Joachim Paech

Schnittbilder[1]

> Concever-vous un saucisson qui n'aurait de goût qu'en tranches et qui cesserait d'en avoir dans le sens de la longueur ? C'est le cas du cinématographe. Coupez la projection […] dans le sens de la longueur, le film existe et l'œil ne le déchiffre pas. (Jean Cocteau, La Fin du Potomak)[2]
> (Stellen Sie sich eine Wurst vor, die nur in Scheiben schmeckt und die in ihrer Längsrichtung aufhört, Geschmack zu haben. So ist es beim Kinematographen. Schneiden Sie die Projektion in Scheiben - denn in der Längsrichtung enthält sie den Film zwar, aber das Auge kann ihn nicht erkennen.)

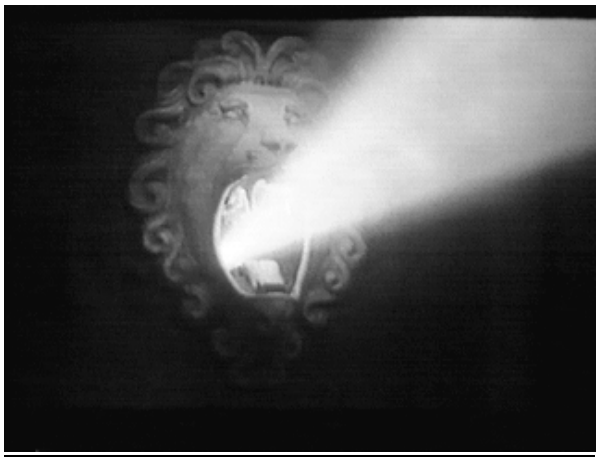

Abb.1,2: Giuseppe Tornatore: Cinema Paradiso

Der Blick richtet sich in diesem Bild aus Giuseppe Tornatores *Cinema Paradiso* (1988) auf den Projektionsstrahl im Kino: Der kleine Totó wendet sich von den Bewegungsbildern der Leinwand ab und sieht zurück auf ihren Ursprung, wo sie als Lichtstrahl aus einem fabelhaften Maul herausströmen. Totó wünscht sich an den Ort der Bilder, nicht wo sie auf der Leinwand in Erscheinung treten, sondern wo sie im Projektor ihren Ausgangspunkt haben. Er wird zum Zauberlehrling in der Projektionskabine werden und die Bilder, solange sie noch auf dem Zelluloidstreifen sind, beherrschen, bevor sie sich als Bewegungsbilder auf der anderen Seite in Zeit und Raum ihrer Erzählung auflösen. Die Kamera des Films, für die Aufnahme des Lichts zuständig, sieht nach oben auf den Projektionsstrahl im Kino, dort, wo das Licht für die Bilder auf der Leinwand entströmt. Obwohl er immer im Kino vorhanden ist, wird er nur sehr selten wahrgenommen, und jetzt ist es ein nostalgischer Blick nach oben über

---

[1] Gedruckt erschienen in: Sigrid Schade, Thomas Sieber, Georg Christoph Tholen (Hg.), SchnittStellen, Basel (Schwabe Verlag) 2005 (=.Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), S.293-309

[2] Danielle Chaperon : Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature. Paris 1998, S.47

die Köpfe des Publikums, die am Ende des Projektionsstrahls auf die Bilder warten, die er übermittelt. Tornatore weiß, dass dieses Licht über den Köpfen der Zuschauer der Inbegriff der Magie des Kinos ist. Bewegungsbilder hat es immer auch außerhalb des Kinos und später auf den Monitoren des Fernsehens, Videos oder der Computer gegeben. Nur im Kino gibt es einen Raum, in dem zwischen den Bildern des Films und dem filmischen Bewegungsbild auf der Leinwand ein Projektionsstrahl die Verbindung herstellt. Wenn es ihn nicht mehr gibt, wird es auch kein Kino mehr geben, weil der Raum für die Projektion nicht mehr benötigt wird: Am Ende von Tornatores Film wird das ‚Cinema Paradiso' abgerissen, es gibt nur noch den Film, der vom Ende des Kinos erzählt und der seinen magischen Ort verloren hat.
Der Projektionsstrahl macht aus einer Folge von unbewegten, einzeln durchleuchteten Bildern ein Bewegungsbild, er selbst enthält weder Bilder noch deren diskrete Bewegung, aber er überträgt die Information jedes einzelnen (stehenden) Bildes einerseits und der Bewegung andererseits. Bewegung findet mechanisch zwischen den (stehenden) Bildern statt und figuriert als Differenz in ihnen selbst. Beides wird auf dem Weg vom Projektor zur Leinwand miteinander verbunden oder verkoppelt, die Bilder und die Bewegung. Das macht die Projektion zum privilegierten Ort der EinBILDung. Wenn man statt zur Leinwand nach oben sieht und das tanzende Licht über dem Kopf betrachtet, dann läuft ein anderer Film ab, der nichts anderes zeigt, als das, was in das Licht zufällig hineingelangt und wodurch das Licht wiederum sichtbar wird:

> „Staubkörner und bläuliche Rauchkringel, die, sich auf- und einrollend, in die Höhe steigen, hängen auch in dem Strahlenbündel, das aus der Vorführkabine schießt und von dieser über die Köpfe der Zuschauer hinweg auf die Leinwand fällt. Tanzende Streifen, deren Intensität von Weiß bis Schwarz reicht, fegen durch den Lichtkegel, je nach den Verschiebungen der Schatten und Lichter auf der Leinwand. In den kurzen Pausen zwischen der donnernden Stimme des Sprechers und den Wellen der Begleitmusik vernimmt man von neuem wie ein ständiges Hintergrundgeräusch das gleichmäßige Knistern des Mechanismus des Apparates. Jeder Verschiebung der leuchtenden oder dunklen starren Fäden innerhalb des Strahlenbündels entsprechen auf der Leinwand Veränderungen des projizierten Bildes."[3]

Der Blick in Claude Simons Roman *Triptycho*n wendet sich wieder der Leinwand zu, wo sich das Geheimnis zu enthüllen scheint, was außer Licht, Staub und flimmernder Bewegung der magische Inhalt dieser Lichtstrahlen ist, ihrer Unruhe und ihres Flackerns. Der Staub und der

[3] Claude Simon: Triptychon. Roman. Reinbek 1986, S.30-31

Zigarettenqualm machen das Licht sichtbar, solange es nichts anderes als dieser gebündelte Strahl ist.

> „Der Staub zeigt uns, dass es das Licht gibt. Der Strahl, der aus der Höhe einer Kuppel auf den Boden fällt, scheint uns die ideale, von keinen sichtbaren Gegenständen beschwerte Existenz eines reinen Lichts zu zeigen, zwischen einem Ätherwind und der unendlichen Fluidität winziger Partikel. Natürlich ist dies eine Fiktion, der Gegenstand ist sehr wohl vorhanden: Es ist der Staub selbst. Doch es ist eine greifbare Fiktion, oder beinahe, nicht wirklich fassbar, aber ihrem Wesen nach taktil. Der Staub zeigt uns vor allem, dass es einen tiefen Zusammenhang zwischen dem Licht und dem Zustand des Schwebens oder In-der-Luft-Hängens gibt.“[4]

Diesen Zustand beschreibt Georges Didi-Huberman mit dem Wort ‚Superstition’, was im ursprünglichen Sinn über etwas stehen heißt und Aberglauben bedeutet. Man denkt an Flauberts *Madame Bovary* und die Szene, in der sie zwischen den Phantasien, die sie aus der Lektüre von Romanen bezieht und der Realität, die in der Gestalt von Charles Bovary schon in der Tür steht und der gleich um ihre Hand anhalten wird, im Halbdunkel der Küche für wenige Minuten in einem Zwischenreich oder Schwebezustand existiert.

> Charles „betrat die Küche. Emma war drinnen, aber er bemerkte sie zunächst nicht. Die Fensterläden waren geschlossen. Durch die Ritzen des Holzes stachen die Sonnenstrahlen mit langen, dünnen Nadeln auf die Fliesen, oder sie brachen sich an den Kanten der Möbel und wirbelten hinauf zur Decke. (...) Das Sonnenlicht, das durch den Kamin eindrang, verwandelte die rußige Herdplatte in eine Samtfläche und färbte den Aschehaufen blau. Emma saß zwischen dem Fenster und dem Herd und nähte. Sie hatte kein Halstuch um, und auf ihren entblößten Schultern glänzten kleine Schweißperlen.“[5]

Das, was Charles Bovary, nachdem sich seine Augen an das Halbdunkel gewöhnt haben, sieht, ist gerade nicht vom Licht beschienen und doch nimmt er sehr deutlich die Schweißperlen auf Emmas Schulter wahr. Sein Blick, der Emma begehrt, braucht das Licht nicht, das auf Nebenschauplätze im Bild fällt und für das Halbdunkel (das clair-obscure) sorgt, in dem Charles seine Emma wahrnimmt. Für Charles wird Emma immer im Halbdunkel unerklärlich bleiben, während sich Emmas Gedanken mit den Lichtfäden

---

[4] Georges Didi-Huberman: Superstition. In: Peter Geimer (Hg.) Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. 2002, S.434

[5] Gustave Flaubert: Madame Bovary. Aus dem Französ. von Arthur Schurig. Frankfurt/M. 1976, S.35

verbinden, die verzaubern, was sie beleuchten, weil sie etwas enthalten, was die Wirklichkeit verändert, auf die sie fallen. Für Emma sind diese Lichtstreifen Projektionen, deren ‚Superstitions' für sie umso wichtiger sind, je bedrängender die dumpfe Wirklichkeit ihrer Ehe für sie wird.

Im Kino enthält das Licht der Projektion alles das, was sie auf der Leinwand lebendig werden lässt in phantastisch verschlüsselter Form. Man sieht seinem bläulichen Schein und seinen Bewegungen nicht an, was er an seinem Ende, wenn man dem Projektionsstrahl folgt, dort, wo er auf die Leinwand trifft, in seinem Bewegungsbild sichtbar machen wird. Er weist den Weg zum Bewegungsbild, das er im selben Moment konstituiert. Er überbrückt den Abstand zwischen den mechanisch bewegten Einzelbildern des Zelluloidfilms und dem bewegten Lichtbild auf der Leinwand. Die Bilderfolge ist auf diesem Weg ein pulsierendes Energiefeld, das die zwei Pole, den Projektor und die Leinwand, verbindet.
Alexandre Arnoux hat seinen Schauspieler Maldone auf diesem Weg des Projektionsstrahls den Übergang in das Bewegungsbild auf der Leinwand gehen lassen. Maldone hatte das Gefühl, dass ihn seine Figuren, die er auf der Leinwand verkörperte, die lebendige Substanz entzogen haben.[6] Die Rettung vor seinen Schattenwesen, die sein reales Leben bedrohen, lag allein in der Zerstörung aller Filmkopien, in der die von ihm verkörperten Figuren auftraten. Eine Kopie war übriggeblieben und wurde in einem Kino gezeigt, in dem sich das folgende Duell zwischen der Leinwand und dem Zuschauer Maldone abspielt:

> "Getrieben von einem teuflischen doppelten Verlangen, mich zugleich wiederbelebt und Stück für Stück sterben zu fühlen, kaufte ich mir einen Platz auf der Galerie. (...) Nach einer Stunde, der Film war zu Ende, fühlte ich mich schwinden, ich verlor das Bewußtsein. (...) Als ich zu mir kam (...) schimmerte im Hintergrund - der Leinwand gegenüber - ein kleines Viereck, aus dem der Projektionsstrahl und der Lärm der Bogenlampe hervorgezuckt waren. Unsichtbar hatte ich, festgehalten nur von den blauen Lichtstrahlen, die ganze Länge des Saales durchquert und mich in der (weißen) Mauer wieder verkörpert. (...) Ist die Leinwand nicht letztlich mein Wohl, mein Vaterland, meine Heimat, hat meine Gestalt nicht in Wahrheit nur zwei Dimensionen?"[7]

---

[6] Vgl. Balzac im Bericht seines Fotografen Nadar (Nadar: Als ich Photograph war. Frauenfeld 1978, S.19-25) Vgl. auch Michel Tournier: Véroniques Schweißtücher. In Ders. Die Familie Adam. Erzählungen. Frankfurt/M. 1985, S.100-115 (Les suaires de Véronique. In: Le coq de bruyère, Paris 1978, S. 151-172)
[7] Alexandre Arnoux: L'Ecran.[1923]. In: Ders.: Suite Variée. Paris 1925, S.27 (Übers. J.P.).

Kurz bevor die nächste Vorstellung beginnt, kommt es zu einem letzten Aufbäumen des Lebenswillens, Maldone wird bewußt, daß eine weitere Vorführung des Films seinen Tod und endgültigen Übergang in die Schattenwelt des Films bedeuten würde, seine vollständige Absorption durch die Leinwand; nur ein lethargischer Reflex ohne Bewußtsein würde von ihm bleiben. Mit äußerster Willensanstrengung gelingt es ihm, Feuer zu legen. Das Kino und mit ihm der Film und sein Widersacher verbrennen, der Erzähler wird gerettet, vor dem Feuer und vor sich selbst. Maldones Kampf mit seinem Doppelgänger im Spiegel der Leinwand hat zuerst eine photographisch-phantastische Dimension, weil der 'Andere' sich als photographische Spur seines Urhebers von dessen Substanz nährt und den Akt der Fotografie so lange wiederholt, bis er sein Vor-Bild aufgezehrt hat. Das Duell schließlich entmaterialisiert die Kontrahenten, denn nur so kann Maldone in das zweidimensionale Licht-Bild der Leinwand aufgesogen ('teleportiert') werden, von wo aus er zurück auf den Ursprung des Lichts an der Rückseite des Kinosaales sieht. Die Zerstörung des Kinos hebt das Phantasma auf und rettet das Realitätsprinzip für Maldone.
Der Weg Maldones über die ‚Superstition’, die EinBILDung oder die Magie des Lichts in das Bewegungsbild der Kinoleinwand unterscheidet sich wesentlich von dem Weg, den Woody Allens Figuren Tom Baxter und Cecilia in *Purple Rose of Cairo* (1985) nehmen, wenn sie von der Leinwand ins Kino und zurück gehen.

Abb.3: Woody Allen: Purple Rose of Cairo

Tom Baxter verlässt das Leinwandbild wie eine Bühne und lässt eine angehaltene Theaterszene zurück, in die er später mit Cecilia zurückkehrt. Der Wechsel beider Seiten scheint ihrer körperlichen Integrität nichts anhaben zu können. Maldone dagegen benötigt die körperliche Transsubstantiation in reine, letztlich immaterielle Lichtenergie, um sich dem Leinwandbild einBILDen zu können. Seine Passage ins bewegte Lichtbild über den

Projektionsstrahl geht einen anderen, medialen Weg als die Passage von Tom Baxter und Cecilia von der Bühne in den Zuschauerraum und zurück analog zum Theater. Sie nutzen einen Schnitt zwischen zwei Einstellungen unmittelbar vor und hinter der Leinwand und einer Überblendung, die den Schnitt mit ihrer Verdoppelung der Bilder verdeckt. Das Bild ihrer Passage ist ein Schnittbild, das den Schnitt selbst unsichtbar macht. Beide Verfahren setzen räumliche Vorstellungen für ihre Passagen voraus, der Projektionsstrahl überwindet einen Zwischenraum, der für die Konstitution des Bewegungsbildes im Kino wesentlich ist (und in dem das Bewegungsbild für seine Betrachter sichtbar wird, die in ihm angeordnet sind). Das Theatermodell aktiviert das Bild der Rampe, die eine Grenze zwischen fiktiver und Realwelt markiert; die Überwindung der Rampe findet jedoch wieder filmisch im Schnitt- oder Zwischenbild der Überblendung[8] statt.

Das Dispositiv des Kinos ist der Ort einer Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Modelle des Sehens und der Sichtbarkeit, die seit der Renaissance, wo sie sich allmählich von antiken und mittelalterlichen Ordnungen des Sehens abgelöst haben, in der Perspektivkonstruktion für die Abbildung der sichtbaren Realität vorbildlich geworden sind. Diese Modelle operieren mit der räumlichen (dispositiven) Anordnung des Sehens und der Sichtbarkeit, für deren Illusionsräume der Projektions-(oder Seh-)strahl von konstitutiver Bedeutung ist. Parallel dazu hat sich (in der niederländischen Malerei erkennbar) ein alternatives Modell entwickelt, das von der reinen Oberfläche der Abbildung ausgeht und zwischen Sehen und Sichtbarkeit keine feste (dispositive) Verbindung herstellt und das im Kino keinen Ort haben und erst im Monitorbild wiederkehren wird.

Die drei folgenreichsten Theorien des Sehens in der Antike haben behauptet, dass sich erstens von den Dingen kleine Häutchen oder Simulakra ablösen, die auf das Auge treffen und sichtbar machen, wovon sie ausgegangen sind (Emanations- oder Eidolontheorie bei Demokrit, Epikur, Lukrez). Zweitens spielte die Vorstellung eine Rolle, dass vom Auge des Betrachters geradlinige Sehstrahlen ausgehen, die wie ein Spazierstock die Dinge abtasten und sie am Ort ihres Ursprung im Auge sichtbar machen. Der Blick berührt gleichsam das, was er sieht (Euklid, Ptolemäus). Die dritte Theorie des Sehens seit der Renaissance (Kepler) beschreibt eine Strahlen-Pyramide, deren Spitze im Sehpunkt des Auges liegt und deren Basis der Kegelschnitt des Sichtbaren ist. Das Licht wird geradlinig von den Dingen an der Basis des Sehkegels reflektiert und in das Auge projiziert. Der Schnitt durch den Sehkegel ist an

[8] Zur Überblendung vgl. Joachim Paech: Figurationen des Zwischen, in: Quiroz, Gustavo; Berthoud-Papandropoulou, Ioanna; Thommen, Evelyne; Vogel, Christina (Hg.) Les unités discursives dans l'analyse sémiotique, Bern, Berlin etc. (Peter Lang) 1998 (=Textanalyse in Universität und Schule, 12), S.53-72

jeder Stelle zwischen den Dingen und dem Auge möglich, man braucht nur ein Fensterglas oder ein durchsichtiges Tuch (velo) in den Sehkegel einzuführen, damit sich ein Bild dessen ergibt, was sich hinter dem Fenster oder Tuch an der Basis des Sehkegels wirklich befindet und zu dem der Blick hindurchsehen (perspicere) kann. Ein Raster auf der Scheibe oder dem Tuch lässt die Schnittpunkte markieren, die für die angeblich geometrisch richtige perspektivische Re/Konstruktion des Bildes zugrundegelegt werden können.

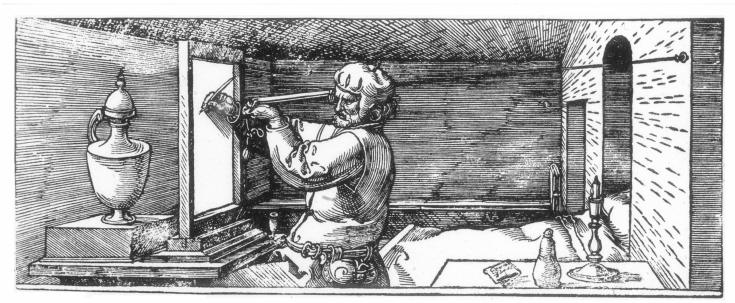

Abb.4: Dürers Dispositiv

Die Simulakrum- oder Eidolon-Theorie des Sehens spielt für die Vorstellungen vom Zustandekommen des filmischen Bewegungsbildes auch heute noch eine fatale Rolle: Angeblich ist es die Trägheit der Netzhaut, die eine schnelle Aufeinanderfolge von Einzelbildern auf der Leinwand im Auge des Betrachters nicht schnell genug abarbeiten und auseinanderhalten kann und das daher ein Ineinandergleiten und Verschmelzen der Bilder als Bewegung wahrnimmt. Bei Cabrera Infante liest sich das folgendermaßen und in der Form gehört es auch heute noch zur filmischen Allgemeinbildung:

> „Es ist, auch das stimmt, die physiologische Unvollkommenheit, dass ein Bild auf der Netzhaut noch andauert, wenn es bereits verschwunden ist – oder, und das ist die Erfindung des Kinos, wenn es durch ein anderes ersetzt worden ist.“[9]

Die Filmhäutchen der Einzelbilder, die zwischen 16 und 24 mal das Auge treffen, nachdem sie von der Leinwand zurückgeprallt sind, stapeln sich gleichsam auf der Netzhaut und ergeben so den ziemlich undurchsichtigen Eindruck von Bewegung[10]. Auch Vorstellungen vom Zustandekommen des Wirklichkeitseffekts des Kinos bis hin zu Doppelgänger-Fantasien Maldones haben in der Simulakrum- oder Eidolon-Theorie des Sehens ihr Vor/Bild:

---

[9] Guillermo Cabrera Infante: Nichts als Kino. Frankfurt/M. 2001, S.10

[10] Zur Kritik des Theorems von der Trägheit des Auges vgl. Joachim Paech: Der Bewegung einer Linie folgen. Notizen zum Bewegungsbild. In Ders. Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film. Berlin 2002, S.133-161

> „Im wesentlichen ist das Simulakrum nichts anderes als jenes Doppel der Sache, welches ihr Bild ist. (Bild) eines wandernden Doppels, ungreifbar zwar, aber doch mit genügend Materialität ausgestattet, um sich manifestieren zu können.“ Es ist ein „virtuelles Bild, (wenn es der) Reflex eines Objekts auf einer reflektierenden Oberfläche (ist)“.[11]

Immer wenn die Repräsentation des Gesehenen substantiell Anteil an dem wahrgenommenen Objekt hat oder dessen Substantialisierung an beliebigen Orten möglich zu sein scheint, ist die Simulakrum- oder Eidolon-Theorie des Sehens nicht weit.

Die Spazierstock-Theorie des taktilen Sehens nimmt das Objekt in der greifbaren Nähe unmittelbarer Sichtbarkeit wahr. Sie kommt den Vorstellungen nahe, die den Kamerablick mit der Berührung des Gesehenen verbinden und auf Empathie und Be/Rührung in der Identifikation mit dem Blick beruhen. Wenn man von einem faszinierenden Blick festgehalten oder vom bösen Blick getroffen wird, heißt das, dass ein Sehstrahl vom Auge dessen ausgeht, der das Opfer fixiert. Das perfekte Modell des entsprechenden Kamerablicks, der aus der Kamera auf das Objekt wie ein Stock gerichtet ist, findet sich in *Peeping Tom* (Michael Powell 1959). Die Kamera in der Hand des pathologischen Mörders tötet, was sie sieht, mit der Spitze des Stativs, auf das die Kamera montiert ist und registriert die Todesangst des Opfers, das sich selbst im Spiegel neben der Kamera im Moment des Todes erblickt.

Abb.5: Michael Powell: Peeping Tom

Die Perspektivkonstruktion des Sehens als Kegelschnitt durch das Licht, das von den Objekten der Realität ausgehend auf einen Sehpunkt im Auge trifft, hat eine Ordnung des Sehens geschaffen, die das wahrnehmende, empfangende Auge (monocular) mit einer räumlichen Geometrie des Sichtbaren verbindet. Die Verbindung zwischen Augenpunkt und

[11] Gérard Simon: Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik. München 1992, S.48-49

Dingwelt ist die Augenlinie, die den Weg des Lichts zum empfangenden Auge kennzeichnet und die Basis für die Re/Konstruktion des Sichtbaren in der Abbildung ist. Die perspektivisch konstruierten Bilder der Malerei wurden auf die Leinwand des Kinos übertragen, wo das Fenster, in dem das Bild als Kegelschnitt erscheint, weit aufgemacht worden ist zur lebendigen dahinter liegenden durchscheinenden Wirklichkeit. Tatsächlich ist die Kinoleinwand ein ‚velo' im Sinne Albertis oder ein Rasterfenster, wie es Dürer verwendet hat, auf dem sich nur noch eine scheinbar dahinterliegende Realität abbildet, nachdem der Prozeß der ‚Aufnahme' beendet ist . Dieses Leinwandbild ist nur ein Schnitt unter anderen, ein idealer Schnitt im Fokus der Projektion, in der auch viele andere Schnitte möglich sind. Man braucht nur eine andere Projektionsfläche in den Lichtstrahl zu halten und sofort wird sich dort dasselbe Bild (etwas kleiner und unscharf vielleicht) herstellen. Dieser zusätzliche Schnitt im Projektionsstrahl hinterlässt auf der folgenden Projektionsfläche wiederum das Bild seines Schattens[12] und stellt sich somit als ‚wirklicher Schnitt' ins Licht und Eingriff in die Sichtbarkeit dar.

Wenn man mit diesen drei Theorien des Sehens vor Augen im Kino nach oben zum Projektionsstrahl über dem Kopf sieht, dann kann man entweder damit die Vorstellung verbinden, dass dort die kleinen erleuchteten Filmhäutchen zur Leinwand sausen, dort zurückprallen und auf die Augen der im Dunkeln sitzenden Zuschauer treffen, wo sie nicht nur die Augen substantiell belasten (wovon die Augen schmerzen können), sondern auch den Eindruck einer quasi-materiellen Präsenz der Spur des Abgebildeten erwecken. Oder man kann sich vorstellen, dass die Lichtstrahlen die Wiederholung des Vorgangs sind, mit dem sie die Dinge der Wirklichkeit vom Kamera-Auge ausgehend abgetastet haben, um sie in das Auge der Kamera zu transportieren, an dessen Stelle nun das Auge des Zuschauers in einem quasi-taktilen Verhältnis zum Dargestellten die Dinge sieht. Schließlich können wir uns vorstellen, dass der Lichtstrahl über unserem Kopf dem Sehkegel entspricht, dessen Spitze im Auge der Kamera (resp. des Projektors) sitzt und dessen Schnittbild wir nach dem Modell der Perspektivkonstruktion wie ein Renaissance-Bild der Malerei anschauen mit dem Unterschied, dass die Projektion bewegt und jedes Bild ‚lebendig' ist, das die Projektion schneidet.

Keine Frage, dass die Schnittbild-Theorie der Sehpyramide und Perspektivkonstruktion des Bewegungsbildes auf der Kinoleinwand heute noch immer die dominante Vorstellung von der Kinorezeption ist und die beiden anderen ‚Theorien' überlagert. Anfang der 70er Jahre hat es

[12] Vgl. Michael Baxandall: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. München 1998

heftige Debatten darüber gegeben[13], welche ideologischen Einflüsse die Wiederholung der frühneuzeitlichen, bürgerlichen Konstruktion des Sehens im Modell der monokularen Perspektivkonstruktion im Bild seiner Sichtbarkeit im Kino auf die Wirkung der Kinorezeption hat: Wenn die Perspektivkonstruktion den Blick des Zuschauers im Augenpunkt fixiert und dadurch eine Wirklichkeit vortäuscht, die das herrschende Bild der Herrschenden wiedergibt, bedeutet das, dass mit dem Bewegungsbild des Kinos die Macht der Illusion über das Auge des Zuschauers in noch viel stärkerem Maße ausgeübt werden kann, als das mit der Malerei möglich war. Tatsächlich sind noch immer alle drei Modelle des Sehens in Gebrauch, wenn die Bewegungsillusion mit die Folge sich überlagernder Einzelbilder erklärt, der Sehstrahl taktil wahrgenommen und die Zuschauerposition im Augenpunkt eines perspektivisch konstruierten Schnittbildes positioniert angenommen wird.

In einer Sequenz aus Roberto Rossellinis Beitrag *Illibatezza* zum Episodenfilm *ROGOPAG* (1962) sind leider nicht alle drei Modelle in ihrer bemerkenswerten Interaktion erkennbar; hier ist es der Körper, der sich als Schnittbild innerhalb der Projektion bewegt und das projizierte Bild wie eine körperliche Berührung empfindet. Das ist der seltene Fall, dass der Zuschauer zugleich Bestandteil des Bildes ist, dem er sich einBILDet. Der Blick will mit dem Objekt, das er berührt, verschmelzen; das Sehen möchte mit der Sichtbarkeit, die es empfängt, am selben Körper identisch werden, was bedeutet, dass sich der Körper tatsächlich in der Schnittstelle des Blicks und des Sehens befindet – als Bild. Aber die Vereinigung ist unvollkommen, sie ist unmöglich, sie hinterlässt in der Projektion am Ort des Begehrens des anderen Körpers ein schwarzes Loch oder einen Riß, der das Begehren, das sich mit dem Blick identifiziert, definitiv von seinem Objekt trennt.

Abb.6: Roberto Rossellini: Illibatezza

[13] Vgl. Jean-Louis Comolli: Technique et Idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. In : Cahiers du Cinéma No 229f, 1971

Alle Bilder in einer Ordnung des Sichtbarkeit, die sich einem Einschnitt in einen Strom des Sehens vom Auge zu den Dingen oder von den Dingen zum Auge verdanken, sind SchnittBilder. Es ist ihre Eigenschaft, durch die Vermittlung des Sehens an der Substanz des Sichtbaren teilzuhaben; sie sind ein Ausschnitt, ein Abschnitt, ein Abdruck oder eine Spur dessen, was sie mit ihrer eigenen Sichtbarkeit repräsentieren. Das virtuelle Bild als Schnitt durch die Sehpyramide ist die Basis für die Wiederholung des Sichtbaren als geometrisch exakte Abbildung.

Die Simulakra oder Eidola sind Bilder, die von den Dingen abgelöst, ihre Sichtbarkeit erst ermöglichen – als Bild. Sind derartige Bilder nicht die Fotografien, deren Lichtabdruck der Spur des Realen sich bis auf die fotosensible Schicht des Films fortgesetzt hat? Auch die Fotografie ist in erster Linie ein Schnitt. Sie ist ein

> „Abdruck, der durch eine radikale Geste entsteht, durch die Geste des Schnitts, durch den Cut, der sowohl den Faden der zeitlichen Dauer als auch das Kontinuum des Raumes durchtrennt. (...) Das Foto erscheint somit in vollem Sinn des Wortes als etwas aus dem Lebendigen Herausgeschnittenes, als einmaliger und singulärer Abschnitt.“[14]

Als ein Präparat des Lebendigen fixiert ist dieser Ausschnitt aus Zeit und Raum doch wieder beweglich geworden. Das Bild, aus dem Lebendigen herausgeschnitten, ist seinerseits Bestandteil des Stroms von vergleichbaren Bildern geworden, hat sich mit unendlich vielen anderen Bildern seiner Art in einer Bilderflut durch Fotoalben, Illustrierte Zeitungen, Museen und so weiter ergossen. Was sind sie anderes als die technische Wiederholung jener Simulakra oder Eidola Demokrits, mit denen sich die Wirklichkeit für uns sichtbar macht, indem wir in ihnen die Spur des Realen aufnehmen? Andererseits ist das fotografische Bild ein Einschnitt, der eine Wunde hinterlässt. Dubois spricht vom Messer, mit dem der Fotograf arbeitet, „und jedes Mal, wenn er knipst, wenn er seine Kamera in Anschlag bringt, (lässt) er die Welt ringsum über seine Klinge springen.“[15] Der Verschluß der Kamera ist das mechanische Fallbeil der Zeit, das aus dem Realen eine Tranche herausschneidet, ein Bild, das seine eigene raumzeitliche Bewegung bekommt. Eine derartige Vorstellung ist mit einer Ordnung des Sichtbaren verbunden, die substanzlogisch davon ausgeht, dass Bilder dem abgebildeten Realen etwas entnehmen, eine Spur dessen, was vor der Kamera gewesen ist und

---

[14] Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden 1998, S.157

[15] Ebd.

wenn es nur der Staub ist, der sich zwischen Objekt und (Kamera-)Auge dem Strom des Sehens eingeBILDet hat. Wenn andererseits Didi-Huberman vom ‚Bild als Riß' spricht, dann ist damit der Riß im Gewebe der Repräsentation, der Ordnung des Sichtbaren selbst gemeint, wie er durch die Logik des Traumes etwa irritierend auf das Reale zurückverweist. Die erzwungene Darstellung des Traumes zerreißt das Band einer Logik des Sichtbaren, deren Onto-Logik der Bilder eine unmittelbare Beziehung der Repräsentation behauptet. Und dann sind es die Bilder selbst, die SchnittBilder, die an der Stelle der Wunde des Realen wie ein Verband (ein *pansement du vide* sagt René Passeron[16]) funktionieren und den Spalt mit ihrer Sichtbarkeit verbinden, der sich in der Repräsentation geöffnet hat.

Von hier aus, d.h. von der Ebene des Dargestellten und nicht vom Schnitt des Bildes als Ab/Schnitt des Realen definiert sich die Montage des Films. Jeder ‚Cut' ist ein Riß im Gewebe der Sichtbarkeit oder Logik der Repräsentation des Films, so jedenfalls wurde es von den Gegnern der Montage und Befürwortern der *mise en scène* (Bazin, Leenhardt, Astruc) empfunden, die das Bewegungsbild der Filmprojektion wieder an den kontinuierlichen Strom der Bilder anschließen und dem Modell der Ordnung des Sichtbaren unterordnen wollten, die der Berührung des Blicks und der EinBILDung des Sehens die Wahrnehmung der Wirklichkeit zugetraut haben. In diesem Sinne hat Bazin von Regisseuren gesprochen „die an das Bild glauben und jene(n), die an die Realität glauben"[17]; nur letztere können sicher sein, dass ihre Bilder an der Ontologie des Sichtbaren teilhaben. Jede Montagefigur dagegen ist ein SchnittBild, das den ‚Cut' oder Riß mit sich selbst verbindet oder auch umso deutlicher hervorhebt (deutliche Montagefiguren sind zum Beispiel Überblendungen). Der Schnitt durch das Auge in Bunuels Film *Un chien Andalou* (1928) schmerzt deshalb so sehr, weil dieses Bild auf der symbolischen Ebene (des Abgebildeten) den Schnitt des Sehens im Auge wiederholt, anstatt ihn mit einem verbindlichen SchnittBild zu verbinden.

Der Projektionsstrahl des Kinos, ob er nun die Lichtflut seiner Bilder und ihrer Differenzmerkmale der Bewegung als Kontinuität oder Bruch in der Montage transportiert, ist der eigentlich magische Ort des Kinos. Die Idee ist naheliegend, ihn selbst zum Objekt der Betrachtung und des Spektakels im Kino zu machen, nur dieses gebündelte Licht, das sich in einer eigenen Figur her- und darstellt. Anthony McCall hat 1973 in New York sein Projekt *Line Describing a Cone* vorgestellt.

---

[16] René Passeron: Inimages. In : Revue d'Esthétique, No 3-4, 1978 ('Collages'), S.42

[17] André Bazin: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S.28

„*Line Describing a Cone* ist das, was ich einen ‘solid light film’ nenne. Er handelt vom projizierten Lichtstrahl selbst statt ihn als bloßen Transporteur für kodierte Information zu behandeln, die dekodiert wird, wenn sie auf eine Fläche trifft. Die Zuschauer sehen den Film stehend mit dem Rücken zur Leinwand oder wo normalerweise die Leinwand wäre. Der Film beginnt mit einem kohärenten ‚pencil of light’, wie ein Laserstrahl und entwickelt sich während dreißig Minuten in einen vollständigen (Licht-)Kegel. (...) Der Film existiert hier in seinem wirklichen dreidimensionalen Raum. Es gibt ihn nur in der Gegenwart, im Augenblick der Projektion. Er bezieht sich auf nichts jenseits dieser Realzeit. Er enthält keine Illusionen. Er ist eine primäre, keine sekundäre Erfahrung, d.h. der Raum ist real, nicht referentiell und auch die Zeit ist real, nicht referentiell.“[18]

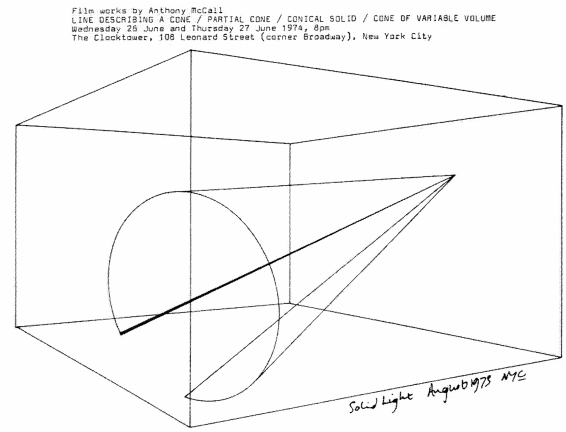

Abb.7: Line Describing a Cone

Die Zuschauer im Raum sind beweglich, je nach Standpunkt bietet sich eine andere Ansicht des Lichtkegels. Der Staub im Raum und gelegentlich Zigarettenrauch ‚beleben’ das Licht und machen den Kegel zu einem eigenen Licht-Körper. Um einen ‚Film’ handelt es sich, weil der Lichtstrahl im Projektor erzeugt und bewegt wird und allmählich den Kegel ‚schreibt’ bis er vollständig ist. Das ist auch die ‚Erzählung’ dieses Films. Darin unterscheidet sich *Line Describing a Cone* vom Lichtstrahl des Suchscheinwerfers auf einem Leuchtturm oder von der Inszenierung des Licht-Doms (Albert Speer), mit denen es allerdings mehr Verwandtschaft hat als mit modernen Laserspektakeln, wenn sie doch wieder der figurativen EinBILDung dienen sollen.

[18] Anthony McCall: Line Describing a Cone and Related Films. In: October 103, Winter 2003, S.42-62, hier S.42

Bevor ich abschließend zu bestimmten Bildern komme, von denen ich glaube, das sie einer anderen Ordnung des Sichtbaren angehören, möchte ich noch einmal kurz resumieren, wie ich bisher SchnittBilder verstanden habe. Bilder sind in der Ordnung des Sehens und der Sichtbarkeit seit der Renaissance ontologisch mit der dargestellten Realität verbunden in einer Art gegenseitigen Abhängigkeit. Die Fotografie bringt diese Logik der Repräsentation in seinem apparativ hergestellten SchnittBild auf den Punkt als raumzeitlicher Ausschnitt und Spur des Realen. Als Schnitt verdankt sich das Bild einem Einschnitt in den raumzeitlichen Strom des Sichtbaren, des Lichtes, den es zugunsten der Abbildung unterbricht oder wie mit einem Messer abschneidet. Der Projektionsstrom im Kino wiederholt das Dispositiv dieser Ordnung des Sichtbaren, das Bewegungsbild auf der Leinwand ist ebenso ein Kegelschnitt durch die Sehstrahlen des Projektors wie er das, was analog die Kamera gesehen hat, wiedergibt. An jeder Stelle des Projektionsstromes kann durch einen Einschnitt das Bewegungsbild wiederholt werden, das die Kinoleinwand als ‚idealer Schnitt' zeigt. Auf einer anderen Ebene funktioniert der Schnitt der Montage, der den kontinuierlichen Blick zerschneidet und das Gesehene neu auf der narrativen oder Sinnebene kombiniert. An der Stelle des Schnitts funktionieren Montagefiguren wie SchnittBilder, die den Einschnitt ‚verbinden'. In all diesen Fällen sind SchnittBilder mit einer Logik der Repräsentation verbunden, die in ihren Bildern eine Ontologie des Sehens voraussetzt. SchnittBilder schneiden immer einen Strom, ein Band, eine Verbindung ab zwischen dem Sehen und der Sichtbarkeit, während sie den Schnitt durch ihr eigenes Bild besetzen. Darüber hinaus sind sie Markierungen ihrer Bilder als Ausschnitt aus einer Wirklichkeit, die sie zu repräsentieren vorgeben.

Für die ‚Ordnung des Sehens in der Neuzeit' hat Martin Jay gegenüber der cartesianischen Konstruktion des Sehens in der Blickpyramide mit ihrer geometrischen Perspektive durchaus widersprüchliche Sichtbarkeitsmodelle ausgemacht, die, anders als in der Perspektivkonstruktion, das Subjekt nicht direkt an das Bild der Sichtbarkeit (in der geometrischen Konstruktion des Augenpunktes oder grundsätzlich in der Spitze der Blickpyramide) binden. Das gesehene Bild und das Bild des Sehens können sich unterscheiden. Er zitiert Norman Bryson (Vision and Painting) „Der Bund mit der Physiologie des Auges des Betrachters wird gebrochen und das betrachtende Subjekt wird angesprochen als bloßer Vorstellungspunkt, ein nicht-empirischer Blick."[19] Das Band, das Bild und Sehen verbindet, ist zerschnitten, das Bild ist eine bloße sichtbare Oberfläche, „auf

[19] Martin Jay: Die Ordnung des Sehens in der Neuzeit. In: Tumult, No 14, 1990, S.47 (zit. Norman Bryson: Vision and Painting: The Logic of the Gaze. New Haven 1983, S.112)

der die vorgängige Existenz einer Welt der Dinge (...) auf der flachen Leinwand abgebildet wird. Diese Welt ist vollständig unabhängig von der Position des Betrachters vor dem Bild.“[20] Die holländische Malerei ist denn auch eher eine Landkarte als ein Kegelschnitt durch das Sehen eines Subjektes. Sie verbindet sich mit dem Wissen, statt an die Unmittellbarkeit der Wahrnehmung zu appellieren. Sie folgt eher der Kunst der Beschreibung als der Evidenz des Blickes. Das Bild ist beweglicher, weil es kein geometrisches Netz mit einem Betrachter verbindet, der beide Seiten (wie im Kino) fixiert. Diese Beweglichkeit positioniert die Bilder auf dem Markt der anonymen Betrachter als Kunden, ob sie deshalb strukturell mit der Fotografie eine Verbindung eingehen, wie Martin Jay meint, ist fraglich, wenn diese sich im fotografischen Schnittbild doch wieder ontologisch an den jetzt apparativen Blick im Verhältnis zu ‚etwas, was dagewesen sein muß’ zurückbindet.

Diese andere Ordnung des Sehens und der Sichtbarkeit, die sich zum Beispiel in den Wimmelbildern Breughels ankündigt, scheint sich gegenwärtig im Zusammenhang mit den elektronischen Monitorbildern des Fernsehens, Videos und des Computers gegen die Ordnung des Sehens, wie sie im Dispositiv Kino angelegt ist, durchzusetzen. Das Monitorbild hat in seiner digitalen Darstellung keine vorausgesetzte ontologische Verbindung mehr zur Realität, deren Repräsentation es wäre. Seine Bewegungsbilder auf der Oberfläche haben keinen Raum, aus dem heraus sie als Projektionen konstituiert und gesehen werden können. Der Betrachter ist vollkommen unabhängig von der Entstehung des Bildes kontingent mit seiner Sichtbarkeit zu jeder Zeit und an jedem Ort konfrontiert. Daß diese Bilder auch mit einem Beamer projiziert werden können, ist ein sekundärer Effekt neuer Bilder in einem älteren Dispositiv (umgekehrt können auch Filmbilder auf dem Schneidetisch wie auf einem Monitor betrachtet werden, während erst der Übergang vom Monitor des Edison-Kinetoskops zur Lumièreschen Projektion den Film als Kinofilm verwirklicht hat).

Eine interessante Beschreibung der neuen Ordnung der Sichtbarkeit im Zusammenhang mit dem Video-Monitor hat m.E. Paul Virilio in seinem Aufsatz „Das indirekte Licht“ (deutsch 1992) gegeben. Das besondere Merkmal der Videotechnik sei nicht, „dass es nicht mehr in der mehr oder weniger aktualisierten ‚Darstellung’ einer Begebenheit besteht.“[21] Das Bild ist selbst die Begebenheit, wo der dargestellte Ort mit dem Ort der Darstellung zusammenfällt (was übrigens auch –auf andere Weise- in *Line Describing a Cone* in der abstrakten reinen Präsenz des Lichtstrahls der Fall war). Ein Fußballspiel findet auf dem Bildschirm des Monitors statt, unabhängig davon, dass es gleichzeitig auch an einem Ort der Realität gespielt wird, eine Voraussetzung, die erst vom Zuschauer realisiert werden muß, um sogleich wieder

[20] Ebd. S. 48
[21] Paul Virilio: Das indirekte Licht. In ders.: Rasender Stillstand. München, Wien 1992, S.10

vergessen zu werden. Die Übertragung schließt beide Orte im Sinne einer „tele-topographischen Örtlichkeit“[22] zusammen. „Das Bild der Örtlichkeit“, sagt Virilio, folgt „auf die Örtlichkeit der Bilder“[23], was zum „Niedergang der Theateraufführungs- und Filmvorführräume“[24] geführt hat. Das übertragene Bild, das auch das Bild der Übertragung ist, wird nicht als Lichtprojektion analog zum Modell des Sehens sichtbar, sondern als leuchtende Oberfläche, auf der es sich punktuell zusammensetzt. Es ist also kein beleuchtetes Bild wie das Bewegungsbild auf der Leinwand des Kinos (das nur schwach auch das Dunkel des Kinos erhellt), sondern ein leuchtendes Bild, das wie eine Lampe den Raum mit seinem indirekten Licht erhellt. Indirekt ist das Licht gegenüber dem Sonnenlicht und seinem künstlichen Pendant, der elektrischen Birne. Dieses elektronische (digital generierte und/oder übertragene) Bild gehört einer anderen ‚Ordnung des Sehens und der Sichtbarkeit’ an, dessen Oberflächlichkeit keine ‚Schnitte’ mehr zulässt (und daher prädestiniert zu sein scheint für die Endlosprogramme des Fernsehens). Sein Licht produziert erst einen Raum der Sichtbarkeit, die den Blick des Betrachters im Raum, der durch das Bild selbst beleuchtet wird, umschließt und einschließt. Daher trifft erst auf das Fernsehen als mediale Konstellation zu, was Adorno vom Kino gesagt hat, dass seine Bilder „das Bewusstsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen“[25] angetreten sind, weil sie keine ‚Schnittbilder’ mehr sind, keine Ausschnitte, sondern das Ganze als imaginäres Bilduniversum.

---

[22] Ebd. S.11
[23] Ebd. S.13
[24] Ebd. S.18/19
[25] Theodor W.Adorno: Prolog zum Fernsehen. In: Ders. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt/M. 1970, S.69