

Jean-Louis Baudry

Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat

Am Ende der „Traumdeutung“, wenn Freud versucht, die Vorgänge der Traumverarbeitung und ihre jeweils eigentümliche Ökonomie in das Gesamt des Psychischen zu integrieren, weist er dem letzteren ein optisches Modell zu: „daß wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl.“ (Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt: Fischer 1961, 437)

Aber Freud scheint nicht übermäßig stark an diesem optischen Modell festzuhalten, welches – wie Derrida betont hat¹ – die Vernachlässigung der graphischen Repräsentation in seiner früheren Arbeit auf dem Gebiet der Träume zu Tage treten läßt. Mehr noch: er wird später das optische Modell zugunsten eines Schreibinstrumentes aufgeben, des ›Wunderblocks‹. Nichtsdestoweniger scheint diese Wahl des Optischen die Tradition der westlichen Wissenschaft zu verlängern, deren Geburtsstunde exakt mit der Entwicklung des optischen Apparats zusammenfällt, die als Konsequenz die Dezentrierung des menschlichen Universums, das Ende des Geozentrismus (Galilei) haben wird; aber auch der optische Apparat der dunklen Kammer [chambre noire] wird im selben historischen Umfeld gleichfalls und paradoxerweise dazu dienen, in der Herstellung von Bildern einen neuen Modus der Repräsentation auszuarbeiten, die *perspectiva artificialis*, die als Effekt eine Rezentrierung oder wenigstens eine Verschiebung des Zentrums zeitigt, das sich im Auge festsetzt; was so viel bedeutet wie die Absicherung der Installation des ›Subjekts‹ als aktiven Sitz und Ursprung des Sinns. Zweifelloso könnte man die privilegierte Stellung hinterfragen, welche die optischen Geräte im Schnittpunkt von Wissenschaft und ideologischer Produktion zu besetzen scheinen. Dient etwa die technische Eigenart der optischen Geräte, die mit der wissenschaftlichen Praxis direkt verbunden sind, dazu, nicht nur ihre Verwendung in der ideologischen Produktion zu verbergen, sondern auch die ideologischen Effekte, die sie vermutlich selbst provozieren. Ihre wissen-

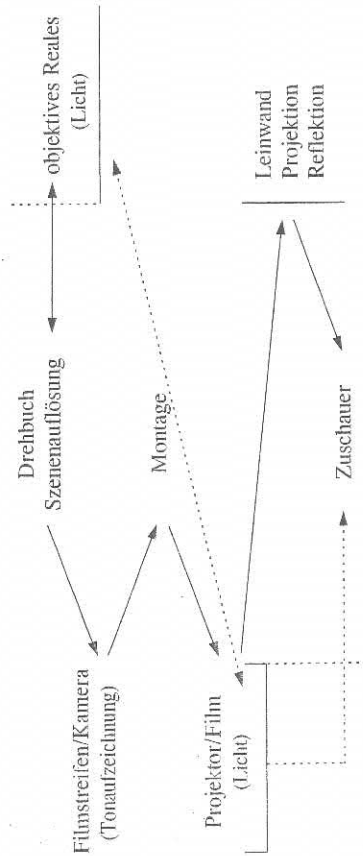
1) Vgl. dazu die Arbeit von Derrida: La scène de l'écriture. In: L'Écriture et la Différence, Paris: Le Seuil. [Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1976.]

schaftliche Verankerung versichert sie einer Art Neutralität und verhindert, daß sie als Objekte in Frage gestellt werden.

Aber das ist schon eine Frage: wenn wir die Mängel dieser Apparate berücksichtigen wollen, ihre Begrenztheiten – mit Hilfe welcher Kriterien lassen sie sich definieren? Wenn man z. B. von einer beschränkten Schärfentiefe sprechen kann, ist dieser Begriff nicht selbst durch eine bestimmte Konzeption des Realen bedingt, für die eine solche Begrenzung nicht existieren würde? Die gegenwärtigen Signifikantenproduktionen sind hier besonders relevant und zwar in dem Maße, wie die gerätemäßige Besetzung bei ihnen eine wachsende Rolle spielt, und weil ihre Streuung sich mehr und mehr ausweitet. Es ist jedenfalls merkwürdig (aber: ist es wirklich so merkwürdig?), daß fast ausschließlich nur ihr Einfluß hervorgehoben wurde, die Effekte, die sie als fertige Produkte zeitigen, ihr Inhalt, das Feld des Signifikanten, wenn Sie so wollen; die technischen Grundlagen, von denen diese Effekte abhängen, und die spezifischen Eigenschaften dieser Grundlagen wurden jedoch ignoriert. Faktisch interveniert hier jene Art Unantastbarkeit, die abzusichern die Wissenschaft zur Aufgabe hat. Wir möchten einige Orientierungslinien für das Kino herauslösen, die der Vervollständigung, der Verifikation, der Verbesserung bedürfen werden.

Zuerst müssen wir den Platz der instrumentellen Basis in der Summe von Operationen, die in der Produktion eines Films sich verbinden, festlegen, wobei wir die wirtschaftlichen Implikationen auf dieser Ebene außer Acht lassen.

Unser Schema erlaubt die Akzentuierung folgender Punkte: Zwischen dem objektiven Realen und der Kamera, dem Ort der Einschreibung, wie auch zwischen der Einschreibung und der Projektion liegen bestimmte Operationen; eine Arbeit, aus der ein fertiges Produkt resultiert.²



In dem Maße wie dieses Produkt vom Rohmaterial (dem objektiven Realen) getrennt ist, erlaubt es uns nicht, die Transformation zu sehen, die stattgefunden hat. Gleichermäßen vom objektiven Realen und vom fertigen Produkt entfernt, nimmt

2) Die Disposition der Elemente und der Linien in Punkten und Strichpunkten des ideologischen Prozesses – sie werden im Schema erklärt. [Scénario wird häufig als »Drehbuch« übersetzt].

die Kamera eine extreme Position in dem Arbeitsprozeß ein, der vom Rohmaterial hin zum fertigen Produkt führt. Obgleich unter anderen Gesichtspunkten zwischen ihnen eine wechselseitige Abhängigkeit bestehen mag, muß zwischen der Szenenauflösung [découpage] und der Montage unterschieden werden; aufgrund des wesentlichen Unterschieds im Signifikantenmaterial, mit dem die eine resp. die andere operiert: mit der Sprache [langue] (das Szenario) oder mit dem Bild. Zwischen den beiden sich ergänzenden Stadien der Produktion findet eine Verwandlung des Signifikantenmaterials statt (offenbar weder eine Übersetzung noch eine Transkription, da das Bild nicht auf Sprache [langue] reduzierbar ist), und zwar genau dort, wo die Kamera sich befindet. Zum Schluß, zwischen das fertige Produkt (das »Tauschwert« besitzt, Ware ist) und seiner Konsumtion (seinem Gebrauchswert) schiebt sich ein weiterer Vorgang ein, hervorgebracht mittels eines Ensembles von Geräten – Projektor und Leinwand –, mit der Restitution des Lichts, das im Verlaufe des Prozesses verloren ging, und der Umwandlung einer Folge von aneinandergefügt Einzelbildern in einen Ablauf, der ebenfalls restitutiven Charakter hat, obgleich er anders skandiert ist: die vorher vom objektiven Realen abgezogene Bewegung.

Demgemäß verweist das kinematographisch Spezifische auf eine Arbeit, d.h., auf einen Transformationsprozeß. Die Frage ist dabei, ob die Arbeit sichtbar ist, ob die Konsumtion des Produkts einen Bewußtseinseffekt nach sich zieht, oder aber, ob die Arbeit verborgen ist; wobei, wenn letzteres zutrifft, das Produkt offenbar von ideologischem Mehrwert begleitet wird. Auf der praktischen Ebene stellt sich hierdurch die Frage, durch welche Verfahren die Arbeit tatsächlich in ihrer Einschreibung lesbar gemacht werden kann. Diese Verfahren müssen notwendigerweise kinematographische Techniken ins Spiel bringen. Mit der ersten Frage verbunden fragt man sich aber andererseits, ob nicht die Instrumente (die technische Basis) spezifische ideologische Effekte produzieren, und ob diese Effekte selbst durch die herrschende Ideologie determiniert sind; in diesem Fall wird die Dissimulation der technischen Basis auch einen spezifischen ideologischen Effekt mit sich bringen. Seine Einschreibung, seine Offenbarung als solche würde andernfalls einen Bewußtseinseffekt produzieren: zugleich als Vergegenwärtigung des Arbeitsprozesses, als Denunzierung von Ideologie und als Kritik des Idealismus.

Das Auge des Subjekts

Wir haben gesehen, daß die Kamera einen zentralen Platz im Produktionsablauf eines Films einnimmt. Konstituiert durch eine Ansammlung optischer und mechanischer Instrumentation, wird durch ihre Vermittlung ein bestimmter Modus der Einschreibung durchgeführt, gekennzeichnet durch das Markieren, durch die Aufnahme der unterschiedlichen Lichtintensitäten (und der Wellenlängen für die Farben) und der Differenzen zwischen den Bildern. Fabriziert nach dem Modell der *Camera Obscura*, erlaubt die Kamera die Konstruktion eines Bildes analog den perspektivischen Projektionen, wie sie von der italienischen Renaissance entwickelt worden sind. Selbstverständlich kann die Verwendung von Objektiven unterschiedlicher Brennwei-

3) Es ist evident, daß wir hier nicht von Kapitalinvestitionen sprechen.

ten das perspektivische Feld verändern. Aber wenigstens so viel ist in der Geschichte des Kinos klar: es ist die Perspektivkonstruktion der Renaissance, die originär als Modell diente; und die Verwendung multipler Objektive, wenn sie nicht durch technische Überlegungen diktiert wird, um die Wiederherstellung der gewohnten Perspektive zu erzielen (etwa beim Drehen in engem oder weitem Raum, den man ausweiten oder verengen will), zerstört nicht die Perspektive, sondern zwingt sie vielmehr in die Rolle einer referentiellen Norm. Der Seitensprung, etwa unter Verwendung eines Weitwinkel- oder Teleobjektivs, ist gegenüber der sogenannten Normalperspektive deutlich markiert. Wir werden in jedem Fall sehen, daß der daraus resultierende ideologische Effekt immer noch in Beziehung zur der Perspektive innewohnenden Ideologie definiert wird. Die Dimensionen des Bildes selbst, das Verhältnis zwischen Höhe und Breite, scheinen offensichtlich von einem angenommenen Durchschnitt her kalkuliert zu sein, der von der westlichen Staffelei-Malerei entlehnt ist.

Der Raumbegriff, der die Perspektivkonstruktion in der Renaissance bedingt, unterscheidet sich von demjenigen der Griechen. Für letztere ist Raum diskontinuierlich und heterogen (für Aristoteles, aber auch für Demokrit, für den Raum der Ort einer unendlichen Menge unteilbarer Atome ist); während mit Nikolaus von Cusa [1400/1-1464] ein Raumbegriff geboren wird, der durch die Beziehungen zwischen den Elementen, die der 'Quelle allen Lebens' gleich nah und fern sind, gestaltet wird. Zusätzlich entspricht die bildliche Konstruktion der Griechen der Gestaltung ihrer Bühne, die auf einer Vielzahl von Blickpunkten basiert, während die Renaissance-Malerei einen zentrierten Raum ausarbeiten wird. ('Die Malerei ist nichts anderes als der Durchschnitt der Sehpypamide gemäß einer gegebenen Entfernung, einem fixierten Zentrum und bestimmten Lichtverhältnissen' – Alberti). Das Zentrum dieses Raums fällt mit dem Auge zusammen, das Jean Pellerin Viator mit Recht 'Subjekt' nennen wird. ('Der Hauptpunkt in der Perspektive sollte in Augenhöhe platziert sein: dieser Punkt wird fix oder Subjekt genannt'.)⁴ Das monokulare Sehen, wie es der Kamera eigen ist, läßt – wie Pleynet hervorgehoben hat – eine Art Spiel der 'Reflexion' entstehen. Basierend auf dem Prinzip eines Fixpunktes, im Bezug auf den die visualisierten Gegenstände angeordnet sind, umschreibt sie wiederum die Position des 'Subjekts',⁵ den genauen Ort, den es notwendigerweise einnehmen muß. Darauf fokussiert erscheint die optische Konstruktion wirklich wie die Projektion-Reflexion eines 'virtuellen Bildes', dessen halluzinatorische Realität sie erzeugt: sie steckt das Feld eines idealen Blicks ab und sichert auf diese Weise die Notwendigkeit einer Transzendenz – metaphorisch: durch das Unbekannte, an das sie appelliert (hier müssen wir uns an den strukturellen Ort erinnern, den der Fluchtpunkt einnimmt), und metonymisch: durch die Verschiebung, die sie zu bewirken scheint: ein Subjekt

4) Vgl. L. Brion-Guerry: Jean Pellerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective. Paris: Belles Lettres 1962.

5) Wir verstehen unter dem Begriff 'Subjekt' hier seine Funktion als Vehikel und Ort der Schnittstelle [recoupement] ideologischer Implikationen, die wir nach und nach noch zu präzisieren versuchen, und nicht etwa die strukturelle Funktion, die der analytische Diskurs damit zu markieren sich bemüht. Vielmehr nimmt es zum Teil den Platz des 'moi' ein, von dem man genau weiß, welche Abweichungen es im analytischen Feld unterhält.

ist sowohl ein »an Stelle von« als auch »pars pro toto«, ein Teil für das Ganze. Im Gegensatz zur chinesischen und japanischen Malerei wird im westlichen Staffelei-Bild, da es ein bewegungsloses und zwischenraumloses Ganzes darbietet, eine Gesamtion ausgearbeitet, die der idealistischen Konzeption der Fülle und der Homogenität des »Seins«⁶ entspricht und sozusagen der Repräsentation derselben ist. In diesem Sinne wirkt es auf einzigartig akzentuierte Weise mit an der ideologischen Funktion der Kunst, die darin besteht, dem Metaphysischen eine sinnlich wahrnehmbare Repräsentation zu sichern. Dieses Prinzip der Transzendenz, das die in der Malerei und in dem sie kopierenden photographischen Bild repräsentierte perspektivische Konstruktion zugleich bedingt und durch es konditioniert wird, scheint alle vom Kino veranlaßten idealistischen Diskurse inspiriert zu haben: »Den menschlichen Geist parodierend, scheint der sonderbare Mechanismus seine Aufgabe besser zu erledigen als jener. Dieses Spiel der Nachahmung, Bruder und Rivale des Verstandes, ist im Grunde jenes der Verfahren, die es zulassen, die Wahrheit zu enthüllen.« (Cohen-Séat). »Weit davon entfernt, uns für den deterministischen Weg stark zu machen (wie man nicht ohne Berechtigung glauben könnte): diese Kunst – die positivste von allen, unsensibel gegenüber dem, was nicht verfertigt ist, purer Schein, – präsentiert uns im Gegenteil die Idee eines hierarchischen Universums, das im Hinblick auf ein letztes Ende geordnet ist. Hinter dem, was der Filz zu sehen anbietet, ist es keineswegs die Existenz der Atome, die wir angeleitet werden zu untersuchen, sondern vielmehr das Vorhandensein eines Jenseits der Phänomene, einer Seele oder sämtlicher anderer geistigen Prinzipien. Die Poesie steckt in dieser Enthüllung einer vor allem geistigen Präsenz, die zu erforschen ich Ihnen vorschlage.« (André Bazin).

Die Projektion: die negierte Differenz

Was auch immer die der Optik eigenen Effekte generell sein mögen, die Filmkamera unterscheidet sich indessen von der Standfotografie durch die Aufzeichnung einer Serie von Bildern mittels ihrer mechanischen Apparatur; daher könnte es den Anschein haben, sie wirke dem vereinheitlichenden und »substantialisierenden« Charakter des einzelnen Perspektivbildes entgegen. Ihre Bilder, die erscheinen wie die Zerschnitte [coupages] oder die Vorwagnahmen [prélèvements] von auf das »Reale« arbeitet, elaboriert, ausgewählt worden ist), könnten – insbesondere weil die Kamera sich bewegt – die Annahme zulassen, es gäbe eine Vielzahl von Blickpunkten, die die fixierte Stellung des Augen-Subjekts neutralisiert oder sie gar aufheben würde. Aber in diesem Zusammenhang müssen wir die Beziehung zwischen der durch die Kamera eingeschriebenen Folge von Bildern und deren Projektion betrachten – wir werden für einen Moment den von der Montage okkupierten Platz leer lassen, die eine entscheidende Rolle in der Strategie der produzierten Ideologie spielt. Die Operation der Projektion (der Projektor, die Leinwand) stellt die Kontinuität der Bewe-

6) Die perspektivische »Kadrierung«, die einen solchen Einfluß auf die kinematographische Aufnahme haben wird, spielt die Rolle, die Dichte des Spektakels zu intensivieren, zu steigern. Keine Abweichung darf sie zerspalten.

gung und die zeitliche Dimension in der Aufeinanderfolge der statischen Bilder wieder her. Man könnte sagen, die Beziehung zwischen den Einzelbildern und der Projektion ähnele der Relation zwischen Punkten und einer Kurve in der Geometrie. Aber das Problem ist genau diese Relation und diese Wiederherstellung der Kontinuität der diskontinuierlichen Elemente. Der so produzierte Sinnseffekt hängt nicht nur vom Inhalt der Bilder, sondern auch von den materiellen Verfahren ab, durch die eine (wiederum von der retinalen Nachbildwirkung abhängige) illusorische Kontinuität wiederhergestellt wird; ausgehend von den diskontinuierlichen Elementen, – diese Elemente, die Bilder, lassen zwischen den vorhergehenden und den folgenden Differenzen zu. Unerläßliche Differenzen, damit eine Illusion der Kontinuität, des kontinuierlichen Vorüberziehens [passage] (Bewegung, Zeit) überhaupt kreiert werden kann. Aber nur unter einer Bedingung: sie [die Differenzen] müssen als solche ausgelöscht sein.⁷ Auf der technischen Ebene geht es darum, die Wahl der minimalen Differenz zwischen jedem Bild hinzubekommen, daß es ihr kraft eines organisches Faktors verumtögt wird zu erscheinen. In diesem Sinn könnten wir sagen, daß der Film – und vielleicht ist es in dieser Hinsicht exemplarisch – von der Verleugnung der Differenz lebt (die Differenz ist für ihn lebensnotwendig, aber er lebt von ihrer Negation). Dies ist in der Tat das Paradoxon, das beim Betrachten eines entwickelten Filmstreifens hervortritt: die nahezu völlige Wiederholung nebeneinanderliegender Bilder, aber eine Wiederholung – wenn man so sagen kann – in einer leichten Abweichung, wobei die Abweichung verifiziert zu werden verlangt durch den Vergleich zweier weit genug auseinanderliegender Bilder. Bedenken wir andererseits den Effekt der Verwirrung, der während einer Vorführung durch Störungen in der Übertragung der Bewegung auftreten kann, wenn der Zuschauer jäh zurück zur Diskontinuität gebracht wird, – zum Körper sozusagen, zur technischen Apparatur, die gerade vergessen war. Wir wären vielleicht nicht weit davon entfernt zu sehen, was auf dieser materiellen Basis im Spiel ist, wenn wir uns daran erinnern, daß die ›Sprache‹ [langage] des Unbewußten [l'inconscient], wie sie im Traum, im Versprecher oder im hysterischen Symptom uns begegnet, sich als getäuschte, zerbrochene Kontinuität manifestiert und als überraschendes Hervordringen einer markierten Differenz. Eigentlich könnte man sagen, daß das Kino das mechanische Modell (mit den Vereinfachungen, die dies mit sich bringen kann) eines Geräts rekonstruiert und formt, das zugleich ein durch eine materielle Basis konstituiertes Schrift-

7) „Daß der gewöhnliche Zuschauer im Filmtheater die Schnitte, die Klebstellen zwischen den einzelnen Teilstücken, auf die sich die Filmszene bei ihrer Aufnahme verteilt, nicht bemerkt, ist auch eine allgemein bekannte Tatsache.“

Das Filmschauspiel wird als kontinuierliche Handlung aufgefaßt, obwohl die Abbildungen, die auf der Leinwand vorbeiziehen, scharf voneinander getrennt sind, sei es durch räumliche, sei es durch zeitliche Lücken.“

„Am Durchschnit kann man in Lichtspielkino Hunderte bis Tausende von Schnitten anrufen, gleichzeitig jedoch fällt der Zuschauer, wenn der Film von guten Meistern gemacht wird, seine Bewegung als kontinuierliches Ganzes auf. Nur Mißlungenheit oder Unvermögen können das Gefühl eines Bruches in der Bewegung, unangenehme Stöße beim Wechsel der Abbildungen oder einer Irritation beim schroffen Wechsel von Handlungszeit und –ort aufkommen lassen.“ W. Pudowkin: Über die Montage. Ins Deutsche übersetzt von Hartmut Jachne. In: Theorie des Kinos, Hrsg. K. Witte, Frankfurt: Suhrkamp 1972, S. 113, 114.

system und ein Gegensystem (ideologisch, idealistisch) zuläßt, welches das erste benutzt, indem es dieses dissimuliert. Einerseits erlauben die optische Apparatur und der Film das Markieren der Differenz (aber schon negiert, wie wir gesehen haben, in der Konstitution des Perspektivbildes mit Spiegeleffekt); andererseits wählt die mechanische Apparatur die minimale Differenz aus und drängt sie zugleich in der Projektion zurück, damit der Sinn sich konstituieren kann: zugleich Richtung, Kontinuität, Bewegung. Der Projektionsmechanismus erlaubt es, die differentiellen Elemente (die Diskontinuität wird durch die Kamera eingeschrieben) zu unterdrücken, er bringt nur die Beziehung ins Spiel. Die einzelnen Bilder als solche erlöschen, damit Bewegung und Kontinuität aufscheinen können. Aber die Bewegung und die Kontinuität sind der sichtbare Ausdruck – man sollte besser sagen, die Projektion – ihrer Beziehungen, die gemäß eines differentiellen Minimums kalkuliert sind. Daher kann man annehmen, daß das, was schon das konstitutive Fundament des Perspektivbildes war, nämlich das Auge, das ›Subjekt‹, wieder in Gang gesetzt wird, freigesetzt (in dem Sinn, wie bei einer chemischen Reaktion eine Substanz freigesetzt wird) durch das Verfahren der Transformation der aufeinanderfolgenden diskontinuierlichen Bilder (in der Form isolierter Bilder haben sie, genau betrachtet, keinen Sinn oder zumindestens keine Einheitlichkeit des Sinns) in Kontinuität, Bewegung, Sinn. Mit der wiederhergestellten Kontinuität sind zugleich Sinn und Bewußtsein re-etabliert.⁸

Das transzendente Subjekt

Sinn und Bewußtsein, ohne Zweifel. Genau an diesem Punkt müssen wir zur Kamera zurückkehren. Sie ist, wie wir gesehen haben, nicht nur ein optisches Gerät, das es erlaubt, Aufnahmen so schnell wie gewünscht zu machen. Ihre mechanische Instrumentation, die ihr die minimale Differenz zu fixieren erlaubt, prädestiniert sie dazu, die Position zu wechseln, sich zu versetzen. Die Geschichte des Kinos zeigt, daß es aufgrund der Malerei, des Theaters und der Fotografie gemeinsamen Trägheit eine gewisse Zeit gedauert hat, bis man der dem Mechanismus innewohnenden Eigenmobilität gewahr wurde. Die Fähigkeit, Bewegung zu rekonstituieren, ist nur ein partieller, elementarer Aspekt einer allgemeineren Bewegung. Sich der Bewegung zu bemächtigen bedeutet, zur Bewegung zu werden; einer Bahn zu folgen bedeutet, eine Bahn werden; in eine Richtung zu drängen enthält die Möglichkeit, eine auswählen zu können; einen Sinn zu bestimmen bedeutet, sich einen Sinn zu geben. Davon ausgehend, findet sich das Augen-Subjekt – für die künstliche Perspektive, die ja eigentlich nur Repräsentant einer Transzendenz ist, konstitutiv und in seiner Bemühung die geregelte Ordnung derselben wiederzufinden, ihr zugleich implizit – absorbiert, – aufgehoben – in einer weitaus gewaltigeren Funktion, in dem Maß der Bewegung, in dem zu operieren es fähig ist. Und wenn das von seinem angestammten Platz sich weg bewegende Auge nicht mehr durch einen Körper gefesselt ist, durch die Gesetze der Materie, durch die zeitliche Dimension, wenn es keine bestimmbar Grenzen für

8) Wie eine Sprache [langage] funktioniert das Kino von daher zuerst auf dem Niveau der Apparatur: die Einschreibung der diskontinuierlichen Elemente, deren Auslöschung in der Zwischen ihren errichteten Beziehung der Sinnproduzent ist.

seine Verschiebung mehr gibt – Bedingungen, die durch die Möglichkeiten der Aufnahme [prise de vue] und des Filmmaterials erfüllt werden –, dann wird die Welt nicht nur wesentlich durch es [das Auge] begründet, sondern für es [das Auge].⁹ Die Bewegungen der Kamera scheinen die günstigsten Bedingungen für die Manifestation des transzendentalen Subjekts zu realisieren. Da gibt es einerseits die Fantasmatisierung eines objektiven Subjekts: Bilder, Ton, Farben; aber eines objektiven Realen, das – seine Kräfte der Einschränkung zurücknehmend – in ebensolchem Maße die Möglichkeiten oder die Macht des Subjekts zu vergrößern scheint.¹⁰ Wie man dem Bewußtsein nachsagt – und tatsächlich sind wir mit nichts geringerem befaßt –, wird das Bild immer ein Bild von etwas sein; es [das Bewußtsein] antwortet auf ein intentionales Ziel [visée intentionnelle]. „Wobei aber das Wort Intentionalität dann nichts anderes als diese allgemeine Grundeigenschaft des Bewußtseins, Bewußtsein von etwas zu sein, als *cogito* sein *cogitatum* in sich zu tragen, bedeutet.“¹¹ In der Perspektive einer solchen Definition wäre es vielleicht nicht zu gewagt, den Status des kinematographischen Bildes wiederzuentdecken, oder vielmehr der Operation, des Ausführungsmodus, den es realisiert. Denn um ein Bild von etwas zu sein, ist es eben konstitutiv für dieses Etwas als sein Sinn. Ein Bild, das die Welt widerzuspiegeln scheint, aber ausschließlich in der naiven Umkehrung einer stiftenden Hierarchie: „Der natürliche Seinsboden ist in seiner Seinsgeltung sekundär, er setzt beständig den transzendentalen voraus.“¹² Die Welt ist nicht mehr nur ein „offener und unbestimmter Horizont“. Eingeschränkt durch die Bestimmung der Kadrierung, anvisiert, in der richtigen Entfernung aufgestellt, liefert sie ein durch Sinn gestiftetes Objekt, ein intentionales Objekt, impliziert von der Handlung des Subjekts – welches das Objekt anvisiert – und diese andeutend; gleichzeitig mit ihrem Transfer als deren Bild scheint sich diese phänomenologische Reduktion zu verwirklichen, dieses in-Paranthese-Setzen ihrer realen Existenz (eine Auflösung, die – wie wir sehen werden – notwendig für die Bildung des Realitätsindrucks ist), die das Apodiktische des *Egos* fundiert. Die Vielfältigkeit der Aspekte des sichtbaren Objekts bezieht sich auf eine synthetische Operation, auf die Einheit dieses konstituierenden Subjekts: „(Der Würfel,) der eine und selbe, erscheint bald in Naherscheinungen, bald in Fernerscheinungen, in den wechselnden Modis des *Da* und *Dort* gegenüber einem, *obschon unbeachtet*, [Hervorhebung J.-L.B.] stets mitbewußten *absoluten Hier* (im mitterscheinenden eigenen Leibe) [außerdem werden wir sehen, was mit dem Körper in der mise-en-scène der Projektion geschieht – J.-L.B.]. Jede festgehaltene Erscheinungsweise eines solchen Modus, etwa *Würfel hier in der Nahsphäre*, zeigt sich aber

9) „Im Kino bin ich zugleich in der Handlung wie außerhalb von ihr, innerhalb des Raums wie außerhalb des Raums. Die Fähigkeit zur Allgegenwart besitzend bin ich überall und nirgends.“ Jean Mitry: *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France 1965, S. 179.

10) Das Kino manifestiert auf eine halluzinatorische Art den Glauben an die Allmacht des Denkens (wie von Freud beschrieben), die eine so wichtige Rolle im Modus der neurotischen Abwehr spielt.

11) E. Husserl: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. In: Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Band I. Den Haag: Martinus Nijhoff 1950, S. 72.

12) Husserl, op.cit., S. 61

selbst wieder als synthetische Einheit einer Mannigfaltigkeit zugehöriger Erscheinungsweisen. Nämlich das Nahding als dasselbe erscheint bald von dieser, bald von jener Seite, und es wechseln die *visuellen* Perspektiven, aber auch die taktilen, die akustischen und sonstigen Erscheinungsweisen,¹³ wie wir bei entsprechender Richtung der Aufmerksamkeit beobachten können.¹⁴ Weiter schreibt Husserl: „ihre überall eigentümliche Leistung [es geht hier um die intentionale Analyse J.-L.B.] ist Enthüllung der in den Bewußtseinsaktualitäten implizierten Potentialitäten, wodurch sich in noematischer Hinsicht *Auslegung*, *Verdeutlichung* und ev. *Klärung* des bewußtseinsmäßigen Vermeintens, des gegenständlichen Sinnes vollzieht.“¹⁵ Und noch einmal in den *Cartesianischen Meditationen*: „Jetzt tritt uns eine zweite Polarisierung, eine zweite Art der Synthesis entgegen, die die besonderen Mannigfaltigkeiten von *cogitationes* alle insgesamt und in eigener Weise umgreift, nämlich als solche des identischen Ich, das als Bewußtseinstätiges und Affiziertes in allen Bewußtseinserlebnissen lebt und durch sie hindurch auf alle Gegenstandspole bezogen ist.“¹⁶

Auf diese Weise wird die Beziehung zwischen der für die Konstitution des Sinns notwendigen Kontinuität und dem konstituierenden Subjekt dieses Sinns artikuliert: die Kontinuität ist ein Attribut des Subjekts. Sie setzt es voraus und sie umschreibt seinen Platz. Sie tritt im Kino auf, und zwar in den zwei ergänzenden Aspekten der formalen Kontinuität, die, ausgehend von einem System der negierten Unterschiede und der narrativen Kontinuität, im filmischen Raum etabliert wird. Wie sich aus der Mehrzahl der Schriften von Cinéastes und Kritikern herauslesen läßt, wäre sie übrigens auf keinen Fall erobert worden ohne exerzierte Gewalt gegen die instrumentelle Basis. Die auf der Ebene des Bildes ausgelöschte Diskontinuität hätte auf der narrativen Ebene wieder in Erscheinung treten und den Zuschauer beunruhigende Effekte des Bruches zur Geltung kommen lassen können (eine Leerstelle ausfüllen, welche die Ideologie sowohl erobert als auch – in dem Maße, in dem sie diese schon dominiert – befriedigen muß). „Wichtig bei einem Film ist das Empfinden der Kontinuität, das die Einstellungen und die Sequenzen verbindet, während er die Einheitlichkeit und den Zusammenhang der Bewegungen aufrechterhält. Diese Kontinuität hinzubekommen war eines der schwierigsten Dinge.“¹⁷ Und Pudowkin definierte die Montage als „die Kunst, Fragmente von Filmmaterial, die getrennt aufgenommen wurden, so zusammenzusetzen, daß dem Zuschauer der Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung vermittelt wird.“ Die Suche nach einer solchen narrativen Kontinuität, die von der materiellen Basis her so schwierig zu erreichen ist, läßt sich nur durch einen essentiellen ideologischen Einsatz erklären, der in diesem Punkt projiziert ist: es geht darum, die synthetische Einheit des originären Ortes von Sinn um

13) Bei dieser Gelegenheit: Es ist wahr, daß das Kino sich als unvollständig zu erkennen gibt, Aber es handelt sich nur um eine technische Unvollkommenheit, die seit den Anfängen des Kinos zu großen Stücken revidiert worden ist.

14) Husserl, op.cit., S. 78.

15) Husserl, op.cit., S. 83 f.

16) Husserl, op.cit., S. 100

17) Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, op.cit., S. 157.

jeden Preis zu bewahren, – die konstitutive transzendente Funktion, auf welche die narrative Kontinuität zurückverweist wie auf ihren natürlichen Ausfluß.¹⁸

Der Leinwand-Spiegel: Spekularisation und doppelte Identifikation

Aber damit der so beschriebene Mechanismus seine Rolle als ideologische Maschine wirksam spielen kann, muß eine weitere Ergänzungsoperation hinzugefügt werden, die durch ein besonderes Dispositiv vorbereitet wird; damit nicht nur die bearbeitete Einschreibung des »objektiven Realen«, sondern auch die spezifische Funktion, die wir beschrieben haben, sich darzustellen vermag.

Ohne Zweifel präsentieren schon der verdunkelte Raum und die schwarz – gleichsam wie ein Bildeidol – umrahmte Leinwand privilegierte Bedingungen der Wirksamkeit. Keine Zirkulation, kein Austausch, keine Übertragung mit einem Draußen. Die Projektion und die Reflexion stellen sich in einem geschlossenen Raum her und jene, die sich dort aufhalten, befinden sich – ob sie es wissen oder nicht (aber sie wissen es nicht) – angeketet, gefangen oder ergriffen (was könnte man über die Funktion des Kopfes bei dieser Eingreifung sagen: es genügt sich daran zu erinnern, daß für Bataille der Materialismus sich azeplal macht – ohne Kopf, wie eine blutige Verletzung; und auf diese Weise transfundierend). Und der Spiegel, auch reflektierende Oberfläche, ist eine begrenzte, gerahmte, umschriebene Fläche. *Ein unbegrenzter Spiegel wäre kein Spiegel mehr.* Ohne Zweifel besteht der paradoxe Charakter des filmischen Leinwand-Spiegels darin, daß beim Reflektieren der Bilder die Ambiguität bestehen bleibt, daß das reflektierte Bild nicht Bild der Realität ist (eine Ambiguität, die darin besteht, daß die Transitivität des Worts »reflektieren« in der Schwebe bleibt. (Die Realität,) die auf jeden Fall von einem Ort hinter dem Kopf des Zuschauers kommt (würde er sich umdrehen und sie direkt anschauen, sähe er nur die sich bewegenden Strahlenbündel einer schon verschleierte Lichtquelle). Die Disposition der verschiedenen Elemente – der Projektor, der »dunkle Saal« (salle obscure), die Leinwand – rekonstruiert (außer daß sie in auffällender Weise die mise-en-scène der Höhle wiederherstellt, das exemplarische Dekor

18) Das »Objektiv« der Kamera ist selbstverständlich nur ein Aufenthaltsort des Subjektivs: markiert durch die idealistische Opposition Inneres/Außeres, topologisch situiert am Treffpunkt der beiden, richtet es sich – wenn man so will – nach dem empirischen Organ des Subjektivs, der Öffnung, der Spalte der Sinnesorgane, durch welche die Außenwelt in das Innere eindringen und Sinn annehmen kann: »Es ist das Innere, welches gebietet«, sagt Bresson, »ich weiß, dies mag paradox erscheinen in einer Kunst, die ganz das Äußere ist.« Auch die Verwendung variabler Objektive ist schon bedingt durch die Kameraverschiebung als Implikation und Kausalität (Trajet) des Sinns: für diese transzendente Funktion, die wir einzukreisen versuchen: die Möglichkeit nämlich, ein offenes Feld zu wählen als Akzentuierung oder Modifizierung des intentional gerichteten Blicks [visée intentionnelle].

Ohne Zweifel läßt sich diese transzendente Funktion ohne Schwierigkeit an das Feld der Psychologie anschließen. Dies ist übrigens von Husserl selbst hervorgehoben worden: »die bedeutsame Entdeckung Franz Brentanos«, die Intentionalität, »legt die Methode einer deskriptiven – wie transzendental-philosophischen, so natürlich auch psychologischen – Bewußtseinslehre wirklich frei.« Husserl, op.cit., S. 79.

aller Transzendenz und das topologische Modell des Idealismus¹⁹) das für die Auslösung der von Lacan entdeckten Spiegelphase notwendige Dispositiv. Es ist bekannt, daß die Spiegelphase – ein Entwicklungsmoment, das zwischen dem 6. und dem 18. Lebensmonat auftritt, und in der das Kind die Einheit seines Körpers spekulativ – die Konstituierung oder zumindest den ersten Entwurf des »moi« als ein imaginäres Gebilde provoziert: »Diesem im Spiegel unfaßlichen Bild verleiht das spekulative Bild seine Kleidung.«²⁰ Aber damit diese imaginäre Konstituierung des Ich (moi) stattfinden kann, sind – Lacan unterstreicht diesen Punkt mit Nachdruck – zwei komplementäre Bedingungen nötig: die unreife Motorik und die frühzeitige Reifung seiner visuellen Organisation (signalisiert seit den ersten Lebenstagen). Wenn man bedenkt, daß diese zwei Bedingungen bei der kinematographischen Projektion sich wiederholt finden – Aufhebung der Motorik und Prädominanz der visuellen Funktion – könnte man vermuten, es handele sich dabei um mehr als eine bloße Analogie. Und vielleicht haben wir hier den Ursprung für den Eindruck des Realen [impression de réel], der so oft im Zusammenhang mit Kino beschworen wird und für den die diversen Erklärungsangebote eher eine Frage zu umschreiben scheinen. Damit dieser [Eindruck] sich herstellen kann, müssen die Bedingungen einer formativen Szene reproduziert werden, und diese Szene muß auf eine solche Weise wiederholt und inszeniert werden, daß die imaginäre Ordnung – aktiviert durch eine Spiegelung, die im Ganzen genommen im Realen sich abspielt – ihre eigentliche Funktion der Verschleierung oder der Ausfüllung des Seitensprungs, der Subjektsplaltung in der Ordnung des Signifikanten erfüllt.²¹

Auf der anderen Seite: In dem Maße in dem ein Kind den Blick eines anderen in Anwesenheit eines »Dritten« ertragen kann, findet es die Sicherheit einer Identifikation mit dem Bild seines eigenen Körpers. Durch die Tatsache, daß dort eine zweifache Beziehung hergestellt wird, konstituiert die Spiegelphase, in Verbindung mit der Bildung des »moi« im Imaginären, den Nexus der sekundären Identifikationen.²² Da er zur Ordnung des Imaginären gehört, untergräbt der von Lacan entdeckte Ursprung des »moi« in bedeutender Weise die optische Maschinerie des Idealismus, die der Projektionsraum sehr gewissenhaft reproduziert.²³ Aber für die spezifische Ordnung

19) Die Disposition der Höhle: abgesehen davon, daß sie im Kino schon verdoppelt ist in einer Art Verschachtelung, wo die dunkle Kammer – die Kamera – in einem dunklen Raum – den Projektionsaal – eingeschlossen ist.

20) J. Lacan: Écrits, Paris: Le Seuil 1966. Vgl. besonders »Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du Je«.

21) Wir sehen, daß das, was als Eindruck des Realen definiert wurde, sich weniger auf die Realität bezieht als auf den Apparat, welcher, obwohl er halluzinatorischer Art ist, nichtsdestoweniger diese Möglichkeit begründet. Die Realität wird niemals erscheinen außer in Relation zu den Bildern, die sie reflektieren, auf irgendeine Weise inauguriert durch eine vor ihr erschienene Reflexion.

22) Hier verweisen wir auf das, was Lacan bezüglich der Identifikationen in Verbindung mit der Struktur, die von einem optischen Apparat (dem Spiegel) bestimmt wird, sagte: wie sie sich in der vorherrschenden Figur des »moi«, wie Linien des Widerstands gegen den Vormarsch der analytischen Arbeit konstituieren.

23) »Daß das »moi« im Recit ist, erweist sich in der Erfahrung, eine Funktion des Mißverständnisses zu sein.« Lacan, Écrits.

des Imaginären ist es nicht als relevant zu erachten, ob das *moi* angenommen wird, auch nicht in seiner inauguralen und konstituierenden Konstruktion. Im Gegenteil, dies wäre eher eine Art Beweis oder Verifikation, einmal in seiner Wiederholung konstituiert. Gleichfalls ist offensichtlich, daß das *Reale*, welches das Kino mimt, zuerst dasjenige eines *moi* ist. Weil aber das reflektierte Bild nicht das des eigenen Körpers ist, sondern das einer Welt, (und einer Welt zudem, die schon als Sinn gegeben ist,) kann man eine doppelte Ebene der Identifikation unterscheiden: die erste klammert sich an das Bild selbst (verstanden gemäß deren räumlicher und zeitlicher Verschiebungen – sie rührt sozusagen von der dargestellten Person als einem Sitz sekundärer Identifikation, Träger einer Identität, die unaufhörlich danach verlangt, in Besitz genommen und wiederhergestellt zu werden). Die zweite läßt das Erscheinen der ersten überhaupt zu und inszeniert sie – diese ist das transzendente Subjekt, dessen Platz von der Kamera als Konstitutive und Meisterin der innerweltlichen Objekte eingenommen wird. Der Zuschauer identifiziert sich also weniger mit dem, was dargestellt wird – dem Spektakel selbst –, als vielmehr mit dem, welches das Spektakel in Bewegung setzt oder inszeniert; mit dem, das nicht sichtbar ist, aber das das Sehen zeigt, die gleiche Bewegung sehen läßt, die er, der Zuschauer, sieht – ihn nötigt, das Gleiche zu sehen, was es selbst sieht: sozusagen genau die Funktion, welche die Kamera als eine Relaisstelle sichert.²⁴ Ganz wie der Spiegel den zersplitterten Körper zu einer Art imaginären Integration des *moi* wieder zusammensetzt, vereinigt das transzendente *Ego* die diskontinuierlichen Fragmente der Phänomene, des Erlebten, zu wiedervereinigtem Sinn; durch ihn nimmt jedes Fragment Sinn an, indem es in eine *organische* Einheit integriert wird. Zwischen der imaginären Reprise des zersplitterten Körpers in eine Einheit und der Transzendentalität des *Egos*, das wiedervereinigenden Sinn verleiht, ist der Strom in unbestimmtem Sinne [indéfiniment] umkehrbar.

Der im Kino agierende ideologische Mechanismus scheint sich also zu konzentrieren in der Beziehung zwischen Kamera und Subjekt. Die Frage ist, ob die erstere dem letzteren gestattet sich zu konstituieren und sich in einem bestimmten Modus der spekulären Reflexion zu begreifen. Im Grunde sind die benutzten Formen der Erzählung, die *Inhalte* des Bildes, von geringer Wichtigkeit solange eine Identifikation möglich bleibt.²⁵ Man kann hier gut die spezifische Funktion, die das Kino als Träger und Instrument von Ideologie erfüllt, profilieren: es konstituiert das *Subjekt* durch das illusorische Absteckung einer zentralen Stellung (sei es nun die eines Gottes oder eines anderen Substituts). Ein Apparat, der dazu bestimmt ist, einen ideologischen Effekt zu erzielen, der für die dominante Ideologie bündig und notwendig ist: indem es eine Fantasmatisierung des Subjekts kreiert, kollaboriert das Kino mit einer markanten Wirkungskraft in der Aufrechterhaltung des Idealismus.²⁶ Tatsäch-

24) „Die das Subjekt als solches einnimmt, soll heissen, daß die Sprache ihm erlaubt, sich als den Maschinen, als eigentlichen Inszenator der ganzen imaginären Verhaltung zu betrachten, deren lebende Marionette es anders nur darstelle.“ J. Lacan, Schriften I. Übersetzt von Norbert Haas. Olten: Walter-Verlag 1973, S. 229.

25) Genau an diesem Punkt und an der Funktion der Elemente, die wir versuchen zu plazieren, liesse sich eine Diskussion über die Montage eröffnen.

26) Daher könnte der Diskurs über das Kino einer quasi-sommambulen Karikatur des Idealismus

lich übernimmt das Kino die Rolle, die in der okzidentalen Geschichte von verschiedenen künstlerischen Formationen gespielt wurde. Die Ideologie der Repräsentation (als Hauptachse, die die Konzeption der ästhetischen *„Schöpfung“* orientiert) und die Spekularisation (welche die *mise-en-scène* notwendig für die Konstituierung der transzendentalen Funktion organisiert) bilden im Kino ein System von ausgezeichnete Kohärenz. Alles geschieht, als ob das Subjekt selbst nicht in der Lage wäre – und das aus gutem Grund – für seinen eigenen Platz einzustehen, und es somit notwendig wäre, bei ihm sekundäre Organe auszuwechseln und einzupflanzen, seine eigenen defekten Organe mit Instrumenten oder ideologischen Formierungen zu ersetzen, die zur Ausfüllung seiner Funktion (als Subjekt) tauglich sind. Eigentlich ist diese Substitution nur unter der Bedingung möglich, daß die Apparatur selbst verborgen, unterdrückt bleibt. Daher kündigen beunruhigende Effekte – genau denen ähnlich, die von der Rückkehr des Unterdrückten künden – sicherlich die Ankunft der Apparatur *„im Fleisch und Blut“* an, wie in Vertovs *Mensch mit dem kinematographischen Apparat*. Mit der Enthüllung des Mechanismus, d.h., der Einschreibung der Filmarbeit, stürzen zugleich die spekulative Gemütsruhe und die Versicherung der eigenen Identität ein.

Daher kann das Kino als eine Art psychischer Substitutionsapparat erscheinen, der dem durch die dominante Ideologie definierten Modell entspricht. Das (vor allem in ökonomischer Hinsicht) repressive System hat zum Ziel, Abweichungen von diesem *„Modell“* oder seine aktive Denunziation zu verhindern. Analog könnte man sagen, daß das *„Unbewußte“* darin nicht erkannt wird (wir sprechen hier vom Apparat und nicht vom Inhalt der Filme, die bekanntermaßen vom Unbewußten Gebrauch gemacht haben). An das Unbewußte bindet sich der Produktionsmodus des Filmes wieder an, d.h., das Evidentmachen des in seinen vielfachen Bestimmungen ins Auge gefaßten Arbeitsprozesses, zu denen auch die gezählt werden müssen, die von der Apparatur abhängen. Deshalb sollte sich eine Reflexion über den Basisapparat in eine generelle Theorie der Ideologie des Kinos integrieren können.

Aus dem Französischen übersetzt von Gloria Custance und Siegfried Zielinski

Platz machen: „Das Auge der Kamera, seine Schärfe, seine Präzision, seine Unparteilichkeit, seine Macht. Die Kamera sammelt wie ein Spiegel die Bilder der Objekte ein und fixiert sie magisch. Sie sieht alles, läßt nichts aus, ist nie nachlässig. Bemühe dich, die Lupe in der Hand, sie auf dem falschen Pfad zu nehmen, du wirst ihr in die Unendlichkeit der Details folgen, ohne sie einzuzuholen. Das Licht diktiert; sie schreibt. Wer würde das Licht des Betrugs anklagen? Ohne Zweifel ist der Realismus des *„surrealen Auges“* ganz anders als unsere normale Vision. Über einer bestimmten Art der mechanischen Objektivität entdeckt man eine Mittäterschaft des Lichts um den Objekten alle Antlitze, die ihnen eigen sind, zu gewähren. Arm und fast einzigartig, sind wir bisweilen weit von der Abstraktion entfernt, daß es unser Selbvernögen am Ende doch hinter den Namen der Dinge, die wir kennen, gibt. Jedoch, diese Genauigkeit in einem *„Feld“* [champ] gesetzt und konzentriert, exakt bis zu diesem Punkt und daher begrenzt, bereichert sich mit einem Sinn und einem Wert. Die Dinge waren real, sie werden gegenwärtig: man sah sie, man wird sie kennen. C'est le b.a. ba du Logos.“ (Cohen-Séat)

Film und Medien in der Diskussion

Hrsg. v.
Jürgen E. Müller

Band 11

Robert F. Riesinger (Hrsg.)

Der kinematographische Apparat

Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte

Unter Mitwirkung von Guntram Geser

Robert F. Riesinger (Hrsg.)

Der kinematographische Apparat
Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte

Nodus Publikationen
Münster

