

## Die Augen des Kinos (Joachim 2015)



Schon nach 30 Jahren Filmgeschichte hat der deutsche Philosoph Walter Benjamin festgestellt, dass zum Wesen der Kinematographie gehört, „dass es eine andere Natur ist, die zur Kamera als die zum Auge spricht.“ Und wenn das Auge seinerseits wie eine Kamera aufgefasst wird, dann kann man mit Fug und Recht sagen, „dass der apparatfreie Aspekt der Realität (...) zu ihrem künstlichsten (...) und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik“<sup>1</sup> geworden ist. Die Wirklichkeit (Benjamin hatte noch von der ‚Kunst‘ gesprochen) im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit ist eine apparativ vermittelte Realität und das ‚technische Auge‘ ihr privilegiertes Medium. Das war schon seit dem Beginn des ‚mechanischen Zeitalters‘ bei Descartes so, wenn das Auge nach dem Modell der ‚Camera obscura‘ beschrieben wurde, eine Vorstellung, die mit der Fotografie und dem Film an Plausibilität gewonnen hat. Wie sehr der Film und das Kino sich die Augen-Metapher zu eigen gemacht haben, davon soll hier an einigen Beispielen die Rede sein. Ich beschränke mich ausdrücklich aufs Kino, weil die neuen digitalen Medien, Computer, Smartphones und iPads, die in noch viel radikalerer Weise zu

---

<sup>1</sup> Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt/M. 1963, S.33, 35

einer apparativ vermittelten Realität beitragen, nach anderen, nicht mehr mit dem Auge ‚analogen‘ Modellen funktionieren.

\*

Mein **erstes Kapitel** trägt die Überschrift ‚Das Kino im Auge‘ und beginnt mit einem Beispiel aus einem Film, den Sie vermutlich alle kennen, nämlich JAMES BOND 007 GOLDFINGER. Bevor Sean Connery alias 007 den Bösewicht Goldfinger, gespielt von Gerd Froebe, zur Strecke bringt, muss er noch vor dem Beginn des eigentlichen Films, also noch vor dem Titelvorspann ein anderes Abenteuer, von dem wir weiter nichts erfahren, auf die übliche Weise zu Ende bringen. Zuerst sprengt er eine Industrieanlage für kriminelle Machenschaften in die Luft, dann trifft er sich anschließend gewissermaßen zur Belohnung mit einer hübschen jungen Frau in seinem Hotelzimmer. Aber auch für James Bond können Frauen gefährlich werden.



Spiegelung auf dem Auge

Die Struktur des Sehens und der Sichtbarkeit in dieser Szene kann man folgendermaßen beschreiben. Für Bond unsichtbar erblickt die Frau hinter seinem Rücken einen Mann, vermutlich ihren Komplizen, der sich in feindlicher Absicht nähert. Was Bond nicht sehen kann, erkennt er dennoch als Spiegelung auf dem Augapfel der Frau, die ihrerseits nicht sieht, was Bond sehen kann, nämlich das Bild auf ihrem Auge. Daher ist sie überrascht, als Bond unmittelbar auf die Attacke hinter seinem Rücken reagiert. Der Rest ist die übliche Prügelei, aus der Bond schließlich

siegreich hervorgeht, was hier nicht mehr bewiesen werden muss. Die Szene der Sichtbarkeit zu Beginn des Angriffs ist geteilt, Bond befindet sich auf einer Achse des Sehens zwischen dem Gesicht der Frau und der anderen Szene in seinem Rücken, die er vermittelt im ‚Screen‘ ihres Auges wahrnimmt. Wir als Zuschauer überblicken von vornherein die gesamte Szene, also das, was die Frau sieht und das, was sich für Bond sichtbar in ihrem Auge spiegelt. Als Kinozuschauer kontrollieren wir (scheinbar) die gesamte Szene. Diese Situation lässt sich leicht auf jede Filmprojektion im Kino übertragen. Was wir dort auf der Leinwand des Kinos sehen ist einerseits die ‚andere Szene‘, die wir ausschließlich im Spiegel der Leinwand beobachten können und die uns, anders als James Bond, unzugänglich ist. Dennoch, während der Kinozuschauer unbeweglich vor der Szene der Leinwand fixiert ist, kann sich die Kamera (wie James Bond im Film) um ihre Achse drehen und uns zeigen, was zugleich hinter dem Rücken der Personen oder Dinge, ja sogar was virtuell hinter unserem Rücken im Kino passiert und sie kann darauf reagieren (darauf komme ich noch zurück). Bond ist gewissermaßen Kino-Zuschauer (s)eines Films, den er auf der Leinwand des Auges seiner Partnerin sieht; er liest ihr ihren Verrat förmlich von den Augen ab. Das gibt ihm den zeitlichen Vorsprung, mit dem er auf den Angreifer reagieren kann, den wir als Zuschauer bereits haben kommen sehen – in der Szene und auf dem Auge der untreuen Schönen.

Fünfzig Jahre (oder ein halbes Jahrhundert!) liegen zwischen dem James Bond-Film GOLDFINGER und THE EQUALIZER (2014), einem Film von Antoine Fuqua mit Denzel Washington. Die technischen Mittel der neuen digitalen Medien haben auch ganz neue Möglichkeiten für bis dahin undenkbare und unzeigbare Bilder gesteigerter Gewaltförmigkeit der Darstellung und des Dargestellten geschaffen. Robert McCall, ein ehemaliger Polizist, führt einen Rachezug gegen eine russische Mafiabande. In einem Salon trifft er allein auf den Boss und Mitglieder der Bande. Unmittelbar vor der rasend schnell ablaufenden ‚action‘ fährt die Kamera auf ihn bis an sein Auge (eines seiner Augen) heran, auf dem sich spiegelt, was vor ihm zu sehen ist; aber die Kamerafahrt geht weiter in sein Auge (in eines der Augen) hinein, quasi bis zum ‚Retinabild‘ auf dem Grund des Auges, wo sein ‚inneres Auge‘ das Gesehene abtastet. Zweimal werden auch seine Augen ‚von außen‘ gezeigt, als ob daran erinnert werden müsste, dass sie es sind, die dieses Spektakel des Sehens

veranstalten. Schließlich zieht sich die Kamera wieder aus dem Auge (aus einem der Augen) zurück, McCall hat die Szene in den wesentlichen Details erfasst, auf die er jetzt blitzschnell reagiert. Fast gleichzeitig bzw. ‚augenblicklich‘ schaltet er seine Gegner dort aus, wo sein Auge sie und ihre Waffen in ihrer räumlichen Verteilung registriert hat. Wenn wir jetzt auf der Leinwand des Kinos in einer rasanten Folge von Großaufnahmen den Tod der einzelnen Angreifer detailliert zu sehen bekommen, können wir - wie McCall - uns die Szene ‚vor Augen‘ halten, um ihren räumlichen Zusammenhang nicht ‚aus den Augen‘ zu verlieren.



Antoine Fuqua: THE EQUALIZER (2014)

**Szenenwechsel.** Ein Wissenschaftler und die Dame des Hauses unterhalten sich gerade, als sie vom Schrei eines Kammermädchens alarmiert ins Zimmer eines Freundes eilen, den sie dort tot, offensichtlich ermordet, auffinden.



Bild im Auge (Optogramm)

In diesem Film THE INVISIBLE RAY (TÖDLICHE STRAHLEN, 1936, Lambert Hillyer mit Boris Karloff und Bela Lugosi) wird bedauerlicher Weise die Glasplatte mit der Aufnahme vom letzten Bild auf der Retina des Verstorbenen, dem sog. Optogramm, zerstört. Aber Hunderte solcher Fotografien vor allem von Augen getöteter Tiere sind bis heute überliefert. Sie haben besonders in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Fotografie und der Kriminalistik gespielt. Das Optogramm beruht auf der Vorstellung, dass sich der letzte Wahrnehmungseindruck eines getöteten Menschen oder Tieres auf der Retina seines Auges als ein ‚angehaltenes Bild‘ für eine kurze Zeit erhält, dort gesehen und auch abfotografiert werden kann. Wie die Momentaufnahme im fotografischen Apparat bietet das Optogramm im Auge ein schärferes oder überhaupt erst ein Bild, wenn es plötzlich, wie bei einem Totschlag, entstanden ist, weshalb sich die zeitgenössische Forensik sehr dafür interessiert hat, dass hier der Ermordete womöglich ein letztes Bild seines Mörders hinterlassen hat. Die Voraussetzung für das Optogramm sind bestimmte Vorstellungen vom Sehen, sowohl was die Funktionen des Auges als auch was die Beschaffenheit des Sichtbaren betrifft. Die Camera obscura als apparatives Modell für das Auge konnte in der technischen Form des Fotoapparates nicht nur Wirklichkeit abbilden, sondern auch aufzeichnen. Auf dem Höhepunkt der Optogramm-Begeisterung in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das ‚letzte Bild‘

auf der Retina nach dem Modell einer fotografischen Aufnahme interpretiert, der allerdings weitere lebende (Film-)Aufnahmen vorangegangen sein müssen, deren letzte das Optogramm ist. Und wenn das Auge Bilder wahrgenommen hat, deren letztes als Optogramm zurückgeblieben ist, dann wurde auch das Sichtbare bildhaft vorgestellt, was seit den ‚eidola‘ der antiken Atomisten Epikur und Lukrez eine lange Tradition hat und zeitgenössisch bei Henri Bergson zum Beispiel wiederkehrt<sup>2</sup>. Nur wenn vom Auge Bilder der Realität empfangen werden, kann es auch ein letztes Bild geben, auf dem im Auge der Film des Lebens im Moment des Todes stehen geblieben ist<sup>3</sup>. Die Filmszene, in der das Optogramm fotografisch reproduziert wird, handelt also ebenfalls vom ‚Kino im Auge‘, diesmal vom letzten Film, dessen Projektion auf die Retina mit dem Tod abgebrochen wurde. (Eine digitale Version des Optogramms bietet die Fa. Lookout mit einem Programm für Smartphones. Wenn es gestohlen wird macht es automatisch ein ‚letztes Bild‘ vom Dieb, mit dem der später vielleicht überführt werden kann).

Wenn das Auge wie ein Kino vorgestellt wird, in dem der Wahrnehmungsfilm des Lebens so lange läuft, bis er mit dem Tod auf dem letzten Bild, dem Optogramm, abbricht, dann fragt sich auch, wer **im Kopf** diesen Film auf der Leinwand der Retina sieht, damit er dort zum Inhalt des Bewusstseins eines Subjekts werden kann (das ‚letzte Bild‘ nach dem Tod ist nur noch von außen zugänglich).

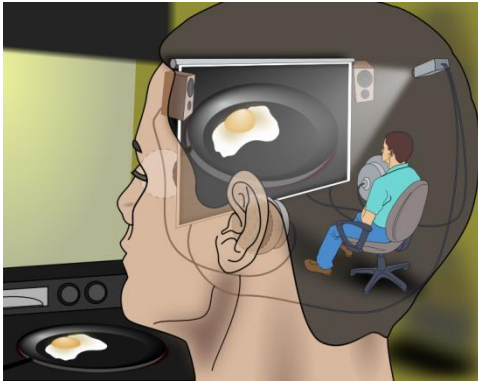
Auch Descartes (cogito ergo sum) hatte sich diese Frage für seine Subjektphilosophie stellen müssen und sie mit dem ‚cartesischen Theater‘ im Kopf beantwortet und dem Ich als Zuschauer seiner eigenen Vorstellungen.<sup>4</sup> Das Kino im Kopf ist nun eine modernisierte technische Variante dieses Kopftheaters im Zeitalter der Kinematographie.

---

<sup>2</sup> Vgl. auch Deleuze Kino 1 und 2; und Didi-Huberman: L’optogramm, in: Revue Belge du Cinéma, 1983

<sup>3</sup> Das zugrunde liegende Modell des Optogramms ist vor der Erfindung des Films der Fotoapparat. Aber auch für den Bewegungseindruck des Films wurde noch die Einzelbildwahrnehmung vorausgesetzt, die auch für das Optogramm wesentlich ist (s. Frères Lumière). Zur Geschichte des Optogramms: Bernd Stiegler: Belichtete Augen. Optogramme der das Versprechen der Retina, Frankfurt/M. 2011

<sup>4</sup> Die ‚realistische‘ Variante hat diesem Beobachter-Ich im Kopf die Form eines Humunkulus gegeben, der auch für falsche Vorstellungen, Irrtümer, Lug und Trug verantwortlich gemacht werden konnte.



Cartesianisches Kino

Wenn das Kino als Modell für die Wahrnehmung an Anspruch genommen wird, dann kann es nicht ausbleiben, dass auch die Wahrnehmung (zum Beispiel von Henri Bergson) kinematographisch interpretiert wird, insbesondere wenn es um die Frage geht, wie es zum Eindruck lebendiger Bewegung auf der Leinwand kommt, wenn doch bekanntermaßen nur eine Folge bewegungsloser Bilder eines Films 24mal/Sek. intermittierend projiziert wird. Die bis heute immer wieder wiederholte Antwort ist, dass der Film erst im Auge des Zuschauers entsteht und als dargestellte Bewegung sichtbar wird, weil das zu träge Auge außerstande ist, die Bilder des Films einzeln zu unterscheiden, wodurch es zu Überblendungen kommt, die wir im Kino unseres Kopfes als Bewegung sehen würden.<sup>5</sup> Erst ganz allmählich mit dem Verschwinden der analogen Modelle und Modell-Analogien zum kinematographischen Film und Kino haben sich auch diese Vorstellungen aus dem 19. Jahrhundert im digitalen Zeitalter aufgelöst.

\*\*

Häufiger und grundsätzlicher als mit dem Wahrnehmungsraum Kino ist das Auge instrumentell mit der Kamera, zuerst dem Fotoapparat und dann mit der Filmkamera verglichen oder sogar identifiziert worden. Das zweite Kapitel ist also mit ‚Das Auge der Kamera‘ überschrieben. Die Theoretiker des kinematographischen Films haben immer wieder betont, dass alles, was ein Film zeigt, zuerst durch den ‚Blick der

<sup>5</sup> Problem der Persistenz des Seheindrucks auf der Retina, für das Optogramm kann sie nicht lange genug, für den Bewegungseindruck der Filmprojektion nicht kurz genug sein.



Kamera‘ gesehen worden ist, mit dem der Zuschauerblick im Kino identisch wird. Wir sehen auf der Leinwand nur, was die Kamera vor uns gesehen hat, um es uns zu zeigen. In der (Hollywood-)Regel wird der Blick der Kamera zugunsten dessen, was sie gesehen hat und zeigt, unsichtbar, sie operiert scheinbar neutral und ohne eigene Intentionen. Nur selten wird der Kamerablick personalisiert, das Kamera-Auge wird zum Auge einer der Figuren im Film, so wie im folgenden Beispiel aus dem Film „LADY IN THE LAKE“ von 1947.



LADY IN THE LAKE (Robert Montgomery, 1947)

Von der technischen Anordnung im Set her spricht die Frau zunächst mit der Kamera, von der sie gesehen und gezeigt wird. Die Kamera selbst ist unsichtbar und nur als ‚Blick‘ präsent, der einen Namen hat, Philip Marlow, und aus dessen Position auch gesprochen und ein Arm ins Bild gestreckt wird. Erst vor einem Spiegel wird die Person sichtbar, die bisher nur gesehen hat und die sich im selben Moment ihrer Sichtbarkeit vom Blick der Kamera unterscheidet. Sie sieht nicht mehr **mit** Philip Marlow, sondern aus einer neutralen Erzählerposition **auf** ihn. Für den Zuschauer ist das eine kurzfristige Erlösung aus den Fesseln eines im Kino ungewohnten subjektiven Blicks, der gleich danach wieder eingenommen wird. Später wird der Detektiv Philip Marlow von Gangstern betrunken gemacht und verprügelt, Aktionen, die sich an seiner Stelle jeweils gegen die Kamera richten und für den Zuschauer, wenn er sich mit dem Kamerablick (das ist nach wie vor Philip Marlow) identifiziert, irritierende Konsequenzen hat.





Vertov: Kino Glaz

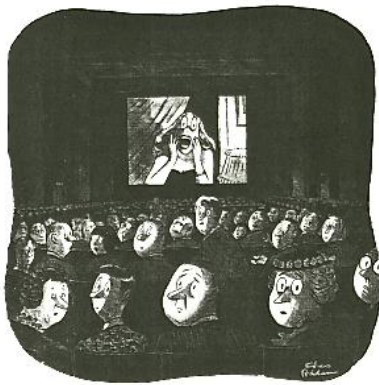
Das andere Extrem ist die objektive Kamera, die für ihre dokumentarischen Aufgaben so weit wie möglich entindividualisiert nur ihren technischen Bedingungen folgen soll. Ob sie indes jemals frei von den Interessen derer, die sie einsetzen, operieren kann, ist mehr als fraglich. Auch sie ist nach wie vor ein wenn auch technisches Auge, das auf die Wirklichkeit gerichtet ist. Der russische Filmavantgardist Dziga Vertov hat dieses moderne technische Auge, das ‚Kino Glaz‘, im Widerspruch zum menschlichen Auge als eine „Befreiung der Kamera, die der bedauerlichen Sklaverei des unvollkommenen und beschränkten menschlichen Auges unterworfen ist“, gefeiert. „Unsere Augen können wir nicht besser machen als sie sind; die Kamera jedoch können wir unendlich vervollkommen.“<sup>6</sup> In der Kamera ist der technische Blick auf die Welt absolut geworden. Die weitere technische Entwicklung hat Vertov recht gegeben, nicht menschliche Augen, sondern Kameras beobachten, analysieren, interpretieren und kommunizieren heute eine Medien vermittelte Wirklichkeit, die wir zu wesentlichen Teilen nur noch aus deren Kamerablick wahrnehmen und (er)kennen.

\*\*\*

Kinematographisch kommt das Auge nicht nur modellhaft oder instrumentell, sondern natürlich auch thematisch vor. Selten als menschliches Organ, meistens als der besondere Blick in Affekt geladenen Großaufnahmen. Dieses Kapitel handelt also

<sup>6</sup> Dziga Vertov: Kinoki – Umsturz (Manifest von 1922), in: Dziga Vertov: Schriften zum Film, München 1973, S.14,15

von ‚Augen im Film‘. Der Blick dieser Augen ist zwar direkt auf die Kamera gerichtet und mehr oder weniger im Bild isoliert, dennoch setzt er einen Wahrnehmungsraum voraus, in dem sich das Angeblickte befindet, dort, wo die Kamera positioniert und auf den Blick gerichtet ist. Was diese Augen sehen ist dort, wo die Kamera die Augen sieht, die auf etwas für den Zuschauer Unsichtbares und erst im Gegenschuss Sichtbares gerichtet sind (wir haben es also gewissermaßen mit einer Umkehrung der subjektiven Kamera zu tun). Der frontale Blick aus dem Bild und nur er kann den Blick der Augen zeigen, erweitert den Wahrnehmungsraum bis in den Kinosaal, wo der Blick von der Leinwand auf den Blick der Zuschauer trifft. Glück, Trauer, Entsetzen ist dort, wo sich die Zuschauer befinden, situiert, die auf diese Weise in ein Theater der Blicke einbezogen werden.



Karikatur



MYSTERY OF THE WAX MUSEUM

Mit vor Entsetzen geweiteten Augen erkennt diese junge Frau, dass alle Wachsfiguren in einem Museum mit Wachs übergossene Leichen von Personen aus ihrer Umgebung sind, die rätselhaft verschwunden waren und die sie hier als historische Figuren verkleidet wiederfindet (MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, Michael Curtiz, 1933). Der Schrecken lässt sie vollends erstarren als sie erkennt, dass vor ihren Augen die Wachsmaschine für ihren eigenen Tod in Gang gesetzt wird. Der Raum vor ihren entsetzten Augen ist dort, wo die Zuschauer sitzen, bis erst im Gegenschuss die Ursache für ihr Erschrecken, also das, was sie wirklich sieht, die andere Szene, sichtbar wird.

Ähnlich wie dem subjektiven ein objektiver Kamerablick gegenübersteht, gibt es auch die Opposition zwischen einem durch Entsetzen, aber auch durch Faszination erstarrten und einem zum Erstarren bringenden, fixierenden, bösen, hypnotischen Blick, der als Blick der Medusa sogar tödlich sein kann.

Hypnotische Praktiken sind für das Blicktheater des Films gerne inszeniert worden. Auch wenn sie zunächst Teil der Erzählung des Films von Zauberern, Magiern, meist bad scientists und psychologisch geschulten Verbrechern sind, schlägt die Hypnose doch immer auf den Film als ein komplexes Wahrnehmungsdispositiv durch. Nehmen wir zum Beispiel eine (berühmte) Szene aus dem Film DOKTOR MABUSE. DER SPIELER' 1921/22 von Fritz Lang.



Augen des Dr.Mabuse

Mittels geheimnisvoller Wörter in fremder Schrift, dem Blinken seiner Brillengläser und ganz besonders einem tiefen, bohrenden Blick versucht Mabuse am Spieltisch seinem Gegenüber, einem Staatsanwalt, seinen Willen aufzuzuktroieren. Dr. Mabuse ist ein genialer Verbrecher, der in tausend Masken auftritt und über ungeheure hypnotische Kräfte verfügt, mit denen er seine Opfer in seinen Bann schlägt und ihm willenlos ausliefert. Die Inszenierung des hypnotischen Blicks verläuft ähnlich wie die des entsetzten Blicks mit dem Unterschied, dass dieser erschrocken auf eine Situation reagiert und jener aktiv hypnotisierend auf sein Gegenüber einwirkt. Die Augen sehen frontal nach vorne, wo sich das Opfer ihrem Blick nicht entziehen kann und wehrlos verharrt. Das Gesicht Mabuses wird immer mehr isoliert, bis nur noch die Augen mit stechendem Blick das Bild füllen. Auch diese Augen blicken von der Leinwand auf die Kinzuschauer davor – und sollten sie dort nicht die gleiche Wirkung haben wie in der gefilmten Situation auf das hypnotisierte Opfer am Spieltisch? Auch die Kinzuschauer sind bewegungslos in ihren Sitzen fixiert und sehen gebannt auf die Leinwand. Sollte der Film als Film, so, wie er die Blicke zwischen Leinwand und Zuschauern organisiert, grundsätzlich eine hypnotische Wirkung haben, die die Zuschauer dem Geschehen auf der Leinwand hilflos aussetzt, das Gewalt über ihn bekommt und ihn verleitet, Verbrechen auch außerhalb des Kinos zu verüben? Sind Filmzuschauer womöglich wie Somnambule, die wie Cesare in Robert Wienes Film *DAS CABINETT DES DR.CALIGARI* (1919) losgeschickt werden, um ohne ihr Wissen zu morden? Immerhin, die Kinowerbung rechnet fest damit, dass die suggestive Aufforderung zum Konsum ihrer Waren vom Zuschauer gehorsam umgesetzt wird. Aber gleich Mord und Totschlag? Davon, dass sich die „Suggestionskraft (Mabuses) unmittelbar auf das Publikum überträgt“, ist in zeitgenössischen Filmkritiken immer wieder die Rede. Ein Kritiker schreibt über die Uraufführung des Films 1922: „Faszinierend geradezu der Kampf Mabuses mit dem Staatsanwalt, Mabuses immer größer werdendes Gesicht, dass die Zuschauer formlich hypnotisiert.“<sup>7</sup> Diese Wahrnehmung findet im Rahmen einer sowohl psychotechnischen als auch medizinischen Diskussion in der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts statt, wo die Hypnose in okkultistischen Kreisen und für die

---

<sup>7</sup> Diese Zitate und weitere Fakten sind dem Text von Stefan Andriopoulos: Kinematographie und Hypnose, in: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne Band 8/2000, S.215-245 entnommen

Psychotherapie eine große Rolle spielte. In dieser Zeit (1913) wurde auch der Fall eines 16-jährigen Knechtes eines Bauern bekannt, der den 4-jährigen Sohn seines Dienstherrn ermordet hat, ohne dass es irgend ein Motiv für diese grausige Tat gegeben hätte. Aber dann stellt sich heraus, dass der Knecht häufig ins Kino gegangen ist und vor seiner Tat dort einen Wildwestfilm und eine Verfilmung des Märchens vom kleinen Däumling gesehen hat, was nun als Ursache für die ansonsten rätselhafte Tat angesehen wurde. Wenn wir heute von derealisierenden oder gar verführerischen Wirkungen der (Massen-)Medien sprechen, sollten wir uns fragen, ob wir noch immer dem Konzept einer hypnotischen Wirkung der Medien anhängen.

\*\*\*\*

Warum setzen sich Kinozuschauer (und nicht nur im Kino) sehenden Auges dieser Gewalt der Bilder aus, die nicht nur in Form hypnotischer Blicke aktiv von der Leinwand auf sie einwirkt, und unmittelbar mit der Darstellung von Gewalt, Sexualität etc. verbunden ist? Was ist der Anteil der Zuschauer an diesem verführerischen Blickwechsel voll Gewalt und Erotik? Das folgende Kapitel ist ‚Das Auge des Zuschauers‘ überschrieben und handelt vom Blick der Kinozuschauer auf das Geschehen der Leinwand, sofern es selbst Thema in Filmen ist.

Die früheste Antwort auf die Frage nach möglichen bewussten oder unbewussten Absichten von Kinozuschauern nennt die Schaulust als wesentliche Motivation. Das Begehren zu sehen, das sich vor allem auf gewalttätige und erotische Szenen richtet, ist alt und in der Kulturgeschichte der bildlichen Darstellung mit der Einbildung ihrer Betrachter fest verbunden. Die lebenden Bilder des Films haben der Schaulust eine ganz neue Dimension der Darstellung gewalttätigen oder sexuellen Handelns hinzugefügt, das im Dunkeln des Kinos ohne moralische Zurückhaltung konsumiert werden kann. Walter Serner, ein Literat der 1920er Jahre, spricht von der „Wollust des Schauens“ und einer Schaulust, die offenbar einem „tiefen Bedürfnis (entspricht), das unleugbar ist“.<sup>8</sup> Die Porno-Filmindustrie, die in erster Linie für die Befriedigung dieses Bedürfnisses zuständig ist, gilt gegenwärtig vor allem durch ihren

---

<sup>8</sup> Walter Serner: Kino und Schaulust, in: Jörg Schweinitz (Hg.) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.208-214

online-Vertrieb als die größte Filmindustrie überhaupt. Fritz Lang hat in seinem Film ‚METROPOLIS‘ (1927), in dem er der industriellen Moderne ein am Ende versöhnliches Denkmal gesetzt hat, auch die Erotik als eine politische Technik dargestellt. Eine schöne Frau, die in Wahrheit ein Roboter ist, tanzt mehr nackt als spärlich bekleidet vor den Männern der Führungsschicht von Metropolis einen verführerischen ‚Tanz der Hure Babylon‘ (wie es bei Fritz Lang heißt), der sie in ihrer Gier zur Selbsterstörung ihrer Gesellschaft verleiten soll. Ihren Händen ist diese falsche Roboter-Maria nicht erreichbar, aber ihre Augen haben von ihrem Körper gierig Besitz ergriffen.

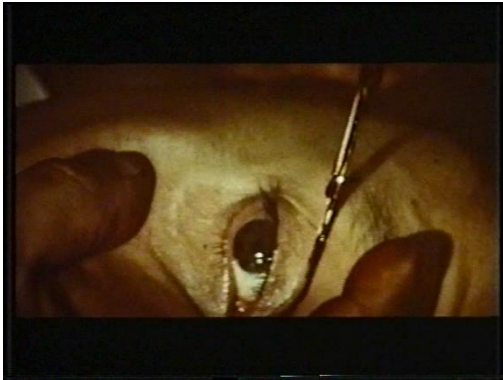


Tanz der Hure Babylon (METROPOLIS)

Ähnlich ergeht es dem Zuschauer, dem der erotische Körper auf der Leinwand ‚tatsächlich‘ entzogen, aber mit den Augen seinem Begehren verfügbar ist. Es gibt allerdings auch viele Beispiele dafür, dass das Kino seine Zuschauer für die Augen-Lust, die es ihnen zuerst ermöglicht hat, bestraft. Anfangs sind es nur verstohlene Blicke aus dem Bild, die den Zuschauer-Voyeuren das Gefühl geben, entdeckt worden zu sein. Aber dann schlägt das Kino auch massiv zurück, wenn es von der Leinwand seine Zuschauer attackiert und in Angst und Schrecken versetzt.

Ein Film, der alle Register eines komplexen Theaters der Augen und der Blicke inszeniert, ist IM AUGENBLICK DER ANGST 1986 von dem argentinischen Regisseur Bigas Luna. Der Film spielt im Kino, wo u.a. zwei Teenager einen Film sehen, in dem ein Augenarzt (!), von seiner Mutter hypnotisiert und getrieben, wiederum in einem

Kino, während dort THE LOST WORLD, ein Film über den Kampf gegen urtümliche Monster läuft, anderen Zuschauern die Augen aussticht.



IM AUGENBLICK DER ANGST



IM AUGENBLICK DER ANGST

Als ob die Bedrohung durch den Augenausstecher auf der Leinwand (der dargestellten Leinwand im Film) noch nicht genug ist, taucht unter den Zuschauern, die (wie die beiden Teenager) diesen Film mit dem hypnotisierten Augenarzt sehen, auch noch ein psychopathischer Mörder auf, auf den die mütterliche Hypnose ebenfalls gewirkt hat und der sich aufgefordert fühlt, die Zuschauer im Kino zu erschießen. Es ist in der Tat nicht einfach die Übersicht zu behalten, wer in welchem Film auf welcher Ebene Augen aussticht oder schießt und der Film, den wir als seine Zuschauer sehen, verwischt absichtlich diese Unterscheidungen, um das Gefühl der Bedrohung bis in den aktuellen Kinosaal durchschlagen zu lassen. Wir sehen, wie andere Zuschauer (vor allem die beiden Teenager) einen Film sehen, in dem Augen hypnotisiert und ausgestochen werden.



IM AUGENBLICK DER ANGST



Wir sehen die ängstlich aufgerissenen Augen der beiden Mädchen, unserer Stellvertreter als Zuschauer in diesem Film, hinter denen tatsächlich ein schießender Mörder auftaucht und sie attackiert. Auch für uns kann es nicht schaden, sich umzusehen, ob noch alles Ordnung ist, bevor im Kino auf der Leinwand alles in Schießerei, Schreien des Augenausstechers und seiner Mutter, die ihn antreibt und mit dem Einsatz der Polizei im Chaos endet. Von Augen-Lust ist keine Spur mehr, wer überhaupt noch Augen hat zu sehen wird, wie die beiden Teenager im Film, künftig das Kino meiden; und doch ist es die Schau-Lust, gepaart mit einer gehörigen Portion Angst-Lust, die Kino-Zuschauer immer wieder in Horror- oder Splatter-Filme treibt.

\*\*\*\*\*

Nach einem derart komplexen Spektakel der Augen und der Blicke bleibt mir nur ein kurzer Epilog zum ‚Schnitt ins Kino-Auge‘. Es gibt keinen anderen Film der Filmgeschichte, in dem das ‚Auge im Kino‘ so grundsätzlich wie enigmatisch zum Thema gemacht wurde wie in dem Film der französischen surrealistischen Avantgarde UN CHIEN ANDALOU aus dem Jahr 1929 von Luis Bunuel und Salvador Dalí. In diesem kurzen Film, der angeblich von Dalí geträumt wurde, bevor ihn Bunuel realisiert hat, tritt Bunuel selbst in einem Prolog auf einen Balkon. Er sieht hinauf zum Mond, der von einer Wolke ‚durchschnitten‘ wird. Daraufhin zerschneidet er mit einem Rasiermesser das Auge einer Frau.



Luis Bunuel, Salvador Dalí: UN CHIEN ANDALOU (1929)

In vielerlei Hinsicht ist diese kurze Sequenz bedeutsam. Zuerst wird sie von ihren Zuschauern sicherlich ‚schmerzlich‘ empfunden, damals 1929 vielleicht noch mehr als heute, wo wir inzwischen einiges an schmerzhaften Bildern gewohnt sind. Es ist das Auge, das hier vor unseren Augen, mit denen wir diesen Schnitt sehen, zerstört wird. Es ist ein Angriff auf das Sehen selbst, das für die Rezeption jeden Films vorausgesetzt wird. Da wir bei den Surrealisten kaum moralische Vorhaltungen gegen den Film-Voyeur im Kinosaal vermuten können, bezieht sich das zerschnittene Auge eher auf die grundsätzliche Bedeutung, die der Augensinn für eine realistische Darstellung der Wirklichkeit, wie sie der Film ermöglicht, hat. Die surrealistische Erfahrung, die in der Kunst eine distanzierende, willentliche Objektwahrnehmung unterdrückt, um im Traum, mit Drogen oder automatischen Vorstellungen intuitiv zur Sprache und zu Bildern zu gelangen, macht einen Schnitt durch das Sehen, um zu einer Wahrheit gleichsam hinter dem Auge, jenseits einer realistischen Wirklichkeit zu kommen. Der Film UN CHIEN ANDALOU zeigt uns das, was sichtbar wird, wenn uns ein Schnitt durch das Auge den Blick auf eine andere, surreale Wirklichkeit geöffnet hat. 1929 befinden wir uns mit dem Film UN CHIEN ANDALOU noch im Kino, wo klar definierte Anordnungen des Sehens die Zuschauer mit der Filmprojektion -unter der Gefahr von Schnittwunden- verbinden. Seit diesem 21. Jahrhundert sind unsere Augen immer schon dort wo wir sie (wieder-)sehen, gescannt und archiviert in Dateien und Archiven, abrufbar und auf Smartphones oder sonstwo darstellbar. In dem aktuellen Film IORIGINS von Mike Cahill sucht ein Mann die Augen seiner verstorbenen Frau und findet sie am anderen Ende der Welt in den Augen eines kleinen Mädchens, die offensichtlich dasselbe gesehen haben wie jene<sup>9</sup>: Das Leben,



<sup>9</sup> Weil er das Gefühl hat, dass seine verstorbene Frau irgendwo wiedergeboren wurde, sucht er in digitalen Polizei- etc. Archiven nach Scans ihrer Augen, die er problemlos findet, und gleicht sie mit anderen Scans von Augen ab, bis er die identischen Augen eines kleinen indischen Mädchens findet, dessen Reaktionen auf die gleichen Erfahrungen wie die seiner Frau schließen lassen. Beide identischen Augenpaare haben dasselbe gesehen.

heißt das, ist derselbe Film, gesehen mit denselben Augen im universellen Programm medialer Sichtbarkeit.