

Joachim Paech
Eine Dame verschwindet.

Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens.

(Zuerst veröffentlicht in: H.U.Gumbrecht und K.L.Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, Frankfurt/M. (stw 925) 1991, S.773-790)

"... in der Ästhetik des Verschwindens setzt sich das Unternehmen des Erscheinens fort."
(Virilio, 1986, S.59)

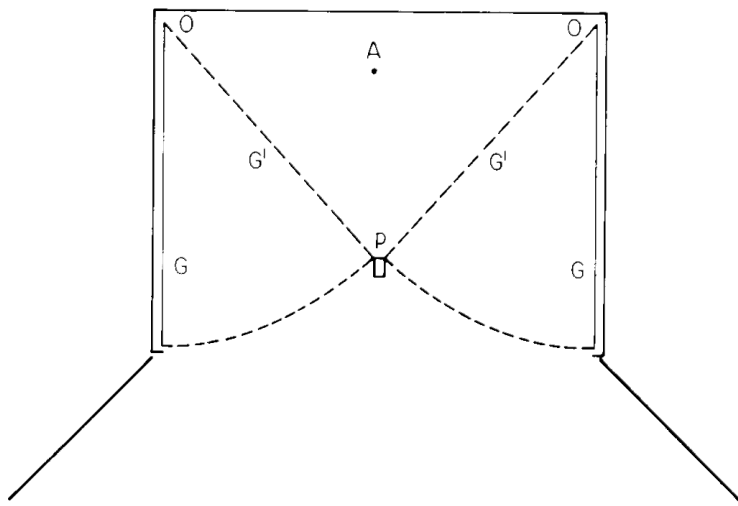
I. Eine Dame verschwindet (drei apparative Erscheinungen)

1. Der Zauberer und Illusionist Jean-Eugène Robert-Houdin ließ für die Nummer "EINE DAME VERSCHWINDET" folgende Bühneneinrichtung in seinem 'Theater Robert-Houdin' herrichten:



Wir erblicken einen Schrank, dessen Boden sich so weit über die Bühne erhebt, dass man unter ihn sehen kann. Der Schrank ist geöffnet. Der Zauberer (Robert-Houdin selbst) fordert einige Zuschauer aus dem Publikum auf, das holzgetäfelte Innere des Schrankes zu untersuchen. Anschließend bittet er sie, zu beiden Seiten Platz zu nehmen, um auch die Rückseite im Auge behalten zu können. Die Dame betritt den Schrank und schließt ihn. Nach einigen Scherzen öffnet der Zauberer den Schrank: die Dame ist verschwunden. Die Türen werden wieder geschlossen; wenn sie nun von neuem geöffnet werden, ist die Dame wieder zum Vorschein gekommen. (Barnouw, 1981, S.91)

Der Apparat, mit dem das Verschwinden und Wiedererscheinen bewerkstelligt werden, sieht aus wie ein Wohnzimmerschrank.



Es ist der Raum, in dem der Körper der Dame verborgen wird: Wenn die Schranktüren geschlossen sind, klappt sie (A) innen von beiden Seitenwänden Spiegel (G - G') zur Mitte (P): Die Türen werden geöffnet und statt des Körpers der Dame ist das (Spiegel-)Bild des leeren Schrankes zu sehen.

Auf der Bühne befinden sich 'Beobachter', die als Vertreter des Publikums die Glaubwürdigkeit des Vorgangs begutachten sollen. Sie haben den 'Apparat' überprüft und einen normalen Wohnzimmerschrank vorgefunden; während des Verschwindens und Wiedererscheinsens des Körpers der Dame hat sie der Zauberer auf ihre Plätze verbannt, von wo aus sie den Vorgang angeblich besser im Blick behalten, d.h kontrollieren können. Sie sehen das (Spiegel-)Bild vom leeren Schrank und ahnen doch, dass sich der Körper noch im Schrank befinden muss.

Doch dabei bleibt es, denn es besteht Einverständnis, dass sich niemand dem Schrank nähert, solange die Dame in ihm verschwunden ist. Der Apparat birgt den verschwundenen Körper, indem er das (Spiegel-)Bild von Abwesenheit, Leere nach außen kehrt. Die 'Beobachter' akzeptieren das Bild der Abwesenheit für den 'verschundenen' Körper, obwohl sie es besser wissen, denn die Spielregel, die sie zu Mitspielern macht, will es so. Das Publikum der Zauberveranstaltung ist von der Szene grundsätzlich getrennt. Für die Zuschauer entsteht die Glaubwürdigkeit des Geschehens aus dem demonstrativen Gestus des Zauberers und besonders aus der körperlichen Anwesenheit der Beobachter, ihrer 'Vertreter' auf der Bühne, obwohl sie wissen, dass jene bereits Teil der Inszenierung (der 'Täuschung') sind.

2. Nach Robert-Houdins Tod hatte Georges Méliès das Zaubervertheater übernommen und seit 1896 angefangen, eigene Filme zu projizieren und dort vorzuführen, bis das Theater schließlich zu einem Kino geworden war. Einer der ersten Filme hieß "ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN" und ersetzte den Bühnenzauber durch die Magie der bewegten Bilder.



Eine Dame (Jehanne d'Alcy) und ein Zauberer (Méliès) stehen vor einer gemalten Kulisse, die ein Rococointerieur darstellt. Der Zauberer entfaltet eine Zeitung und legt sie vor einem Stuhl auf den Boden [was auf der Bühne bedeutete, dass keine Falltür verwendet wurde]. Die Dame setzt sich. Der Zauberer bedeckt sie mit einem gestreiften Tuch; als er es wegnimmt, ist die Dame verschwunden. An ihrer Stelle erscheint plötzlich ein Skelett auf dem Stuhl. Das Tuch wird über das Skelett gedeckt und wieder weggenommen: die Dame ist zurückgekehrt. Beide Darsteller verbeugen sich. (Frazer, 1979, S.60)

Der Film zeigt die Bühnenszenierung. Und doch unterscheidet sich die filmische wesentlich von der Zaubervorstellung auf der Theaterbühne: Vor allem fehlt der Apparat, der den Körper der Dame aufgenommen hat, damit sie 'scheinbar' verschwinden konnte. Und es fehlen die Beobachter, die für die Glaubwürdigkeit von Verschwinden und Wiedererscheinen gebürgt haben. Und schließlich verschwindet die Dame nicht völlig, sondern sie verwandelt sich in ein Skelett, um sich bei ihrem Wiedererscheinen in Jehanne d'Alcy (Méliès' Frau) zurückzuverwandeln.

Tatsächlich ist der Apparat des Verschwindens selbst keineswegs verschwunden, sondern im Gegenteil total geworden, wenn man den Zauberschrank mit Filmkamera und -projektor vergleichen kann. Und hat nicht die Kamera die Dame 'aufgenommen', um sie in der Projektion wieder erscheinen bzw. verschwinden zu lassen? Die 'Beobachter' in der Szene (auch der Zauberer selbst) sind überflüssig geworden, weil ihr Blick und der des Publikums von vornherein durch den apparativen Blick repräsentiert werden: Die Zuschauer sehen das, was geschieht, mit demselben Blick, durch den etwas geschieht. Das Verschwinden geschieht durch das momentane Schließen des Kamera-Auges; wenn es wieder geöffnet wird, hat sich die Szene (unmerklich, weil unsichtbar) verändert. Die Lücke kann nicht dargestellt werden, sie dient der Darstellung, weshalb nicht die Abwesenheit des verschwundenen Körpers, sondern eine andere Anwesenheit eines anderen (veränderten) Körpers gezeigt wird (das Skelett). Der Film neigt zu Verdoppelungen oder Hypertrophien des Erscheinens statt zu Unsichtbarkeiten.

3. Alfred Hitchcocks Film mit dem Titel "EINE DAME VERSCHWINDET" (1936) erzählt von einer älteren Dame (die junge, hübsche bleibt immer sichtbar), die während einer Eisenbahnfahrt im Zug verschwindet. Als sie wieder auftaucht, ist es zuerst ihre Doppelgängerin, so dass auch hier das Verschwinden zunächst die Verdoppelung des Erscheinens zur Folge hat. Das Verschwinden indes hat nichts mehr mit

(filmischer) Zauberei zu tun, sondern mit Handlungen und Ereignissen, von denen der Film (mehr oder weniger glaubwürdig) erzählt. Dennoch zitiert Hitchcock das magische Ritual des Verschwindens und Erscheinens: Auf der Suche nach der verschwundenen Dame stoßen die Helden der Geschichte auf die Requisiten eines mitreisenden Zauberers, darunter einen Zauberschrank. Tatsächlich ist die Eisenbahn insgesamt ein Projektions-Apparat, dessen Bewegung alltägliche Wahrnehmungen der Umwelt verändert und neue Wahrnehmungsweisen (die Landschaft als bewegtes Panorama z.B.) erscheinen lässt. Mit der Eisenbahnfahrt verschwindet eine Welt der Nähe und eine andere Welt, die nur noch als Zwischenraum erlebt wird, erscheint. Und mit der Geschwindigkeit des (Eisenbahn-)Apparates schwindet auch der Zwischenraum zwischen entfernten Punkten und wird zur unendlichen Annäherung an ein Ziel, das dem Reisenden imaginär immer schon nah und gegenwärtig ist (Paech, 1985). Hitchcock hat die Geschichte, die sein Film erzählt, mit der Film-Geschichte verbunden, indem er die Apparate des Verschwindens und Erscheinens, Zauberapparat und Projektionsapparat, miteinander gekoppelt hat. Sie sind es, die Distanz und Nähe, Verschwinden und Erscheinen koppeln.

II. Rückkopplungen (dispositive Erweiterungen)

Das apparative Erscheinen ist an eine Anordnung des Sehens gebunden, die den Sehenden mit der (apparativ hergestellten) Sichtbarkeit koppelt. Insofern geht die Ordnung des Sehens (oder dispositive Struktur) über die apparativen Herstellungen von Sichtbarkeit hinaus und schließt jene ein. Die Anordnung des Sehenden (Beobachters) im Dispositiv distanziert ihn zugleich und nähert ihn dem Sichtbaren an. Die dispositive Struktur apparativen Erscheinens will Nähe durch Distanz. Insofern ist die dispositive Kopplung des Körpers des Beobachters mit dem Gegenstand der Sichtbarkeit immer eine Rückkopplung, die erst die intendierte Beziehung der Nähe aus der Distanz herstellt. Sie setzt voraus, dass Apparat und Dispositiv (letzterer schließt das Beobachter-Subjekt ein) einen systematischen Zusammenhang bilden, ein System, das die Koppelung als Rückkopplung durchsetzt. System der Sichtbarkeit heißt Grenzziehung, heißt Rahmen, der eingrenzt, was dispositiv systematisiert ist und ausgrenzt, was aus dem Blick verdrängt wird. Das System der Sichtbarkeit (und Hörbarkeit, der visuellen und auditiven Erfahrung) ist räumlich ausgelegt.

Eine dispositive Struktur des Sichtbarmachens ist zum Beispiel die Perspektivkonstruktion der Renaissance. Sie ordnet in ihrer apparativen Konstruktion (durch Leonardos oder Dürers Zeichenapparate, denen Modelle des Sehens korrespondierten, Wees: *The Cinematic Image*, 1980) sowohl die Sichtbarkeit (des Bildes, aber auch der architektonischen Konstruktion, zum Beispiel der 'Piazza della Signoria in Florenz, vgl. Verspohl, 1987) als auch den Platz des Beobachters und schließt beide im System der Perspektivkonstruktion zusammen, indem

sie [...] Distanz schafft zwischen den Menschen und den Dingen [...], aber [sie hebt] diese Distanz doch wiederum auf, indem sie die dem Menschen in selbständigem Dasein gegen überstehende Ding-Welt gewissermaßen in sein Auge hineinzieht. [...] So lässt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens [...] begreifen. (Panofsky, 1974, S.123)

Foucault hat diesen Aspekt des Machtstrebens (und der Bemächtigung) betont und die Ordnung der Dinge als dispositive Struktur ihrer Anordnung in der Sprache des Wissens ausgemacht. Das schließt das Sehen ein, besteht aber auf der diskursiven Ordnung des Wissens als Macht über das Heterogene. Sexualität als Dispositiv wird von ihm als die Herstellung einer bestimmten Wahrheit aus einem Diskurs der Macht (der diskursiven Bemächtigung des Körpers und des Begehrens) festgemacht (Foucault, 1978, 1983). Für Lyotard ist die apparative Perspektiv-Konstruktion in ihrer dispositiven Struktur ein Schaltplan der Energiezu- und -abfuhr. Als Libido-Dispositiv (Lyotard, 1982) ist es mit dem psychischen Apparat verbunden, einem Begehren, das aus der Distanz der Körper die Einbildung ihrer Nähe im Bild macht. Ein Diskurs, der an-ordnet, ein Begehren, das ein-ordnet, Differenzen werden negiert, Distanzen aufgehoben.

Die 'dispositive Struktur des apparativen Erscheinens' hat Teil am Diskurs, der das Wissen ordnet und am Begehren, das sich auf die ikonischen Einbildungen richtet. Ihre topische Produktivität 'bemächtigt' sich der Körper und der Bilder und setzt sie in eine distanzierte Beziehung zueinander, so, dass alle Energie auf das Imaginäre, alle Erfahrung auf die eine Ordnung des Wissens gerichtet sind, weil sie greifbar nahe und voll von Sinn(lichkeit) zu sein scheinen. Und nicht zuletzt hat sie Teil am Diskurs der Macht, denn (ich erinnere an Robert-Houdin) es "ist offensichtlich, dass der Vorgang, in dem ein Zauberer eine Frau [verschwinden oder erscheinen lässt], ganz einfach eine Demonstration seiner Gewalt über das weibliche Geschlecht ist.

Sie existiert nicht unabhängig vom (männlichen) Zauberer; er kann sie erscheinen und verschwinden lassen, wann er will. [...] Das Verschwindenlassen von Frauen tendiert dazu, das weibliche Geschlecht zu entmaterialisieren und zu entkörperlichen - Frauen ins Reich der Geister zu verbannen." Bewältigt wird auf diese Weise das Bedrohliche der geschlechtlichen Differenz. (Fischer, 1979, S.31/2) Die 'dispositive Struktur des apparativen Erscheinens' dient der imaginären Homogenisierung (Bewältigung) erfahrener Differenz.

Das Kino ist am Ausgang des 19. Jahrhunderts ihre exemplarische Institution. Der Effekt des Erscheinens (oder 'effet de réalité') ist total, weil sein apparativer Ursprung in der dispositiven Struktur des Sehens aufgehoben (verschwinden) ist. Er ist durch sein bloßes Funktionieren in das Dispositiv eingeschrieben und produziert einen homogenen 'Effekt des Wissens' (Baudry, 1970, 1978) und des Begehrens (...), der seine apparativen Bedingungen ignoriert, die durch Differenz zustande gekommen sind: Filme gründen selbst auf der Differenz (z.B. zwischen den einzelnen Bild-Kadern) und deren Negation in der Projektion zur kontinuierlichen Bewegung (dieselbe 'Differenz' spielt auch im scheinbar ganzheitlichen Spiegelbild der Leere des Zauberschrankes eine Rolle: die Lücke zwischen den beiden Halbbildern (Kadern) der Spiegel muss durch einen Steg in der Mitte der Schranköffnung kaschiert werden). Und eine ähnliche Differenz wiederholt sich in der Distanz des Zuschauers im Kinosaal zur Leinwand (oder in der Fixierung der 'Beobachter' in der Distanz zum Zauberschrank auf der Bühne), wo das Erscheinen (durch die apparative Projektion bzw. das 'Erscheinen des Verschwindens' auf der Bühne des Zauberers) aus der Distanz gesehen werden muss, damit es den Zuschauern so nahegebracht werden kann, dass sie sich mit dem Geschehen identifizieren. Identifikation als Imagination von Nähe (zur dargestellten Situation und Person) ist daher sowohl eine dispositive Kopplung des Körpers eines Zuschauersubjektes zur Leinwandprojektion als auch eine Rückkopplung der Projektion zum in der Distanz fixierten Körper des Zuschauers. Rückkopplungen sind Spiegelungen (en abyme), die den Betrachter endlos in das (sein?) Spiegelbild hineinziehen; "das Paradoxe des kinematographischen Leinwand-Spiegels ist zweifellos, dass er Bilder, aber keine Wirklichkeit 'reflektiert'" (Baudry, 1970, 1978, S.23), dass seine Identifikationen i.S.d.W. Einbildungen sind.

Der Zuschauer identifiziert sich also weniger mit dem Dargestellten, dem Schauspiel, als mit dem, was das Schauspiel ermöglicht, es sichtbar macht und dem Zuschauer ermöglicht, es zu sehen. Diese Funktion hat die Kamera als eine Art Relay

['Interface'] übernommen. (ebd.) (und, wäre zu ergänzen, ihr Gegenstück, der Projektor in der dispositiven Struktur der Kinoprojektion.)

III. Die sinnliche Nähe von Distanz

Kehren wir noch einmal zur 'verschwundenen Dame' in der Inszenierung des Zaubertheaters Robert-Houdins zurück. Das 'apparative Erscheinen' der Leere des Schrankes und der Abwesenheit des Körpers der Dame (ihr Verschwinden sollte 'erscheinen') wurde durch diese Anordnung des Sehens hergestellt: Das Bild der Leere im Spiegel wurde von Experten ('Beobachtern') auf der Bühne als Tatsache 'gesehen' und vom Zauberer in der Bestätigung durch die Experten mitgeteilt. Die Zuschauer müssen sich aus der Distanz mit ihren Abgeordneten identifizieren, die sich in der Nähe des Ereignisses befinden, wenn sie ebenfalls sehen wollen, was sie aus der Distanz gar nicht (in aller Wahrhaftigkeit) sehen können. Diese Form der Mediatisierung von Wissen als Erfahrung durch Beobachter in der Nähe an Zuschauer in der Distanz setzt voraus, dass ein gemeinsames (dispositives) System besteht, innerhalb dessen (soziale) Rollen unterschiedlich bewertet werden, je nachdem, wie 'nah' oder 'distanziert' sie zur Inszenierung (zum ästhetischen, aber auch politischen, ökonomischen etc. System) stehen. Diese Rollendefinitionen schaffen in demselben Masse 'Spielräume' wie vorgegebene 'Spielräume' ihre Akteure räumlich anordnen und einander zuordnen. Die soziologische Theatermetapher (Goffman, 1973, 1977) bezieht sich (mit Vorliebe) auf Phänomene wie Lug und Trug, Verstellung und Täuschung in den Rollenspielen, aber sie hat es, wie das auf dem Theater üblich ist, mit Körpern zu tun, weniger mit Projektionen und Bildern. Das Kinematographische des 'apparativen Erscheinens' setzt ein, wo der verschwundene Körper (der Dame) durch ein Bild ihrer Abwesenheit substituiert wird, die Einbildung dieses Vorgangs zur Einbildung wird. Das Bild vertritt den Körper (sogar als Leerstelle) und zu ihm stellt sich eine andere Beziehung als die des Rollenspiels her (wir haben sie oben 'Rückkopplung' genannt). Wie kein anderer (außer Walter Benjamin) hat Georg Simmel diese Verschiebung als Syndrom der Moderne herausgearbeitet. Die (kontingenten) Beziehungen der Menschen in der modernen Großstadt sind durch eine unerträgliche Nähe gekennzeichnet, die zu Berührungsangst und innerer Distanzierung (selektiver Wahrnehmung und partiellen Abwesenheiten) führt. Die Gleichzeitigkeit von 'sinnlicher Nähe und Distanz' (Simmel, 1903, 1983, S.231) drückt sich im "Kunstgefühl der Gegenwart [dadurch aus, dass es] im wesentlichen den Reiz der Distanz stark

betont, gegenüber dem Reiz der Annäherung. [Die] Tendenz, die Dinge möglichst aus der Entfernung auf sich wirken zu lassen, [bilden] ein vielen Gebieten gemeinsames Zeichen der modernen Zeit."(Simmel, 1896, 1984, S.174/5) Aber das 'Pathos der Distanz' mündet in die 'Phantasmagorie der Nähe': Simmel hat (wie Rilke) die Statuen Rodins fasziniert als Projektionen ihrer leuchtenden Oberfläche gesehen - aus der räumlichen Distanz im Vor-Schein ihrer vollkommenen Nähe. Und Simmels Schüler Béla Balász hat aus dessen These von der 'ästhetischen Bedeutung des Gesichts' (Simmel, 1901, 1984) für die Anschauung die ersten filmästhetischen Gesetze abgeleitet: Der Film habe die "latente Physiognomie der Dinge herauszustreichen und zu betonen", was insbesondere durch die Großaufnahme als "Kunst der Betonung" geschieht. Auf diese Weise wird das "Gefühl der zärtlichen Zuneigung zu den Dingen geweckt" (Balász, 1924, 1977, S. 75, 88). An seinem Platz, den das kinematographische Dispositiv in absoluter Distanz zur Leinwand definiert, kehren für den Zuschauer die Dinge in der Großaufnahme zur Einbildung ihrer 'sinnlichen Nähe' zurück.

Wie das geschieht, d.h. wie es möglich ist, dass unter der Voraussetzung des distanzierten Körpers des Zuschauers die Imagination der Nähe (auch der größten Ferne) zustande kommt, ist ebenso schwierig vorzustellen wie wichtig festzustellen: Von der Wirklichkeit dieser Möglichkeit hängt die Möglichkeit einer mediatisierten Wirklichkeit ab.

Wenn zutrifft, dass es die Anordnung des Sehens, die 'dispositive Struktur des apparativen Erscheinens' und nicht das Maß der Ähnlichkeit der Bilder mit der Wirklichkeit (das, was erscheint) ist, was den 'effet de réalité' hervorbringt (Baudry, 1974, 1978), dann ist es das Dispositiv, das die Phantasmagorie der Nähe zum Schein von Wirklichkeit (zur Physiognomie der Dinge in ihrem Vorschein) produziert, indem es dem Subjekt einen Platz in einem distanzierten Verhältnis zum Bild zuweist:

Das Dispositiv insgesamt schließt das Subjekt ein. [...] Das gesamte kinematographische Dispositiv wird in Gang gesetzt, allein, um diese Simulation hervorzurufen: es ist tatsächlich eine Simulation der Bedingung des Subjekts an seinem Platz, eines Subjekts und nicht einer Wirklichkeit. (ebd., S.43/4)

Es kann nicht ausbleiben, dass Platons 'Höhlengleichnis' auch zum Vergleich mit der modernen 'Höhle', dem Kino, herangezogen wird: "Plato hat, wie man sieht, ein Dispositiv konstruiert, das dem des Tonfilm-Kinos sehr ähnlich ist" (ebd.S.34). Es wirkt wie eine Ironie des unhistorischen Bewusstseins, dass Plato tatsächlich eine 'Kino'-Situation en detail beschrieben hat, in der 'gefesselten' Zuschauern projizierte

Schatten wie Gestalten der Realität erscheinen. Plato referiert keineswegs auf eine materielle Wirklichkeit hinter den Schatten, sondern auf die Realität der Ideen, die ihnen zugrunde liegen: Und folgt nicht Baudry (wie die Ontologie Bazins (Bazin 1946, 1981)) Plato auch darin, indem er das Kino wie eine angeborene Idee als anthropologische Konstante von der Höhle zum Filmpalast verfolgt? ("Dasselbe Dispositiv, das für die Erfindung des Kinos verantwortlich war, war bereits bei Plato vorhanden" (Baudry, S.36)) Das Subjekt selbst bilde mit seinem psychischen Apparat (den Freud mit einer Metapher als optischen Apparat beschreibt, (ebd., S.28/9) dasselbe in sich ab, was es im Kino-Dispositiv konstruiert, um sein Innerstes endlich nach außen projizieren zu können. Das Kino ist insofern "die Antwort auf ein Begehren im Innersten unserer psychischen Struktur" (ebd. S.36), als es exemplarisch daran arbeitet, "im Zuschauer eine Einheitlichkeit und Kohärenz entstehen zu lassen, die seit langem verlorengegangen sind, seit das Zuschauer-Subjekt den Bereich des Symbolischen und der Differenz betreten hat." (Williams, 1981, S.20) Auch Baudry erinnert an Lacans Konstruktion der kindlichen Wahrnehmung einer imaginären Einheit mit dem Körper der Mutter vor dem Spiegel, deren Verlust im Eindringen des Symbolischen und deren regressive Wiederherstellung vor dem 'Spiegel' der Leinwand. Aber darüber hinaus ist es die dispositive Struktur, die räumliche Organisation jener skopischen Energie des Begehrens, die ihm einen Ort vor dem Spiegel gibt, von dem es vertrieben wird und wohin es nicht ohne Zutun einer psychischen Disposition zu den medialen Einbildungen zurückgekehrt ist.

Was fesselt uns, wenn wir doch nicht wie Platos Opfer ihrer Einbildungen "von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln" vor den Kinoleinwänden sitzen? Roland Barthes 'verkörpert' selbst das 'Libido-Dispositiv' Kino:

Ich bin mit dem Bild eingeschlossen, als wäre ich gefangen in der berühmten dualen Beziehung, die das Imaginäre begründet. Das Bild ist dort, für mich: verwachsen [...]. So weit entfernt ich im Kinosaal meinen Platz haben mag, ich klebe mit der Nase, als wollte ich sie mir eindrücken, am Spiegel der Leinwand, an diesem imaginären 'Anderen', mit dem ich mich narzistisch identifiziere. (Barthes, 1975, 1976, S.292)

André Bazin vergleicht die Kino-Höhle mit dem Theater-Saal; im Blick durch das Fenster der Kino-Leinwand wird eine zweite, wirklichere (weil zusätzlich Wirklichkeit bedeutende) Wirklichkeit sichtbar, während das Theater eine Repräsentation 'für uns' bleibt:

Beim Film dagegen (gegenüber dem Theater, JP) schauen wir, einsam, in einem verdunkelten Raum, durch halbgeöffnete Vorhänge einem Schauspiel zu, das uns

ignoriert [im objektivierenden Stil des Neorealismus, JP] und das ein Teil des Universums ist. Nichts widerspricht unserer imaginären Identifikation mit der Welt, die vor uns abläuft und die zu 'der Welt' wird. (Bazin, 1951, 1975, S.90)

Und daran schließt eine (beliebige) 'Theorie der Massenmedien' an, die die imaginäre Bindung des Zuschauers an das Leinwandgeschehen als eine 'illusionäre' Erweiterung des sozialen Raumes in den ästhetischen Raum, also dispositiv, beschreibt:

Die filmische Illusion umfasst den Raum des Filmgeschehens als eine Erweiterung des eigenen Lebensraumes des Zuschauers. Für den Zuschauer scheint [durch "Einfühlung in den Wahrnehmungsraum des Bildes"] keine Trennung zwischen der eigenen Umwelt und der Szene im Film zu bestehen. (Feldmann, 1962, S.128)

Die Einfühlungsästhetik belässt es bei einem individuellen Effekt (Defekt), wenn sich eine Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauern herstellt, die die körperliche Distanz zur imaginären Nähe einer projizierten 'Welt' macht. Wenn im folgenden die Fesselung des Zuschauers vor der Leinwand als (audio-visuelle) 'Faszination' bezeichnet wird, dann zunächst nicht im Sinne einer Einfühlungsästhetik, sondern als spezifische Form der wahrnehmungspsychologischen Strukturierung eines in Distanz fixierten Subjekts zur Leinwandprojektion innerhalb eines Dispositivs. Blanchot:

Warum Faszination? Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu kommen [...] was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein 'Kontakt' auf Distanz ist? (Blanchot, 1959, S.41/2; Mattenklott, 1982; Newman, S.45)

Faszination ist die Fessel, die den selbstvergessenen Körper des in seinem Platz fixierten Zuschauers mit der 'Nase an die Leinwand klebt'. Und diese unendliche Nähe ist nur möglich, wenn die Spielregel der Distanz eingehalten, wenn das 'faux terrain' zwischen Zuschauer und Leinwand respektiert wird. (Der Soldat Michel-Ange (!) in Godards "LES CARABINIERS" (1963) missachtet die Regel, weil er statt des Bildes den Körper einer Frau auf der Leinwand erkennt und begehrt; er zerstört das 'apparative Erscheinen', weil er dessen 'dispositive Struktur' verkennt. Er zerstört die skopophile Lust und behält nicht einmal den Schatten eines Körpers zurück.)

Maurice Blanchot beantwortet seine Frage nach den Folgen des Sehens als Kontakt auf Distanz folgendermaßen:

Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden.

[...] Die trennende Distanz, die das Sehen erst ermöglicht, verharrt als Unmöglichkeit im Blick selbst. (Blanchot, ebd)

Faszination ist die Dynamik der Rückkopplung, durch die das Bild dem Begehren des Blicks in der 'dispositiven Struktur apparativen Erscheinens' antwortet. Die Liebe zum Kino ist auch die narzistische Selbstliebe im anderen Bild (Bild des Anderen), wenn das Subjekt im Dunkel der Höhle einsam mit sich selbst sich mit dem anderen Bild identifiziert.

IV. Der Körper des Apparates

"Man sollte darauf gefasst sein, dass auch das theoretische Dispositiv ebenso wie das pikturale oder das ökonomische Dispositiv in die Brüche geht."(Lyotard, 1982, S.53)

Seit es das Fernsehen gibt, steht der Zauberschrank Robert-Houdins in jeder beliebigen Wohnstube. Sein Spiegel-Bild reflektiert das Gegenteil eines leeren Raumes, die unendliche Fülle seiner Einbildungen. Und wo ist der 'verschwundene Körper' (der Dame oder der Welt) geblieben, nachdem kein Bild der Leere mehr das Wissen um die unsichtbare Anwesenheit des Körpers stimuliert, das durch das anschließende Wiedererscheinen bestätigt wird?

André Bazins ontologische Filmtheorie hatte schon für die Fotografie behauptet, dass sie die Spur der abgebildeten Realität bewahrt; umso mehr war im Film "das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie." (Bazin, 1945, 1975,S.25) Und für das Fernsehen gilt: 'Die Mumie lebt!' (Paech, 1988) Im Bewusstsein der gleichzeitigen Gegenwart des Gegenstandes und seiner Fernseh wiedergabe in der Live-Sendung (1954 war das Fernsehen mit der Simultaneität in der Live-Übertragung identisch, etwas, was es wesentlich vom Kino unterschied) ist für Bazin nicht nur der Körper des Bildes (in der elektronischen Übertragung eher fragwürdig), sondern der abgebildete Körper gegenwärtig (genaugenommen ist sie für Bazin im Schrank geblieben). Mag die Dame verschwunden sein, ihr apparatives Erscheinen ist umso wirkungsvoller: Bazin hat sich Gedanken zur "Erotologie des Fernsehens" (Bazin, 1954) gemacht und damit die erotische Ausstrahlung der Fernsehansagerin gemeint, genauer: das (damals virulente) Phantasma ihrer simultanen Gegenwart im Studio und im Wohnzimmer. Hinsichtlich des Familienfriedens hat er für die neutralisierte Sexualität der Damen

plädiert, aber gewünscht hat er sich spät am Abend dieses zusätzliche Bild, das auch eine Striptease-Tänzerin zeigen könnte ...

Die Erfahrung des Fernsehens bedeutet für den 'Höhlenbewohner' Roland Barthes Ernüchterung nach dem 'Verlassen des Kinos'; "beim Fernsehen, das ebenfalls Filme vorführt, keinerlei Faszination: hier ist das Schwarz gelöscht, die Anonymität verdrängt; der Raum ist familiär, artikuliert [...] dressiert: die Erotik - [...] die Erotisierung des Ortes ist ausgeschlossen" (Barthes, 1976, S.291) Wenn das apparative Erscheinen in seiner dispositiven Struktur wahrgenommen wird, dann kommt die räumliche und soziale Veränderung dieser Struktur in den Blick. Die Fixierung der Körper vor den Einbildungen des Bildschirms ist aufgehoben, die (Zu-)Ordnung aufgelöst, die im Kino alle Energie auf das Imaginäre gelenkt hatte. Die dispositive Struktur, die Beobachter/Zuschauer dem apparativen Erscheinen zugeordnet hatte, ist suspendiert, nicht das (im 24 Stunden Programm kontinuierliche) Erscheinen, aber seine Wahrnehmung ist zufällig geworden.

Wenn die dispositive Struktur des Erscheinens vor der Bildröhre in der Weise auflöst ist, dass sie nicht mehr die Ordnung des Sehens aus der Fixierung des Blicks in der Distanz für die Illusion der Nähe herstellt, wie sind dann Körper und Bild angeordnet? Die erste Feststellung betrifft das Fernsehgerät selbst, das ein Körper (für Roland Barthes sicherlich ein Fremdkörper) neben anderen im Wohnraum ist. Er verkörpert nicht etwas anderes, einen Inhalt, den er wie die 'verschwundene Dame' aufbewahrt, sondern sich selbst als der Bilder-Körper, der den Bildern (seinen) Körper gibt. Etwas Ähnliches drückt die "Metapher des angewachsenen Fernseher" (Elsner, Müller, 1988) aus. Familienserien im Fernsehen rechnen damit, dass der Fernseher selbst ein Familienmitglied in der Fernsehfamilie ist, etc.

Die exemplarische Auseinandersetzung mit dieser neuen Erfahrung hat in der 'Video Art' stattgefunden: fast alle Video-Artisten behandeln den Monitor als Skulptur, als leuchtenden Körper, so, wie Simmel und Rilke die Statuen Rodins gesehen haben (vgl. Friederike Pezolds 'VIDEOSKULPTUR AUS FÜNF TV-ELEMENTEN, 1975). Jean-Luc Godard hat in "PRÉNOM CARMEN" (1983) ein deutliches Bild dafür gefunden (und übrigens die Liebesszenen nach Skulpturen Rodins inszeniert): Als Carmen sich ihm verweigert, erscheint Jos, als der 'andere Körper des Erscheinens', der Fernsehkörper, den er sich mit der Hand streichelt. Dazu korrespondiert ein entsprechender Anthropomorphismus, wenn der Apparat sich die Körper seiner Zuschauer/Benutzer 'einbildet': In Steven Lisbergs "TRON" (1982) einverleibt sich das Video-Spiel den Spieler, in "AMAZON WOMEN ON THE MOON" (John Landis u.a., 1988) transportiert sich der Zuschauer per 'remote-control' in das Fernsehbild. In dieser "Überkreuzung von

Realität und Fiktion" (Kamper, 1984, S.87) lebt jeder Zuschauer grundsätzlich auch auf der anderen Seite, 'im Fernsehen'. Sozialer (Zuschauer-) Raum und ästhetischer (Bild-) Raum sind implodiert: Aus den Beobachtern in Robert-Houdins Zaubertheater sind die 'Mitmacher' (Paech, 1973) im Fernsehen geworden; damals vermittelten sie zwischen Publikum und Inszenierung, heute sind sie 'im Bild' und beweisen, dass es zwischen der Welt 'vor dem Fernsehen' und 'im Fernsehen' keinen Unterschied mehr gibt.

"Die Komplizenschaft von Bild und Leben" (Baudrillard, 1986, S.267) macht die dispositive Struktur des apparativen Erscheinens obsolet, weil sie keine Distanz mehr für die Imagination von Nähe braucht. Faszination bedeutete die Fessel des Blicks, die den distanzierten, fixierten Körper an die Bilder gebunden hatte. Sinn(lichkeit) entstand aus der Energie, die benötigt wurde, die bestehende Differenz durch den (apparativen) Schein von Nähe aufzuheben. Wo die Differenz verloren geht, gehen Sinn und Sinnlichkeit verloren.

Dagegen eröffnen sich für das Leben im Medium, in der Einbildung, die sich im Monitor 'verkörpert', interessante Perspektiven der Gestaltung von Lebensgeschichte, die immer wieder neu als erinnerte Gegenwart ohne Vergangenheit (ohne Verlust) aktualisierbar ist.

Wer Lust hat auf Vergangenheit, kann sie sich jetzt auf Videokassetten angucken. Vor drei Jahren entstand die Idee einer "Jahresschau" von 1930 bis heute. Jetzt sind die ersten elf Videos fertig: 1942 bis 1952, pro Jahr eine Kassette. Jede zeigt Originelles und Triviales aus Alltag, Mode, Politik, Kultur und Kommerz, gescheit kommentiert und mit Schlagern und Witzen der Zeit gewürzt. Ein tolles Geburtstagsgeschenk. Der besondere Gag: Privatfotos, Zeichnungen oder andere Erinnerungsstücke montiert unsere Firma auf Wunsch ins entsprechende Video ein. So könnte Tante Elsi, die damals schon so flotte Badeanzüge trug, 1948 bei der ersten Misswahl auftreten. Oder wie wär's, wenn Vater zu den Klängen von "Pack die Badehose ein" 1950 zwischen lauter Nacktbadern auf der Insel Sylt auftaucht? Jedes Video läuft etwa eine Stunde, kostet 39 Mark (bei persönlichen Erweiterungen wird es etwas teurer) und kann bestellt werden bei ... (Anzeige in der Brigitte, Nr 3, 25.1.89)

Dieses Leben auf Video ist preiswert und macht Spaß, aber es macht keinen Sinn, weil es auch jedes andere sein kann (oder ist die "Neutralisierung [des Sinnes] selbst das, was fasziniert, und die Faszination das, was den Sinn auflöst" (Einrauch, Kurzawa, 1983, S.33) oder ist der Sinn nicht vielmehr ein anderer, der wirklich nur noch im Erscheinen liegt?

Dem Vorschlag, an jeder Stelle in jede (dokumentarisch verfügbare vergangene oder künftige) Medienwirklichkeit hineinzuspringen, entspricht das Umspringen mit dieser Medienwirklichkeit selbst. Ohne 'Ordnung des Sehens' (und das HDTV-Heimkino wird sicherlich nur eine vorübergehende Rückkehr der räumlichen Anordnung des Betrachters zum Bild sein (Zielinski, 1989)) kann man sich in den apparativen Erscheinungen bewegen wie in der eigenen Wohnstube, als gehörte man von vornherein dazu, denn es gibt keine Distanz mehr, die die Nähe zu den Bildern regelt, weil das Erscheinen bereits in den Bildern, die vom Medium verkörpert werden, nicht mehr davor stattfindet. Die 'verschwundene Dame', die Beobachter und deren Zuschauer haben sich im Zauberschrank wiedergefunden. Die Einbildungen sind im apparativen Erscheinen wirklich geworden.

Literatur

Béla Balász, 1977, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films (1924) Repr. Hamburg

Eric Barnouw, 1981, The Magician and the Cinema, New York, Oxford

Roland Barthes, 1976, Beim Verlassen des Kinos, in: Filmkritik, Nr 235, S. 290-293 (En sortant du cinéma, in: Communications, No 23, 1975, S.104-106)

Jean Baudrillard, 1986, Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes, in: H.M.Bachmayer, O.van de Loo, F.Rötzer (Hg.) Bildwelten - Denkbilder, München

Jean-Louis Baudry, 1978, L'effet cinéma, Paris (Effets idéologiques produits par l'appareil de base (1970), S. 13-26; Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité (1975), S.27-49) Engl. Ü. in: Theresa Hak Kyung Cha (ed) Apparatus, New York 1980, S.25-37; 41-62)

André Bazin, 1954, Pour contribuer ... une érotologie de la télévision, in: Cahiers du Cinéma, 7, , Nr 2, S. 23-26, 74-76

André Bazin, 1975, Ontologie des fotografischen Bildes (1945), in: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln

André Bazin, 1975, Theater und Kino (1951), in: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln

André Bazin, 1981, Le mythe du cinéma totale (1946), in: ders. Qu'est-ce que le cinéma?, Ed. définitive, Paris, p 19-24

Maurice Blanchot, 1959, Die wesentliche Einsamkeit, Berlin

Volker Einrauch, Lothar Kurzawa, 1983, Baudrillard und die Medien, in: Spuren, Nr 2

Monika Elsner, Thomas Müller, 1988, Der angewachsene Fernseher, in: Gumbrecht, Pfeiffer (Hg.) Materialität der Kommunikation, Frankfurt, S. 392-415

- Erich Feldmann, 1962, Theorie der Massenmedien, München, Basel
- Lucy Fischer, 1979, The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies, in Film Quarterly, Fall, S. 30-40
- Michel Foucault, 1978, Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin
- Michel Foucault, 1983, Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Frankfurt
- John Frazer, 1979, Artificially Arranged Scenes. The Films of George Méliès, Boston
- Erving Goffman, 1973, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München
- Erving Goffman, 1977, Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt
- Dietmar Kamper, 1984, Die Revolution des Orion. Ein Versuch zur Ästhetik des Verschwindens, in: Konkursbuch 13
- Jean-François Lyotard, 1982, Die Malerei als Libido-Dispositiv, in: ders. Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin, S. 45-93
- Gert Mattenklott, 1982, Das gefräßige Auge, in: D.Kamper, Ch.Wulf (Hg.) Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt
- Michael Newman, 1986, Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts, in ICA Documents 4, London, (A Critical Lexicon of Selected Terms from the Discourse of Modernism, 'Fascination and the Uncanny', S. 45)
- Joachim Paech, 1973, Die Mitmacher. Das Publikum im Fernsehen: Eine seltsame Erscheinung, in: Frankfurter Rundschau, Nr 149, 30.6.1973
- Joachim Paech, 1985, Unbewegt bewegt - Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens, in: U.Meyer: Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films, München, Zürich, S. 40-49
- Joachim Paech, 1988, The Mummy Lives!, in: W.de Greef, W.Hesling (eds) Image, Reality, Spectator. Essays on Documentary Film and Television, Leuven, Amersfoort, S.57-65
- Erwin Panofsky, 1974, Die Perspektive als symbolische Form.in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin
- Georg Simmel, 1984, Soziologische Ästhetik (1896), in: ders. Das Individuum und die Freiheit, Essais, Berlin, S.167-176
- Georg Simmel, 1984, Die ästhetische Bedeutung des Gesichts (1901), in: ders. Das Individuum und die Freiheit, Essais, Berlin, S. 140-145

Georg Simmel, 1983, Soziologie des Raumes (1903), in ders. Schriften zur Soziologie (ausgew. u. eingel. von H.J.Dahme und O.Rammstedt), Frankfurt

Franz-Joachim Verspohl, 1987, Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk, in: W.Busch, P.Schmooch (Hg.) Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim, S. 307-333

Paul Virilio, 1986, Ästhetik des Verschwindens, Berlin

William C.Wees, 1980, The Cinematic Image. As a Visualization of Sight, in: Wide Angle 4, Nr 3, S. 28-37

Linda Williams, 1981, Film Body. An Implantation of Perversions, in: CineTracts 3, Nr 4 (12) , S. 19-35

Siegfried Zielinski, 1989, HiVision, HDTV, Advanced Television ... Ein Orientierungsversuch in der Debatte um die Erweiterung televisueller Repräsentationstechnik, in: Media-Perspektiven, Nr 7, S. 389-399