzig die so ganz anders gearteten Präsenzsimulatio-

¹¹¹ Das unmittelbare Vorbild dazu war die akustisch atemberaubende Montage von Helikopterklängen am Anfang von Emile de Antonios *In The Year of the Pig* (1968).

¹¹² Handke (wie Anm. 63), S. 63

nen der Literatur sind von dieser leiblichen Prädisposition genügend weit entfernt, als dass man dort von einem symbolisch initiierten Prozess reden kann.

Am Beispiel eines vorbeifahrenden Autos hat Michel Chion auf die notwendige Erzeugung synästhetischer Stellvertreter im Prozess der Präsenzbildung hingewiesen. Wenn ein Auto real an uns vorbeifährt – so Chion –, erfahren wir zusätzlich zu dem, was wir hören und sehen, Folgendes: „3. das Beben des Bodens unter Ihren Füßen; 4. Luft, die über Ihre Haut streift. [...] Diese Dichte an Wahrnehmungen [...], die das Kino zu ersetzen versucht.“¹¹³ Anders gesagt: „The body reconstituted by the technology and practices of the cinema is a *fantasmatic body*.“¹¹⁴

Wie sehr dies für den Ton gilt, möchte ich nun am Beispiel eines der schönsten Tonfilme, den ich kenne, demonstrieren, an Wsewolod Pudowkins immer noch sträflich unterschätztem *Desertir* (1933). Das Grundprinzip dieses Films ist ganz einfach (wenn es sich auch mit den technischen Möglichkeiten der damaligen Zeit nur schwer umsetzen ließ): Der in Pudowkins Werk hier neu hinzukommende Ton wird den gleichen Montageprinzipien unterworfen wie bis dahin das Bild. Für unser Thema bedeutet das, dass der Tonspur nicht nur beachtliche Autonomie zugestanden wird, sondern dass die oft schnittartig einsetzende und wieder ausfallende Ebene der Klänge die Präsenzbildung zu einem dauerhaft artikulierten Prozess werden lässt. Den weit über rein formale Exerzitien hinausgehenden Einfallsreichtum



Filmbeispiel 5.28: *Desertir*

¹¹³ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris 2003, S. 212

¹¹⁴ Mary Ann Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, in: Elisabeth Weis und John Belton (Hg.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York 1985, S. 162–176, hier S. 162

des Regisseurs kann man nicht genug bewundern; es kommt dadurch zu einer fortwährenden Häutung unterschiedlichster Realitätsebenen. Das Wegfallen der Geräusche lässt die Bilder wie Schimären zurück. Das tonlose Essen eines Apfels in einer stumm gedrehten Straßenszenen wirkt für den Zuschauer wie die bloße Erinnerung an ein haptisches Ereignis. Ganz anders als das Quietschen der Bremsen, mit dem die Bahn dann plötzlich zum Stillstand kommt und dessen greller Ton einem ins Ohr sticht, als wäre man von diesem Manöver unmittelbar betroffen. Die Beine der panisch flüchtenden Insassen geraten, wieder ohne Ton und somit klar entrückt, in Bewegung, während über diesem Wirbel einige wie im luftleeren Raum hängende Dialogfetzen angebracht sind, als öffne sich damit eine andere Bewusstseins-ebene, eine Art von *dialogue intérieur* der flüchtenden Masse (Filmbeispiel 5.28 a–e).

In den Kämpfen mit der Polizei ist das Gerangel der Leiber meist nicht von jenen sonst üblichen, auffrisierten Synchrongeräuschen begleitet, die so typisch für Schlägereien im heutigen Kino sind. Bis zum Moment, wenn einer der Körper plötzlich hörbar zu Boden fällt – eine Präsenzückung von brachialer Unmittelbarkeit –, hat sich ein gespenstischer Widerspruch etabliert zwischen der haptischen Wucht dieses Menschenknäuels, dessen Schreie man *nota bene* hört, und der akustischen Todesstille, die ihre Körper ausstrahlen.

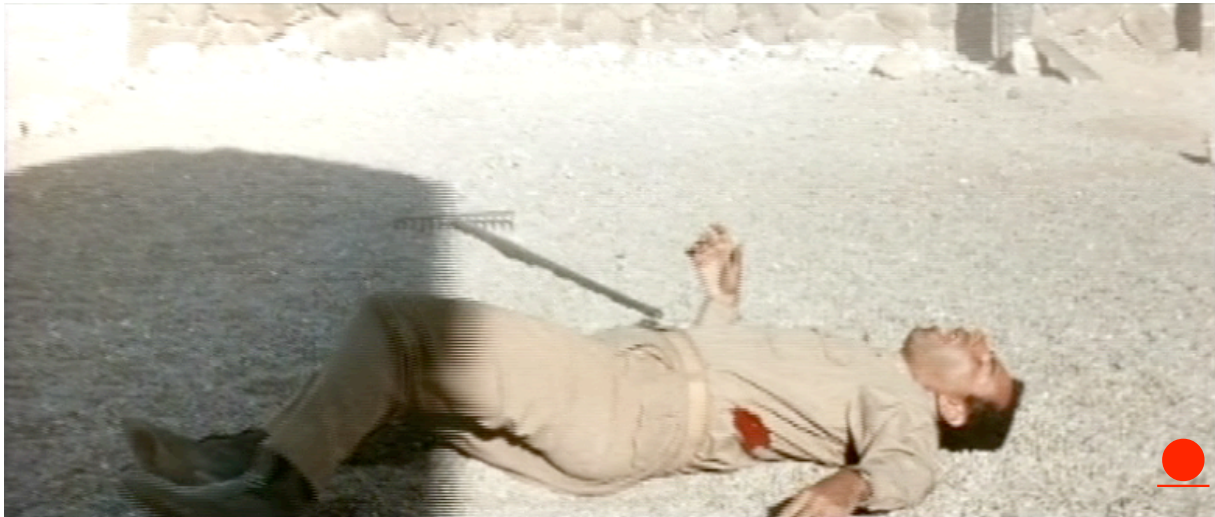
Wie bewusst sich Pudowkin darüber war, dass er mit dem Ton ein erstaunliches Instrument zur innerfilmischen Regulierung von (physischen) Intensitätserfahrungen gewonnen hatte, zeigt sich am deutlichsten in jener Szene, die von der Ermordung eines Arbeiterführers im fernen Hamburg berichtet. Stumm erscheint dessen Bild zunächst in völliger Unschärfe, und obwohl seine Gestalt allmählich genügend klar erkennbar wird, haftet diesem optischen Prozess der Vergegenwärtigung eine unüberwindbare Entrückung als Zeichen des Todes an, und zwar vor allem deshalb, weil bis zuletzt der Ton fehlt.

5.7 Die Phantomkörper der Leinwand

Ach, Madame, wie viel suggerieren uns doch unsere Sinne,
und wie schwer würde es uns ohne Augen fallen, anzunehmen,
dass ein Marmorblock weder denkt noch fühlt!
*Dénis Diderot*¹¹⁵

Während einer langsamen Weißblende setzt pfeifend der Wind ein. Dann pafft rechts eine kleine Rauchwolke ins Bild, die sofort wieder ins Off treibt, um an der gleichen Stelle Platz für das Profil eines Mannes zu machen, dem via Kopfhörer ein Hilferuf zugespielt wird: „Hilf dem Bombenwerfer!“ Der Mann versteht nicht recht: „Aber *ich* bin der Bombenwerfer.“ „Dann helf ihm, helf ihm!“ lautet die sinnlose Antwort. Nicht weniger als fünfmal löst sich diese bizarre Szene in Mike Nichols’ grandiosem Antikriegsfilm *Catch 22* (1970) aus dem Nichts der weißen Leinwand (Filmbeispiel 5.29a–c). Innerhalb der grotesken Ereignisse einer pechschwarzen Komödie scheint hier die Irrealität endgültig auf die Spitze getrieben. Doch dann stellt sich heraus, dass einem in dieser Szene das Grauen des Krieges am direktesten in die Glieder fahren wird. Denn der Bombenwerfer, von dem so widersinnig die Rede ist, existiert tatsächlich im Flugzeugwrack, in dem auch der Mann mit dem Kopfhörer haust; er ist wesentlich jünger und schwer verwundet. Doch als der Ältere ihm zu helfen sucht, reißt das blutdurchtränkte Hemd des Verletzten, und seine Innereien quellen heraus. Nirgendwo sonst

¹¹⁵ Dénis Diderot, *Lettre sur les aveugles* (1749) in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 1, aus dem Französischen von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Westberlin 1984, S. 97



Filmbeispiel 5.29: *Catch 22*

im Film ist das Grauen so unmittelbar präsent wie in dieser höchst entrückt wirkende Sequenz, die sich, weil stark überstrahlend fotografiert, fortwährend in Auflösung zu befinden scheint und jederzeit wieder in das Weiß der Blende wegsinken kann, ein Weiß, das zudem den szenischen Hintergrund bildet und so die ganze Szene entortet.

Die paradoxe Verwechslung der beiden Männer ist im Kontext des Films durchaus sinnvoll. Es ist der Protagonist selbst, der, obwohl identisch mit jenem Mann mit dem Kopfhörer, im Traum wohl beide Identitäten durcheinanderbringt. Und schon treten wir aus dem Bereich der Leibhaftigkeit in jenen der psychischen Prozesse. Technisch gesehen handelt es sich um eine Rückblende, aber damit ist in diesem Fall nur wenig gesagt, denn die Szenen, von denen aus der Flashback jeweils einsetzt, weisen selbst einen höchst prekären Realitätsstatus auf. Zudem startet der Regisseur von dieser traumartigen Vision aus sogar eine weitere Rückblende hin zu einer deutlich realistischer gezeichneten Szenerie. In dieser wiederum wirft der ältere Soldat seinen Blick zurück in die Zeit, indem er den Kopf über die Schulter dreht. In der realen Szenerie ist nichts zu sehen, so sehr hat das alles durchdringende Weiß am Ende auch diesen Raum verschluckt. Das Prinzip der Rückblende funktioniert hier also eher als Vorwand für eine weitere Präsenzmanipulation innerhalb all der unwirklich erscheinenden Kriegserlebnisse, von denen der Film Zeugnis ablegt. Dazu passt auch, dass die plötzlich schockierend real wirkenden Gedärme des sterbenden Soldaten in dieser Quasi-Rückblende, von der Position dessen, der sich an dieses Erlebnis angeblich erinnert, kaum richtig zu sehen sind. Vielmehr zielt die grausig brutale Plastizität in Richtung Kamera und somit auf uns. Die Präsenzbildung ist dauernd in einem Prozess erhöhter Labilität begriffen, oft völlig unabhängig davon, ob uns ein Traum, eine Vision oder eine Realszene vorgesetzt wird. Sogar in einer Szene, in der der Protagonist mit einer begehrten Frau tanzt, löst sich während einer Kreiselbewegung der Kamera um das Paar für uns die anfänglich hohe sinnliche Energie der Szene vollkommen auf, indem nach Verschwinden des Synchronons ein streifenartiges Licht, das auf die Tanzenden fällt, die filmische Projektionsfläche immer stärker betont, bis die Einstellung erneut ins Weiß der ‚Rückblende‘ kippt.

Ausgelöst wird die Vision im Flugzeugwrack überhaupt erst durch eine Verwundung des Protagonisten selbst, die ihn – so weit lässt sich nachträglich die Gedankenkette rekonstruieren – an eine Verwundung während eines Bombereinsatzes erinnert, welche seine Gedanken wiederum zu dem sterbenden Soldaten führen. Die Verbindung zwischen der ur-

sprünglichen Verwundung und dem tödlich getroffenen Kameraden wird zweimal, am Anfang und am Ende des Films, gezeigt, stellt in Sachen Präsenzmanipulation eine Meisterleistung dar. Wie aus dem Nichts wird der Protagonist niedergestochen und fällt in den Wüstensand am Rande einer Startbahn, von der gerade Flugzeuge abheben. Und so streifen die Schatten der Fliegerflügel über seinen Körper, als wären diese Schatten auch für ihn (und nicht nur für die Empfänger der Bomben) jene des Todesengels. Dazu löst sich das filmische Bild langsam auf, bis das ereignislose Weiß erreicht ist, in dem die erste Rückblende einsetzen kann und das dem Leichentuch ähnelt, das derselbe Mann, der hier liegt, über den verstorbenen jungen Soldaten ausbreiten wird.

Die hier metaphorisch aufgeladenen Techniken der filmischen Entgegenwärtigung öffnen das Kino in Richtung von Bewusstseinsprozessen und deren besonderer Kausalstruktur. Es ist diese explosive Mischung, die zum Treibstoff für filmische Reisen ins Psychische wird und dadurch „das Filmspiel [...] in jeder Hinsicht durch diese größere Distanz zur physischen Welt näher an die seelische Welt“¹¹⁶ bringt. Betrachten wir dieses Phänomen noch ein weiteres Mal an einem sehr bekannten Beispiel.

In Sergio Leones *C'era una volta il West* (1968) fungiert ein leitmotivisches Mundharmonikathema wie ein Lockruf der Erinnerung.¹¹⁷ Es wird in der zweiten Hälfte des Films Gedächtnisbilder freisetzen, die zunächst in völliger Unschärfe und in Zeitlupe erscheinen (Filmbeispiel 5.30). Auch hier ist das Gedächtnisbild nur notdürftig als subjektive Rückblende kaschiert, eine unnötige Anlehnung an die narrative Konvention. Denn der Mann, dem sie bewusst wird, weiß über die Beschaffenheit dieser traumatischen Erinnerung ja genauestens Bescheid. Sie befindet sich bei ihm längst schon im Schärfebereich einer all seine Taten antreibenden Präsenz. Die Unschärfe zielt einzig und allein auf die uns damit auferlegte Denkaufgabe. Dass sie geklärt werden wird, verrät bereits die technische Beschaffenheit der Einstellung: Die unscharf fokussierte Figur läuft auf die Kamera zu und wird somit früher oder später in deren Schärfebereich treten. Die Quasi-Rückblende ist somit in Wahrheit das filmi-



Filmbeispiel 5.30: *C'era una volta il West*

¹¹⁶ Münsterberg (wie Anm. 69), S. 84

¹¹⁷ Interessanterweise wurde die im Film so oft strapazierte Wagnersche Leitmotivtechnik als ein musikalisches Erinnerungszeichen erfunden, und zwar von André-Ernest-Modeste Grétry für seine Oper *Richard Cœur-de-Lion* (1784).

sche Äquivalent eines Denkprozesses. Und wer meint, damit werde nur zu einer anderen Konvention hinübergewechselt, hat nicht richtig hingesehen. Denn Filme reiten unvermeidlich auf dem Wellenkamm zwischen Ab- und Anwesenheit, und die Schaumkrone ist immer ein Gemisch, das je nachdem, wie das Surfbrett die Balance findet, als die Vergegenwärtigung von Abwesendem oder die Entrücktheit einer Präsenz fungiert. Andere Optionen stehen dem Kino gar nicht zur Verfügung. Genau genommen verdanken wir es der Unvollkommenheit der cineastischen Reproduktionstechnik, dass der Film so leicht Bewusstseinsprozesse abbilden kann. Die Reaktion der ersten Kinobesucher entsprach diesem Befund, da die neuartige Diskrepanz zwischen Präsenz und Abwesenheit der auf der Leinwand erscheinenden Personen noch unmittelbar ins Auge stach: „Man sieht ihnen beim Denken zu.“¹¹⁸

5.8 Entrückung und Präsenz

Jetzt wohl an, und vernimm, von wie zarten Wesen die Bilder sind.

Lukrez¹¹⁹

Während die Möglichkeit, das Gegenwärtig-Erscheinende zu entrücken, der Suggestion Vorschub leistet, dass die Bilder denken können, kämpft das Körperliche im Kino gegen die Enttäuschung an, allem Anschein zum Trotz doch nicht wirklich da zu sein. Das ruft fast zwangsläufig nach Kompensationen. Nun haben wir bereits gesehen, wie hilfreich der Ton diesbezüglich sein kann, aber selbstverständlich liegen auch im Bereich des Optischen Mittel bereit, um die Knochenarbeit einer haptischen Stärkung zu übernehmen. Kräftige Schlagschatten, Weitwinkelobjektive und aggressive Schnitte sind die praktischsten, weil nach Belieben einsetzbaren ‚Leibwächter‘ des Films. Aber der Reiz einer Kunst liegt immer im Konkreten, und deshalb wollen wir erneut in die Beispiele hinein.

In Henri Clouzots *Le salaire de la peur* (1952) gerät ein Bein unter ein Wagenrad und wird dabei zermalmt. Um die physische Wucht dieses Unfalls und den Schmerz, den er verursacht, möglichst ungefiltert und frei Haus in den Kinosaal zu liefern, hebt der Regisseur das ungeschriebene Gesetz der Ökonomie der Mittel kurzerhand auf. Ein mit Dynamit beladener Laster, von dem wir wissen, dass er unter keinen Umständen in dieser brennenden Sonne anhalten darf, muss einen Tümpel voll dickflüssigen Öls durchqueren. Da stellt sich in der Mitte ein Baumast in den Weg, und so muss der Beifahrer wohl oder übel in den Sumpf steigen. Dort aber verfängt sich sein Fuß in den Ästen, die von dem im Schrittempo fahrenden Lastwagen bereits heruntergedrückt wurden. Seine Beschwörungen, der Fahrer möge anhalten, müssen vergeblich bleiben, und so wird er von Baum und Gefährt kopfüber in den Schlamm gedrückt. Vollständig von Öl überzogen, kommt er wieder hoch, und wir dürfen mit anfühlen – der Fahrer hält die Augen vor Entsetzen geschlossen –, wie eines der schweren Räder über das Bein des Beifahrers rollt. Als auch der Laster stecken bleibt und der im Ölschlamm Treibende vom Chauffeur an Land geschleppt werden kann, schwenkt die Kamera in Nahaufnahme auf das abgetrennt nachbaumelnde Bein. Der Morast, die vor Hitze halbnackten Männer, das Ein- und Untertauchen der beiden Körper in der öligen Masse, das Dynamit – im Öl spiegelt sich einmal das an der Stoßstange (!) angebrachte Wort „Explosives“ –, das Festsitzen

¹¹⁸ Siehe etwa die Reaktion eines Kinobesuchers im Jahr 1909: „’Why,’ said the man on my left, ’you can see them think.’“ Zit. nach: Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation Style in the Griffith Biography Films*, Berkeley 1992, S. 12

¹¹⁹ Lukrez, *De rerum natura*, aus dem Lateinischen von Karl Büchner, Stuttgart 1973 (IV, 110), hier S. 261

und Überfahrenwerden, das abgetrennte Bein; die Rekonstruktion des Taktilen führt in dieser Szene zu einer Orgie der Redundanz. Was bleibt einem, wenn das fehlt, was nicht zu fehlen scheint, auch anderes übrig?



Filmbeispiel 5.31: *Die sieben Samurai*

Wie die Sonne in *Le salaire de la peur* verstärkt das Wetter generell die Körperpräsenz im Kino, was keine Szene besser unter Beweis gestellt hat als die veritable Schlamm Schlacht im Regen, mit der Kurosawa *Die sieben Samurai* (1953) ins Finale schickt (Filmbeispiel 5.31). Interessant ist hier wieder der taktile *double bind*, der zwischen Präsenzbildung und Entrückungsstrategie herrscht. Denn allenthalben begleiten Verunklärungen die haptische Verstärkung. Da ist zunächst der Regen selbst, der die Leiblichkeit intensiviert und zugleich in der damit einhergehenden (optischen) Verwischung reduziert. Der durch den Einsatz von Teleobjektiven erweiterte Bereich der Unschärfe erzeugt zusammengepresst wirkende Kompositionen, deren zumeist enge Kadrierungen die Klaustrophobie zugleich wieder in Richtung des Taktilen erhöhen. Hell leuchtet alles Metallische (Schwerter und Helme) auf aus den dunklen Grautönen und bildet zugleich in seiner Konsistenz einen scharfen Gegensatz zum Nass und zu den fetten Schlammmassen.

Eine Dialektik der Gegensätze bestimmt auch Nicolas Roegs berühmte Liebeszene in *Don't Look Now* (1973). Hier hilft eine Parallelmontage, die Nacktheit des Paares auf wunderbar schutzlose Art zu akzentuieren und der Szene zugleich – vermutlich, weil sie das Haptische dadurch ins Gleichgewicht mit dem Optischen bringt – das Voyeuristische zu nehmen, das derartigen Szenen immer anhaftet (Filmbeispiel 5.32ab). Alternierend mit den Liebesszenen insistieren die zwischengeschnittenen Einstellungen, in denen das Paar sich wieder an-

zieht, ebenso auf die Körperlichkeit im Liebesakt selbst. Die leider recht entsetzliche Barmusik, die das Ganze begleitet, wird anfänglich wirksam durchlöchert von den knappen, plastischen Geräuschen des Anziehens, vor allem vom Klappern der Kleiderbügel, während die Liebesszene an sich konsequent ohne Synchrongeräusche bleibt. Es sind also interessanterweise die Begleitszenen,

die als einzige für die haptische Verstärkung zuständig sind. Bald aber werden auch dort alle Realgeräusche gelöscht, wechselt der Schnittwechsel nur noch zwischen einer Handkamera-Einstellung für die Liebesszene und festen, aber hin und wieder von nervösen Schwenks durchsetzten Kadrierungen für die Parallelhandlung des Anziehens. Mit dieser höchst originellen Andeutung möglicher Bewegungsschnitte wird eine weitere haptische Steigerung erzielt.

Das Ganze erinnert an ähnliche Strategien in der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Im Streben nach möglichst wirklichkeitsgetreuer Abbildung wird die Präsenz der Körper gesteigert, indem nackte Gestalten mit bekleideten zusammentreffen. So begegnen sich auf den Innenflügeln des Genter Altars (1432) der Brüder Van Eyk Adam und Eva betont



Filmbeispiel 5.32ab: *Don't Look Now*



Abb. 5.9ab: Genter Altar

kostbar und vollständig kostümierte Engel oder sehen sich – als Steigerung des Prinzips – Geharnischten gegenüber, wie auf Hans Memlings *Triptychon des Jüngsten Tags* (1466–1471). Beim Genter Altar ist allerdings eine zusätzliche Finesse zu beobachten (Abb. 5.9ab). Körperbetont kontrastiert die Nacktheit zwar den langen Kleidern der Engel, aber das malerische Spiel ist verzwickter. Denn die Gesichter der keusch verhüllten Engel zeigen überdeutlich die leibliche Anstrengung ihrer vokalen Klangproduktion. Demnach existiert zwischen beiden Teilen der Innenpaneele sowohl ein heftiger Kontrast wie auch eine überraschende Affinität im Haptischen.



Filmbeispiel 5.33ab: *Rocco e i suoi fratelli*

Eine interessante Parallelmontage weist auch die Ermordung einer Prostituierten in Luchino Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* (1960) auf, sie wird mit einem Boxkampf unter-schnitten (Filmbeispiel 5.33ab). Als der Mörder mit Stilettmesser auf die Frau zuläuft, fällt zuerst der weiße Mantel von ihrer Schulter, worauf der Körper des Mannes ihren Körper ganz verdeckt und links und rechts von seinem massigen Leib ihre nackten ranken Arme sichtbar werden, die sich zunächst, wie bei Christus am Kreuz, in die Horizontale strecken, um anschließend den Kopf des Mörders liebevoll zu umfassen. Genau in diesem Moment brechen brutal, und vom Klang einer johlenden Menge noch intensiviert, die Bilder eines Boxkampfes in die bis dahin im Tempo höchst getragene, ja schier zelebrierte Montage herein. Die grell beleuchteten halb entblößten Körper der beiden Kontrahenten im Ring stehen in scharfem Kontrast zu der in dunkler Kleidung verhüllten Doppelgestalt des schicksalhaften Paares. Dann erfolgt im Moment, als einer der Boxer zu Boden geht, als wäre es ein Bewegungsanschluss, der Umschnitt zurück auf den Mord. Das nach einer Schrecksekunde gellende Schreien der Frau liegt in der Stimmlage ähnlich hoch wie das Johlen in der Sportarena. In der halbnah kadrierten Rückenansicht, bei der die rabenschwarze Silhouette des Mannes die Zentralachse bildet, brechen, wie in einer Hebelmechanik des Tötens, links das helle, schmerzverzerrte Gesicht der Frau hervor und rechts die maschinenhaften Stöße der Messerhand. Als die Frau zur Seite fällt, bricht auch die bis dahin streng durchgeführte Stilisierung

der Szene in sich zusammen, und in einer vierzig Sekunden dauernden Abschachtung sticht der Mann wie ein Irrer auf die Frau ein. Doch auch diese Schlusspassage unterliegt einer indirekten Stilisierung, da der Opernkenner und -regisseur Visconti in verschiedenen Details klar den Schluss von Alban Bergs *Woyzeck* zitiert. Es spricht übrigens auch für die Musikalität Viscontis, dass er, während er die Episode bis zum eigentlichen Mord auf der Tonspur zu einer melodramatischen Steigerung führt, das Töten selbst sowie die Ereignisse unmittelbar danach ohne Musik lässt. Der Orchesterklang wird vom brutalen Zwischenschnitt auf der Boxkampf buchstäblich aus dem Film gepunct, sodass gerade die auf Bergs Oper anspielende Passage *ohne* Musik bleibt.

5.9 Die Stellvertretung

In der absoluten Finsternis und Stille begann ein zusätzlicher, ansonsten schlafender Sinn zu funktionieren.
*Andrej Stasiuk*¹²⁰

Zwei Instanzen arbeiten eigenständig, aber in fortwährender Tuchfühlung miteinander an der Restitution des Tastsinns im Kino; es sind dies die Zuschauer und die filmische Apparatur. Hier werden in einer Art doppelter Buchführung die „zugeflogene[n] Abblätterungen von der wirklichen Welt“¹²¹ nicht nur gesammelt, sondern immer auch „durch Imagination reaktualisiert“¹²². Und dort, wo das nicht eins zu eins möglich ist, muss Ersatz gefunden werden, was immer bedeutet, dass ein Sinnesorgan für das andere einzuspringen hat. Das macht keinen großen Umstand, da in der Kunst die Sinne ohnehin ständig in Bereitschaftsstellung sind. „So muss das Auge, da, wo die Hand fühlt und das Ohr hört, eine bestimmte Farbe, einen bestimmten, passenden Umriss bilden und umgekehrt.“¹²³ Man nennt dies Synästhesie, und es bildet ein Unterfangen, das, Maurice Merleau-Ponty zufolge¹²⁴, den Sinnen leicht fällt. Ohne zusätzliche Übersetzungsinstanz und gelassen wie geübte Bauchredner imitieren sie einander. So basteln sie die Halluzination einer voll instrumentierten Sinneswelt. Dabei hilft, dass „das Aussehen von Gegenständen bereits Rückschlüsse auf ihre haptischen Eigenschaften zu[lässt]“¹²⁵. Man hat ja schließlich so seine Erfahrungen.¹²⁶ Und just dieses taktile Gedächtnis gilt es mit audiovisuellen Verlockungen zu erwecken. Aber entsteht dabei so etwas wie „das tastbare Auge“, von dem bereits der Bischof Berkeley berichtet?¹²⁷ Reicht es aus, wie Laura U. Marks in ihrem Buch *The Skin of the Film* immer wieder insinuiert, das Körpergedächtnis zu aktivieren, „by bringing vision as close as possible to the image“¹²⁸? Ist die Großaufnahme wirklich die ideale Projektionsfläche des Haptischen, nur weil hier ein Fernsinn das

¹²⁰ Andrej Stasiuk, *Über den Fluss. Erzählungen*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, Frankfurt am Main 2004, S. 63

¹²¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 9, München 1970–1975, S. 47

¹²² Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 17

¹²³ Novalis, Anekdote Nr. 243, hier zitiert nach: ders., *Dichtungen und Fragmente*, Leipzig 1989, S. 427

¹²⁴ „The senses translate each other without any need of an interpreter, and are mutually comprehensible without the intervention of any idea.“ Hier zit. nach: Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 78

¹²⁵ Jacob (wie Anm. 61), S. 7

¹²⁶ „I act from not just my present organs, but a bodily past that tacitly structures my responses.“ Leder (wie Anm. 73), S. 32

¹²⁷ Berkeley (wie Anm. 15), S. 69

¹²⁸ Marks (wie Anm. 51), S. 159

Nahsein übt? Gewiss, eine Großaufnahme wirkt intim, und „wer Intimität herstellen will, muss Berührungen anstreben“¹²⁹. Vermag diese Einstellungsgröße auch taktile Wünsche zu wecken, so desillusioniert sie sie doch. Denn Nähe ist hier zugleich ein Mangel an Kontakt. Nein, so locker die Sinne auch Mimikry üben, wir müssen dabei auf der Hut bleiben und ja nicht vergessen, dass eine Arbeitsteilung zwischen Zuschauer und Film existiert, die einem Automatismus der Wirkung zwangsläufig zuwiderläuft. Vivian Sobchack hat die Achillesferse in dieser Kooperation genau benannt: „[B]oth the film *and* the spectator [are] simultaneously engaged in *two* quite distinctly located visual acts that meet on shared ground but never identically occupy it.“¹³⁰

Wer sich auf ein Bein stellt, verliert damit keinesfalls das Gleichgewicht, aber wer dann die Augen schließt, wird merken, dass die Balance nicht länger gleich gut gesichert ist. Gleichwohl fällt er nicht um. Der Grund ist, dass gleich mehrere Sinnesorgane für die Sicherung unserer aufrechten Position zuständig sind. Fällt einer aus, wie hier der Gesichtssinn, so springt nach dem Prinzip des Ersatzspielers ein anderer Analysator unserer körperlichen Positionierung ein. Da dies eine Umstellung innerhalb unseres Wahrnehmungsapparates mit sich bringt – schließlich muss dazu eben eine Art von Reifenwechsel vorgenommen werden –, kommt es zu momentanen Gleichgewichtsstörungen.¹³¹ Nun wird es kaum jemandem schwindlig werden, wenn im Kino das Licht ausgeht, aber dass der Körper des Zuschauers dabei eine Restrukturierung oder zumindest ein erneutes Sensibel-Werden seiner fünf für die reibungslose Einbettung innerhalb des jeweiligen Umfeldes zuständigen Analysatoren erlebt – es sind dies neben dem visuellen der akustische, taktile, vestibuläre und kinästhetische Analysator –, dürfte einleuchten. Nun haben wir bereits gesehen, dass von seiten des Films Anstrengungen unternommen werden, einen Teil seiner sinnlichen Defizite mit Hilfe von Umlagerungen zu kompensieren. Der Zuschauer gerät somit in eine Art von konzertierter Aktion, wo die Reduktion eines Teils seiner eigenen Welterfahrung mit bestimmten Aktivitäten des Mediums korreliert. „As subject“, so Drew Leder, „I do not inhabit a private theater of consciousness but am ecstatically intertwined, one body with the world.“¹³² Nichts macht dies deutlicher als grundsätzliche Änderungen in unserer sinnlichen Wahrnehmung dieser Welt. Sowohl im Beispiel der erneuten Gleichgewichtsfindung mit ausgetauschten Registratoren wie auch bei der höchst suggestiven, unsere innerkörperlichen Analysatoren nicht weniger neu disponierenden Kinosituation wird das sensorische System nachgerade umgepolt. „As long as perception presents no problem my body disappears. But in situations of questionable or blocked perception, I am called to reflect back upon bodily states.“¹³³ In solchen Situationen greift unser Gehirn auf ein internes Körperschema zurück, um die in den verschiedenen Sinnesorganen unabhängig voneinander eintreffenden Meldungen neu zu ordnen. Diese Neuromatrix ist gewissermaßen als Fangnetz für mehr oder weniger große Krisensituationen eingerichtet worden.¹³⁴ Sie erlaubt zum Beispiel, dass taktile Reize unverzichtbare Aufgaben von visuellen Reizen übernehmen können, und umgekehrt. Dies fällt dem Gehirn umso leichter, als es die Informationen sowieso getrennt analysiert, die für die zur Debatte stehende Wahrnehmung von Objekten zuständig

¹²⁹ Grammer in: Jacob (wie Anm. 61), S. 106

¹³⁰ Sobchack (wie Anm. 124), S. 23. Obwohl die Autorin die ausdrücklich körperbetonte Rezeptionstheorie von Merleau-Ponty für die Filmtheorie fruchtbar zu machen versucht, spielt das Haptische in ihrem Buch, seltsam genug, so gut wie keine Rolle.

¹³¹ Ich danke Martin Gsponer für die fachliche Beratung bei dieser Darstellung.

¹³² Leder (wie Anm. 73), S. 158

¹³³ Ebd., S. 85

¹³⁴ Siehe Genaueres etwa in: Ronald Melzack, *Phantom Limbs*, in: *Scientific American*, April 1992

sind, d.h., visuelle Hinweise werden immer auch unabhängig von haptischen gesammelt, zusätzlich zur Kombination der beiden als dritte Option.¹³⁵ Das hängt mit der Tatsache zusammen, dass wir manchmal etwas anderes anschauen, als wir mit unseren Händen berühren. „When I perceive an object“, so Laura Marks, dabei Henri Bergson zitierend, „I do not perceive it as a whole but discern it with my different senses, creating for myself an image whose gaps ‚measure ... the gaps in my needs‘.“¹³⁶ Es kann dabei durchaus zu sich widersprechenden Informationen kommen. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Während ich eine Wolke anschau, berühre ich ein Glas. Das Gehirn muss sich darauf einen Reim machen. Manchmal ist die Aufgabe, wie beim Ausschließen einer gläsernen Wolke, einfach, manchmal, wenn etwa die Sicht behindert ist und der nur noch zu ertastende Gegenstand ungewohnt, anspruchsvoller.

„No single sensory signal can provide reliable information about the three-dimensional structure of the environment in all circumstances. This incompleteness might be resolved by collecting more and more information using different sources. But rather than delaying an uncertain decision, the brain at any given moment picks a single solution from all the possibilities. To resolve ambiguities, the brain uses constraints in the way in which information is used and a knowledge base of previously acquired information. [...] In spatial tasks, for example, the visual modality usually dominates, because it is the most precise at determining spatial information. For temporal judgments, however, such as that studied by Shams et al. and others, the situation is reversed and audition, being the more appropriate modality, usually dominates over vision.“¹³⁷

Und dass gerade im Film der Ton oft die interessantere Information über die Beschaffenheit der projizierten Körper übermittelt, erfahren wir bereits. Das Gehirn scheint sich somit daran gewöhnt zu haben, sein Körperschema nach Bedarf zu revidieren, und dass das Kino es dazu zumindest anhält (wenn nicht verführt), ist ebenso unbestreitbar. Kann es darum Zufall sein, dass nur wenige Buchstaben die Kinoästhetik von der Kinästhesie, jenen Bereich der Körperindrücke und -empfindungen, trennen?

Zwei Männer müssen sich eine winzige Umkleidekabine teilen. Die Folgen sind bald abzusehen und in Buster Keatons *The Cameraman* (1928) zu besichtigen. In einer fast vier Minuten dauernden Einstellung, die nur kurz von einem einzigen Zwischentitel unterbrochen wird, läßt sich ein Verdrängungswettbewerb bis zur Hysterie auf. Komisch ist das in einer Weise, die auf den Magen schlägt. Keaton liebte es, den Spaß hin und wieder bis zur Schmerzgrenze zu steigern; im Boxkampf am Ende von *Battling Butler* (1926), in der gnadenlosen Verprügelung im späten *Spite Marriage* (1929) oder hier, in seinem letzten Meisterwerk (Filmbeispiel 5.34). Ich habe mir einmal die Mühe gemacht, diese Stummfilmszene mit den entsprechenden Geräuschen zu versehen. Das Resultat steigert die haptische Klaustrophobie ins schier Unerträgliche. Dabei wohnt Keatons Körpersprache immer ein Moment des Abstrakten inne. Im Film schließt sich das nicht aus, im Gegenteil, beide bedingen einander. Seine wohl durch das Schweigen der Bilder noch gesteigerte Agilität bewirkt, in eben den Momenten, wo die Intensität des Körpereinsatzes jedem physikalischen Gesetz zu spotten scheint, eine Geometrie, die den malträtierten Leib mit einer Aureole des Akrobatischen krönt.

¹³⁵ Siehe: Andrew D. Lyons, *Synaesthesia – A Cognitive Model of Cross Modal Association*, publiziert im Web: www.users.bigpond.com/tstex/synaesthesia.htm

¹³⁶ Marks (wie Anm. 51), S. 146

¹³⁷ Marc O. Ernst and Heinrich H. Bühlhoff, *Merging the senses into a robust percept* in: *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 8, No. 4, April 2004, S. 162 und 164



Filmbeispiel 5.34: *The Cameraman*

Was die Körperschemata angeht, ist Folgendes zu bedenken: Das Gehirn lässt nur ungern weiße Flecken auf seiner inneren Landkarte zu. Darum greift es dort, wo es von seinen sensorischen Kundschaftern im Stich gelassen oder mit widersprüchlichen Angaben bedient wird, kurzerhand zur Selbsthilfe, auch da, wo kein realer Anlass vorliegt. Das Gehirn hasst nun mal Leerstellen. Wenn sich also nach einer Amputation das betreffende Glied nicht mehr meldet, wird einfach zum Mittel der somatosensorischen Projektion gegriffen, um das Körperschema vollständig zu halten.

„Geht z.B. durch Amputation einer Hand oder auch nur eines Fingers der natürliche nervöse Einstrom für die betreffende Region der Hirnrinde verloren, dann dehnen sich die Repräsentationsfelder benachbarter Regionen aus, es bleiben keine ‚weißen Flecken‘ auf der Hirnrinde übrig.“¹³⁸

Dies hat für den Patienten die unangenehme Folge, dass er versuchen wird, mit seinem Phantomfuß aus dem Bett zu steigen. „Das Phantom“, so Ronald Melzack, „scheint in der Tat noch substantieller zu sein als ein wirkliches Körperglied.“¹³⁹ Melzacks Annahme, dass sich hier ein neuronales Netzwerk partiell selbständig gemacht habe, ist deshalb durchaus einleuchtend. Auf den Film übertragen, ergibt sich daraus: Wir haben es im Kino mit projizierten Phantomkörpern zu tun, die nur dann funktionieren, wenn sie von den Zuschauern ein Stück weit als Extensionen ihrer eigenen Körper empfunden werden. Nun liegt es mir fern, einen Kinobe-

¹³⁸ Hermann Otto Handwerker, *Physiologie des Tastsinnes*, in: Uta Brandes und Claudia Neumann (Hg.), *Tasten*, Bonn 1996, S. 34–49, hier S. 47

¹³⁹ Melzack (wie Anm. 134)

such mit einem chirurgischen Eingriff in eins setzen zu wollen, aber dennoch fällt auf, dass sich ein vergleichbarer Phantomeffekt mit ein wenig Übung auch ohne Operationssaal herstellen lässt. Mit der von Franz Bardon entwickelten "Hand-Exteriorisations-Technik" können virtuelle Bewegungen des Arms erzielt werden, die im Körperempfinden von realen nicht zu unterscheiden sind. Das bringt uns dem Kino wieder näher, wo das Haptische während der Projektion eine ebensolcher „weißer Fleck“ ist, den das Hirn gern kompensieren würde, wenn nicht dabei ein innerer Konflikt entstünde und sich unsere unter ein und derselben Schädeldeckel untergebrachte Ratio gewissermaßen selbst sagen muss, dass es sich im Kino um eine nichttaktile Erfahrung handelt. Aber auch der Besitzer eines Phantomgliedes kann sich jederzeit vergewissern, dass sein Kopf einem penetranten Trugschluss aufsitzt. Das zeigt, wie intensiv diese haptische Suggestion ist. Sie dürfte allerdings bei jedem Zuschauer unterschiedlich stark ausfallen. Bei mir beispielsweise bewirken Filme mit exzessiver Handkamera regelmäßig ein starkes Schwindelgefühl, das mich nötigt, jeweils für einige Zeit die Augen zu schließen. Hinzu kommt, dass die neuropsychologische Forschung, soweit ich sie überblicken kann und so aufschlussreich einzelne Ergebnisse bereits sind, diesbezüglich wohl noch im Anfangsstadium steckt. Darum will ich nicht weiter über die Intensitäten haptischer Stimuli im Kino spekulieren, zumal meine eigentliche These davon unberührt bleibt. Beim Film ist der Zuschauer weit mehr als ein bloßer Empfänger, er ist unverzichtbarer Teil einer Konstruktionswerkstatt, und zwar deshalb, weil sich die kinematografische Präsenzbildung nicht, wie etwa in der Literatur, mit unserer Einbildungskraft begnügt, sondern die leibhaftige Anwesenheit des Rezipienten dazu benützt, in dessen Körper die in Licht und Klang nur unvollständig bleibenden Filmleiber zu Ende zu bauen. Um das nochmals zu veranschaulichen und dabei zugleich die Unterschiede in der Präsenzbildung der verschiedenen zum Einsatz kommenden Medien – Bild, Ton, Sprache – herauszuarbeiten, hier ein letztes Beispiel.

In Godards *Week-end* (1967) gibt es mehrere Plansequenzen, die alle ihren eigenen, unverwechselbaren Charakter haben, aber die längste, die eine komplette 35-mm-Filmrolle verbraucht – die Einstellung dauert gut neuneinhalb Minuten –, ist mit die ingenöseste und befindet sich nach einer Viertelstunde Spieldauer ziemlich am Anfang des Films (Filmbeispiel 5.35).



Filmbeispiel 5.35: *Week-end*

Vorhangtüll eines Fensters sitzen, er rauchend auf einem Stuhl, sie, nur in BH und Slip gekleidet, vor ihm auf den Tisch plaziert, als wäre sie Teil eines Menus. Von seinen stets knapp formulierten Fragen angehalten, erzählt die Frau von einer Orgie, an der sie wenige Tage zuvor beteiligt war. Ihrem wie ein dokumentarisches Statement klingenden Bericht liegt in Wahrheit ein pornografischer Text von Georges Bataille zugrunde, der mit einer dem Genre inhärenten Explizitheit von den Liebesspielen dreier Personen berichtet. So weit die Ausgangslage. Ihre filmische Umsetzung spielt auf ebenso originelle wie raffinierte Weise mit deren haptischer Präsenzbildung. Der Umstand, dass die beiden Dialogpartner in Halbsilhouette zu sehen sind, verleiht der Szene, in einem jener Paradoxa, die wir als typisch für die filmische Präsenzbildung kennengelernt haben, ebenso sehr Intimität wie Anonymität, kurz, sie rückt uns die Situation zugleich näher und entfernt sie von uns. Godard verstärkt diese empathische Gegenbewegung, indem er eine reale Bewegung einbaut: Während der ganzen Dauer der Einstellung fährt die Kamera entweder langsam auf eine der beiden Personen zu oder entfernt sich wieder von ihr. Bezeichnenderweise erscheint diese besondere Art von Travelling zum ersten Mal in einer Szene in *Vivre sa vie* (1962), wo die Pendelbewegungen wirken, als mache die Kamera der Schauspielerin Anna Karina den Hof. Am Anfang dieses stilistischen Einfalls steht also bereits eine erotische Konnotation. Das schleichende Hin-und-Zurück findet, zusammen mit dem Dunkel der Silhouetten, seine überraschende Fortsetzung auf der Tonspur. Denn die Szene wird von einem für Streicherensemble gesetzten Trauermarsch begleitet – der Komponist Antoine Duhamel spricht von einem „Lamento“¹⁴⁰ –, dessen Puls von tiefen Pizzicati in den Kontrabässen träge, aber stetig angetrieben wird und worüber die hohen Streicher fahle, stark chromatisierte Akkorde hängen, wie gedehnte Seufzer. Erst gegen Ende löst sich der Puls in der dunklen Statik eines trüben Orchestertremolos auf. Diese Musik begleitet die Szene nicht nur in konventionellem Sinne, sondern überdeckt den Bericht immer wieder, was hervorragend funktioniert, weil sie als eine sorgfältig gearbeitete Klangfläche konzipiert wurde. So bildet sie einen akustischen Vorhang, hinter dem sich die Obszönität nach Bedarf verstecken kann. Allerdings ließ erst die Arbeit während der Schlussmischung diesen Schlupfwinkel entstehen, weil Godard dort die Lautstärkeregler selbst in die Hand nahm, um die Stimme der Frau an mehreren Stellen mit dem Streicherklang zu überdecken.

Daran sind mehrere Aspekte bemerkenswert. Zunächst der synästhetische, verbindet sich doch der velourshafte Klang der Streicher spontan mit den ähnlich dunklen Flächen der vor dem hellen Fenstervorhang plazierten Silhouetten und lädt sie sinnlich auf. Aber auch der leicht drohende Trauerton, den Duhamel auf eine Anregung Godards wählte, weil dieser Batailles Erzählung als „bitter“, ja „abstoßend“ empfand¹⁴¹, tritt in spannungsvollen Bezug zur nahezu wollüstigen Wärme des Klangs – und erneut ist die Wirkung eine zutiefst dialektische. Wie das Gegenlicht die intime Szene, so verschattet auch die Musik das Gesprochene mehrmals, aber was als Referenz an die damalige Filmzensur aufgefasst werden könnte, stachelt zugleich die Neugierde der Zuschauer an. Man bemerkt, auf allen Ebenen bewegt sich das gleiche Pendel von Annäherung und Entfernung, das das Haptische modulierend erzeugt.

Ich habe bereits mehrfach darauf hingewiesen: Literatur unterscheidet sich wesentlich von den anderen Künsten, indem ihr die Erzeugung des Haptischen, wenn überhaupt, nur auf

¹⁴⁰ Thierry Jousse, *Entretien avec Antoine Duhamel*, in: *Cahiers du Cinéma, spécial Godard, 30 ans depuis*, November 1990, S. 49–53, hier S. 53

¹⁴¹ „Il parlait à propos de cette séquence du côté amer et rejeté de ce que Mireille Darc raconte.“ (Siehe Anm. 139, S. 53.)

dem Umweg der Fantasie des Lesers gelingt¹⁴² (während Theater, Musik, Malerei und Film den Körper des Rezipienten dazu unmittelbar zu aktivieren in der Lage sind). Dies gilt meines Erachtens für alle literarischen Genres – bis auf das pornografische.¹⁴³ Denn die sexuelle Erregung, die solche Texte auslösen können, benützt den Leihkörper des Lesers in ähnlich direkter Weise wie etwa die Phantomglieder der Leinwand die leibliche Anwesenheit des Kinopublikums. Indem Godard den auf physische Erregung angelegten Text periodisch kaschiert, bindet er auch den Dialogtext in seine dreistimmige Invention über den cineastischen Körper mit ein: Zwischen Verdecken und Entblößen pendelnd, bringt er dessen Resonanzenergie auf ähnlich dialektische Weise zum Atmen – denn das Verstecken wird dabei nur zu einer anderen Form des (imaginierten) Entblößens. Denn das, was der chinesische Kunsttheoretiker Tang Dai bereits vor dreihundert Jahren über die Malerei sagte, gilt nicht minder für den Film: „[C]’est à la fois remplir le vide et désaturer le plein.“¹⁴⁴

¹⁴² Dafür ein Beispiel: In Joseph Roths Roman *Radetzky marsch* überfällt den Protagonisten, einen mittlerweile hochverschuldeten Offizier, der ruchlose Wunsch, seinen Schuldner zu töten. Und sofort beginnt literarisch die in der Szene beschworene Präsenz aufs heftigste zu fluktuieren und in Stellvertretungen auszuschwärmen. Da verwandelt sich auf der Spitze des Säbels der Körper des Gegenübers in ein „graues Gespenst“, und die Heftigkeit der Aufwallung erzeugt eine Serie von Auslagerungen, die den ganzen Raum in einem einzigen, schier kosmischen Sinneswirbel erfasst: „[O]hne dass der Leutnant wusste, was er tat, hielt er die Spitze der Klinge gegen die Brust des grauen Gespenstes, fühlte durch die ganze Länge des Stahls den Widerstand der Kleider und des Körpers, atmete auf, weil ihm endlich erwiesen schien, dass Kapturek ein Mensch war – und konnte dennoch nicht die Klinge sinken lassen. Es war nur ein Augenblick. Aber in diesem Augenblick hörte, sah und roch Leutnant Trotta alles, was in der Welt lebte, die Stimmen der Nacht, die Sterne am Himmel, das Licht der Lampe, die Gegenstände im Zimmer, seine eigene Gestalt, als trüge er sie nicht selbst, sondern stünde sie vor ihm, den Tanz der Mücken um das Licht, den feuchten Dunst der Sümpfe und den kühlen Hauch des nächtlichen Windes.“ (Joseph Roth, *Radetzky marsch*, Hamburg 1977, S. 189)

¹⁴³ Die detaillierte Beschreibung von Ekel Erregendem wäre vielleicht als zusätzliche Kategorie zu nennen, die beim Lesen unmittelbar physische Reaktionen auszulösen instande ist.

¹⁴⁴ Zit. nach: François Jullien, *La grande image n’a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris 2003, S. 132