

ANTONIONI AND BEYOND - SCHWELLENBILDER

»Das Register der Kontinuation, der Bewegung (das bedeutet das Wort Kino: kontinuierliche Bewegung, nicht Darstellung, die durch Bewegung animiert wird, sondern Mobilität als das Wesen von Präsenz als ein Kommen, als Kommen und als Passage), Verschiebung, der Kontinuation, der Ausdauer, des Fortsetzens [...]. Es handelt sich um ein Register des permanenten Bahns.«¹

»Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens; des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten.«²

Zur Einführung

Die omnipräsente Sichtbarkeit der heutigen Welt insbesondere in Form televisualisierender Bildschirmtechniken der Sendeanstalten, in denen es schon lange nicht mehr, mit Jean-Luc Godard gesprochen, um die Bilder geht, gebiert sich tagtäglich. Das Kino und *sein* Film scheinen dagegen innerhalb der Bilderproduktion einen visuellen Sonderstatus zu halten. Unabhängig davon, dass einige Tendenzen Kinofilme gerne in die didaktische *Hier ist noch Kunst*-Ecke stecken möchten, ist es nicht zuletzt gerade auch Hollywood und seinen unzähligen Blockbustern zu verdanken, dass es das bewegte und *anders* präsente Leinwandbild, und eben auch das Sensationsbild, im Kino gibt. Es ist eines der wenigen Systeme, in denen es einem Regisseur wie Terrence Malick möglich ist, und der mit seinem Erstling *BADLANDS* 1973 für Furore sorgte, kurz danach noch *DAYS OF HEAVEN* (1978) drehte, anschließend erst Jahrzehnte später mit *THE THIN RED LINE* (1998) mit der besten Schauspielerbesetzung, die das US-Kino zum Zeitpunkt zu bieten hatte, wieder zurückzukehren, und

1 Nancy, Jean-Luc: *Evidenz des Films*. Abbas Kiarostami. Berlin: Brinkmann & Bose 2005, S. 51.

2 Foucault, Michel: *Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, S. 931.

dennoch nicht allein diese ins Zentrum zu stellen: *Die Familie vergisst dich nicht*. Nein, nicht nur das, hier gibt es natürlich andere Arbeitsstrukturen, natürlich nicht immer und nicht nur, aber es gibt einen anderen Umgang mit der Wertschätzung, Herstellung und Wirkweise der, man könnte mittlerweile sagen: *guten alten* Bildwelten des Kinos. Und man könnte auch sagen: Hier, im Kino und im dafür produzierten Film, gibt es die einzig nachhaltige bewegte Bildwelt, eben auch und gerade mit Hollywood. Und dies kann nur eine sein, die insbesondere auch *mit dem Unsichtbaren zu arbeiten* weiß. Oder, und so hat es Malick in seinem vermeintlichen Antikriegsfilm *THE THIN RED LINE* vorgeführt: mit dem, was einfach da ist – das Gras und der Wind stellen die eigentliche Sensation des ganzen Films dar. Das Leben, die Bewegtheit auch im Stillen, die Natur – in unendlichen Leerlaufsequenzen zwischen den altbekannten Erzählsträngen des Kinofilms.

Zugegeben: Diese Arbeit steht nicht auf der narrativen Seite des Kinos, und hier insbesondere Hollywoods, aber sie weiß dessen Wert zu schätzen. Und sie untersucht gerade jene Bild-Nischen innerhalb des Erzählkinos, um auf das aufmerksam zu machen, was dieses Kino, selbstverständlich oftmals mit einer vollkommen anderen Produktionsintention, mittransportiert: das Sehen außerhalb des Handlungsflusses, ein gleichzeitiges Bewusst- und Überwältigtsein den bewegten Oberflächen gegenüber, nicht zuletzt als ein Aufreißen des filmischen Bildes und seines Sehens: den Schock und die fließende Ruhe seiner eigenen Sicht- und Unsichtbarkeitsarbeit zugleich.

Die Kadrierung, die Einstellungswahl, denkt in einem bewegten Bildablauf wie kein anderes Bildgenerierungswerkzeug an all das, was sie nicht zeigt. Und dies in gedoppelter Funktion: die Rahmung, die Kamerafahrt, der Schnitt, etc. – alle sorgen dafür, dass gerade im und mit dem Nicht-Sehen gesehen wird. Der Film existiert nur mit seinem Off, mit dem *hors-champ*, mit dem, was er nicht zeigt. Und genau dieses Nicht-Sehen kann er gleichzeitig mit und in seinen Sichtweisen transportieren. Sie enthalten einander, das Sichtbare und das Unsichtbare, in einem maßvollen und gegenseitig bedingten Verhältnis. Die Übersichtsfiktionen des Fernsehens können dabei außer Acht gelassen werden. In diesem Format geht es weder um Bilder noch um Sehweisen. Im besten Sinne ist es ein schlichter Servicepool – eine völlig andere Arbeit also. Bewegungsbewusstsein, Horizontlinien, Ortsveränderungsperspektiven und Raumerfahrungen sind *woanders*: draußen, während der Fahrt – und im narrativen Kino als Leerlauf- oder Sensationspassagen *neben* dem normalen Handlungsfluss.

Das Kino hat im Gegenzug zum flirrenden Infomeer des Fernsehens sowohl Zeit und Raum als auch Unsichtbares. Nicht zuletzt Andy Warhol

machte dies mit seinen Filmen deutlich. Seine ewig langen, zähen Einstellungen ohne konstruierte Narrativik widerstehen sämtlichen Anmaßungen von Schnelligkeit, Bildergier und Übersicht. Sie sind detailliert genau im Kleinsten, was sie zeigen, ist das schöne unaufgeregte Nichts alltäglicher Handlungen inmitten einer wunderbaren Banalität. Bei Warhol geht es um Präsenz in einer reinen Form und Qualität, an die sich nur noch selten jemand wagt. Kein bürgerliches Kunstverständnis und kein TV-Format. Es geht um das schlichte Filmmaterial, die Erfahrung eines stillen Bildflusses, und um achtsame Seherfahrungen im Hier und Jetzt. Nochmal die

»Warhol'sche Seherfahrung zu machen. Nochmal diesen Blick zu erleben, der sich fast wie das Auge eines Neugeborenen auf die Welt richtet. Zuerst unschuldig, cool, aseptisch, später auch skeptisch und melancholisch. Warhol würde Fallen auslegen, schreibt Jonas Mekas, um die Wahrheit einzufangen. Er würde die Möglichkeiten und Materialien des Mediums dazu benutzen, mehrere Leinwände, Doppelbelichtungen [...]. Schließlich würde er die Kamera auch sich selbst überlassen. Vielleicht schafft sie es ja, wenn niemand es sieht: die vorurteilsfreie Aufnahme der Wirklichkeit. Das ist Warhols großes Ziel: die Welt neu zu sehen.«³

Mit aller zur Verfügung stehenden Ausdehnung von Zeiterfahrung hat er die Zeitspannen auf sein Filmmaterial gebrannt, hat das Paradox der Spannung der Langeweile geschaffen und die denkbar einfachsten Bilder bravourös eingefangen. Und damit unglaubliche Sichtweisen eröffnet. Zwei Sätze aus Godards *MASCULIN-FÉMININ* (1966) scheinen sich hier zu erfüllen: »Être fidèle c'est faire comme si le temps n'existait pas« und »La sagesse, ça serait si on pouvait vraiment voir la vie, vraiment voir.«

Welche Blicke/welche Bilder generiert der Film in seiner schlichten (und dabei manchmal auch sensationellen) Bewegung, und dergestalt insbesondere in seinen Fortbewegungs- und Fahrtaufnahmen durch Räume? Welche Durch- und Aufsichten entstehen hierbei? Und in welchen kulturphilosophischen Traditionen ist dies anzusiedeln? Diese Arbeit will sich einem Teilbereich der Bildphänomene nähern, jenem des filmischen Bildes und seinen Übersetzungen in urbane und rurale Wahrnehmungsbefindlichkeiten, bei denen auf der Seite des Filmbildes Filmtheorien und -philosophien des Apparatus, der Postsemiotik, der Technikgeschichte, der Materialtheorie und der Phänomenologie die gleiche Rolle spielen, wie jene der Stadttheorie und Kulturphilosophie auf der anderen Seite. Als zwei Seiten einer Medaille sind sie zu verbinden,

3 Schifferle, Hans: »Wie der Blick eines Neugeborenen«, in: Falter Special – Viennale 05, Wien: Falter Verlag 2005, S. 19.

aneinander zu spiegeln und zu neuen Zusammenhängen und Einblicken zu differenzieren.

Meine Arbeit zur Repräsentation von Stadtsequenzen in Filmen von Michelangelo Antonioni, speziell in seinen Filmen *LA NOTTE* und *L'ÉCLISSE*, ist die Vorstufe zu dieser weiterführenden Studie.⁴ Hier wie dort geht es um Filmbilderfolgen, in denen die Narration hinter einen filmischen Bilderfluss an sich zurücktritt, der sich nicht mehr an der Reihenhaftigkeit des Materials allein ausrichtet, sondern ebenso Synchronisches vor Diachronisches treten lässt. Ein Bildfluss, der auf diese Weise Wechselwirkungen zwischen einem allgemeinen gesellschaftlichen Phänomen des Wahrnehmungswandels und der spezifischen Wahrnehmung des einzelnen Rezipienten anschaulich werden lässt.

In den Untersuchungen der Stadtpassagen aus *LA NOTTE* und *L'ÉCLISSE* lag demnach der Akzent nicht nur auf der Analyse des einzelnen Filmstandbildes, im Sinne eines aus dem Lauf der Bilder herausgelösten und dergestalt entfremdeten Ausschnitts, sondern der bildmaterielle Ablauf war grundlegender Teil für eine detaillierte Analyse, welche die Stadtsequenzen überhaupt erst in ihrem zeitlichen Fluss angemessen bearbeiten konnte. Ein Festhaltenwollen des Bildes würde dem Film zuwider laufen. Die Bewegung sorgt hier für neue Formen innerhalb der Schärfen-, Flächen- und Tiefenverhältnisse eines Bildes.

4 Vgl. Kaiser, Tina: *Flaneure im Film. La Notte und L'Éclisse von Michelangelo Antonioni*. Marburg: Tectum 2007 (zugleich: Magisterarbeit an der Universität Lüneburg 2001). – Für Gilles Deleuze ist Antonioni einer der wichtigsten Vertreter des Zeitbildes. Dieses charakterisiert er in seinem zweiten Kinobuch wie folgt: »Die Situationen finden hier keine Fortsetzung mehr in Aktion oder Reaktion, wie es den Erfordernissen des Bewegungsbildes entspräche. Wir haben es nun mit reinen optischen und akustischen Situationen zu tun, in denen die Personen nicht mehr zu reagieren wissen, mit affektionslosen Räumen, in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln – und diese Situationen und Räume treiben sie schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht, zur Unentschlossenheit gegenüber dem, was sie tun sollen.« (Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 348). Was die Protagonisten an Indifferenz und Unschlüssigkeit mit sich herumtragen und an Aktion und Reaktion verloren haben, kristallisiert sich in ihrer intensiveren Wahrnehmung zu einem positiven Potential: Sie sehen. Der Sehende ersetzt den Akteur. Das flaneuristische Prinzip einer modernen Wahrnehmungspraxis hat im Kino der Nachkriegszeit eine Umwandlung und Erweiterung erfahren.

Übersicht: Bilder auf der Schwelle

»Während sich das Territorium der Sowjetunion auflöste, trainierte der Kameramann des legendären Tarkowski-Films ›Solaris‹ die Besatzung der russischen Weltraumstation MIR, damit sie für Andrej Ujicas ›Out of the Present‹ (1995) die Erde filmen konnte. Die schwere 35mm-Kamera dreht immer noch hoch über unseren Köpfen ihre Kreise. Sie wurde, nachdem die Rollen mit den berausenden Bildern vom blauen Planeten belichtet waren, sozusagen einfach aus dem Fenster des Raumschiffs geworfen. Der Rücktransport zur Erde wäre zu teuer gewesen.«⁵

»Als würde sich die Eroberung des Raumes am Ende als eine Eroberung allein der *Bilder* des Raumes herausstellen.«⁶

Zu einer *conditio humana* des Transitorischen

Mit Dziga Vertovs Kino-Auge-Strategie war meine Untersuchung Antonionis bei einem Eingeständnis des Scheiterns der Analyse vor dem filmischen Material an sich angekommen: »»Within the chaos of movement, running past, away, running into, and colliding – the eye, all by itself, enters life. A day [bzw. two films] of visual impression has [have] passed. How is one to construct the impressions of the day [of two films] into an effective whole, a visual study?« – »Never«, würde der flaneurspektator sagen und hoffen, »never« sagt auch diese Arbeit. Zuviel Bild, zuviel Bewegung, zuviel in-between. Vom festen Ort zum flüssigen Stadtraum des Films folglich. Erst hier kreuzt sich ein transitorischer Raum mit einer ebenso transitorischen Zeit, und wir haben endlich die Möglichkeit, es zu SEHEN.«⁷

Nach der Untersuchung von LA NOTTE und L'ÉCLISSE war zumindest eines sicherer geworden: ein totalitär gemeintes effektives Ganzes einer bildwissenschaftlichen Untersuchung wäre am Bildfluss der Filme sowie ihrer Wahrnehmung im wahrsten Sinne des Wortes vorbeigezogen. Der Akt der Kinorezeption war eine Weise des Flanierens geworden, eines Flanierens, das die Wahrnehmung als filmische Perzeption und Rezep-

5 Zielinski, Siegfried: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 10.

6 Virilio, Paul: »Das letzte Fahrzeug«, in: Karlheinz Barck (u. a.) (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam: Leipzig 1990, S. 265-276, hier S. 267.

7 Kaiser: Flaneure im Film, S. 112.

tion von Stadt auf eine neue Stufe erhob. Und Antonioni hatte es vorge-macht. Seine Filme befinden sich an jener Schaltstelle zu einer, im Sinne Marc Augés, supermodernen urbanen Wahrnehmung durch/mit Film, an welchen diese Arbeit nun anknüpfen möchte. Mit Giuliana Bruno wäre dies im Sinne einer geovisuellen Arbeitsweise zu verstehen, für die bereits zuvor der *passagio zebra* (der Zebrastreifen in L'ÉCLISSE) zum ausschlaggebenden Moment einer kinematischen Transportarchitektur geworden war.

Wo ich mich anfangs noch stark an den anthropologischen Stadt-betrachtungen und immanenten urbanen Techniken Charles Baudelaires oder Walter Benjamins orientierte, soll nun Friedbergs *flaneurspectator* verstärkt in den Vordergrund treten, und zwar am Beispiel des filmischen Post-Flaneurs par excellence: Allie Parker in Jim Jarmuschs PERMANENT VACATION.⁸ Mit Friedberg werden das Licht und die Leinwand des Ki-nos als Übergangsort und -raum zwischen Fenster und Rahmen, sowohl virtuell als auch aktuell, untersucht.⁹

Baudelaire und Benjamin dienten zuvor vor allem dazu, die kultur-elle Praxis des Flanierens an jene des Filmens anzunähern. Nun gilt es, Wahrnehmungsverschiebungen, räumliche und filmische Beobachtungs-analysen, heutiger urbaner Zustände und Situationen ins Blickfeld zu rücken: subjektive Wahrnehmung als eine des heute nicht einfach mehr Reisenden, sondern als jene des Passagiers, der einem Ort nur noch in der Funktion einer Bewegung oder im Warten auf sie verhaftet sein kann – wie dies nicht zuletzt unsere heutigen Transitorte vermuten lassen. Gilles Deleuzes Begriff des Zeitkristallbildes erfährt in der filmischen Darstellung solcher Orte eine erweiterte Fassung: Räume, die mit ihrer deterritorialisierter Technologie im Sinne Virilios helfen, Ankunfts- und Abfahrtszeiten immer mehr einander anzunähern, werden in ihrer kine-matographischen Repräsentation die Ununterscheidbarkeit von Virtu-ellem und Aktuellem mehr denn je als selbstverständlichen Topos imma-nent haben, und das vielleicht gerade in ihrer Gefährdung wahrnehm-barer Zeitschichten. Der rissige Kristall als jenes Filmbild, welches mit einem Fluchtpunkt, nicht nur im Sinne der Tiefenschärfe, arbeitet, kann sich für Deleuze transformieren: »Aus der Ununterscheidbarkeit von Virtuellem und Aktuellem muss eine neue Unterscheidung als eine zuvor nicht existente Wirklichkeit entweichen.«¹⁰

8 Vgl. Friedberg, Anne: Window Shopping. Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press 1993.

9 Vgl. den Vortrag von Anne Friedberg, »The architecture of spectatorship« vom 18. Januar 2003 auf der Konferenz »Umwidmungen: Architektonische und kinematographische Räume« im Jüdischen Museum Berlin.

10 Deleuze: Zeit-Bild, S. 119.

Das filmische Medium wird somit mehr als nur Ausweichhilfe vor der vielbeschworenen Echtzeit-Dominanz. Das Schwinden der Distanzen muss nicht mit einer Negation des Raumes einhergehen. Der bedeutungslose Ort ist immer noch sichtbar, der Film ist ein Raum seiner Möglichkeiten geworden.

Wahrnehmung zwischen Technik und Territorium

Territoriale Untersuchungen stehen dabei grundsätzlich im Austausch mit technischen Entwicklungen, die sich insbesondere seit den industriellen Entwicklungen der Moderne äußern: Kinematographie und Transportwesen dienen als einschlägige urbane Parameter. Dass das Territorium, wie es etwa eine Stadt darstellt, dabei extremen technologisch bedingten Transformationsprozessen unterworfen ist, erleben wir in besonderem Maße seit den geographischen Welterschließungsmustern der Renaissance. Ein Wahrnehmungswandel, der sich in den Bewegungsschritten des Menschen in Raum und Zeit manifestiert, geht damit einher. Unmittelbare sinnliche Erfahrung, die Prozessen der Beschleunigung und Transformation unterworfen ist, dehnt sich heute von materiellen Räumen durch Elektronik und Digitalität zu mehr und mehr immateriellen Räumen aus. Berkeleys *esse est percipi* von 1709 wird dabei vor weit größere Herausforderungen gestellt. Wo das *esse* einer Extension der Wahrnehmung über die natürlichen Wahrnehmungsorgane hinaus unterliegt, die Technologie folglich scheinbar unverzichtbaren Prothesenstatus einnimmt, sind die zum Sein nötige Zeit und Raum einer Entwicklung unterworfen, mit der sich unter anderem Peter Weibel und Paul Virilio auseinander gesetzt haben. Der verlängerte Leib der filmischen Rezeption urbaner Situationen gibt dabei Aufschlüsse über den einschlägigen Zusammenhang von Territorium, Technik und Wahrnehmung in zuvor kaum gekanntem Maße. Weibel sprach in seinem Vortrag »Territorium und Technik« auf der Linzer *ars electronica* 1988 von jener elektronischen Transformation der Sinneswahrnehmung, die das Verhältnis zum realen Territorium verändert. Der Film ist die Vorstufe dieser elektronischen und digitalen Veränderungen, die jedoch die filmische Wahrnehmung in sich forttragen. Parallel zum Film zeichnet sich in der heutigen Realität die Entstehung neuer Territorien ab, die im Hier und Jetzt mit Architektur, Verkehrsflüssen und Passagierströmen auf der perceptiven Ebene ähnlich transformierend – und simulierend – arbeiten, wie das kinematographische Medium selbst: jene Nicht-Orte, als Schwellen-Orte einer permanent in ihnen ausgeübten Bewegung. Diese bringen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Städte neue urbane Situationen zustan-

de, in der die Kinetik der Metropolen einer weit größeren Wende als bisher entgegensteuert: »das Neuartige ist die unerhörte Entwicklung der Transitlandschaften (*sic transit*), Flughäfen und anderer Orte der Ausscheidung, die zunehmend unsere ehemaligen Orte der Wahl ersetzen.«¹¹

Das Wahrnehmungsphänomen Großstadtbewohner im Sinne Simmels ist hierbei neuen Herausforderungen ausgesetzt. Wo Benjamin mit Baudelaire noch die historisch generierten – und wieder degenerierten – Räume der Passage analysiert und ein soziales Potential örtlicher Aneignung in den Vordergrund gerückt hatte, da fordern unsere zeitgenössischen Nicht-Orte nach Marc Augé eine konkreter an Wahrnehmungsprozessen orientierte Hinterfragung.¹² Nichtsdestotrotz sind Benjamins passagere Orte der Beginn einer modernen Ortskonstruktion, die bis in Augés Nicht-Orte hineinreicht. Jene Transformationsprozesse, die die neuen Orte zu dem machen, was sie sind, eben auch jenes »Nicht« ihrer Existenz, spiegeln sich genauso wie bei den Passagen in einem soziohistorischen Wahrnehmungsfeld urbaner Entwicklungen wider. Denn auch die neuen Nicht-Orte sind konditioniert in einer Genealogie der Moderne, die gerade in den beiden zuvor angeführten Filmen von Antonioni eine ihrer ersten filmischen Untersuchungen erfuhren. Antonioni befindet sich dabei genau an der Schnittstelle zwischen den anthropologischen Räumen von Baudelaires Flaneur und jenen sich einer festgeschriebenen Identifikation entziehenden Orten im magischen Dreigestirn von Stahl-Glas-Beton seit Le Corbusiers speziellem Funktionalismus.

Spannend für das transitorische Wahrnehmen im Sehen, Gehen und Fahren in der bzw. durch die Stadt werden dabei allerdings um so mehr die modernen Nicht-Orte, da sie nicht so eindeutig wie noch zu surrealistischen Zeiten bestimmt zu sein scheinen für jegliche Art mythologisierenden Signifikationspotentials. Wo bei Aragon noch permanente Verweise einer *Archäologie der Moderne* entgegenströmen, sind sie hier eher verhalten oder gar nicht mehr auszumachen. In der Charakterlosigkeit heutiger urbaner Transit-Orte fällt stattdessen gerade alle Betonung auf ihre Existenzgrundlage allein in ihrer nüchternen Fluidität. Als Räume des Verkehrs und Konsums (Shopping-Malls, Flughäfen, Autobahnen) sind sie in erster Linie Zonen des Durchquerens. Mit Michel de Certeau fällt in ihnen gerade diese heutige kulturelle Kondition ins Auge, die sich genauso im Großstadt-Film widerspiegelt. Als urbane Orte sind sie jene, deren Existenz und Wahrnehmung nunmehr allein auf den Akt der Flüchtigkeit gründet. Ein Akt folglich, den ich,

11 Virilio, Paul: Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 114.

12 Vgl. Augé, Marc: Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London: Verso 1995.

anknüpfend an Bergsons und Deleuzes Untersuchungen zu Gedächtnis und Kino, als kinoesk im weitesten Sinne bezeichnen möchte. Die urbane Wahrnehmung ist hier schon längst Film par excellence geworden. Sie manifestiert sich im früher eher noch flanierenden, heute rasenden Vorübergleiten urbaner Konstruktionen an unseren oftmals viel langsameren Sinnesorganen. Die zeitgenössische Architektur gesteht sich dabei ihr filmisches Arbeiten immer bewusster ein. Die Orte nehmen dergestalt an einem Prozess der Transition teil: Wahrnehmung, Bewegung und Raum verschmelzen in Filmen dieser neuen urbanen Konstellation auf eine Weise, die für kulturhistorische Wahrnehmungsdiskurse, Filmtheorie und Bildwissenschaft gleichermaßen befruchtend ist. Die Wahrnehmung selbst wird dabei zur Schnittstelle zwischen mobilen und immobilen kulturellen Praxen in Raum und Zeit, die die Kinorezeption nicht weniger mobil als tatsächliche körperliche Mobilität erscheinen lassen. Das Medium Film ist Transportmittel visueller Wahrnehmungswelten, das uns an die heutigen Transfersituationen angenähert hat und sie in landschaftlich urbanen und ruralen Filmsequenzen weiterhin paraphrasiert sowie generiert.

Kinoeskies Wahrnehmen: vom *cultural interface* zum perzeptiven Interface

Im Kino fällt *Das-Fenster-ansehen* und *Durch-das-Fenster-hindurchsehen* ineins. Dies ist spätestens seit Roberto Benignis Fenstermonolog in der Gefängniszelle in Jim Jarmuschs *DOWN BY LAW* auf spielfilmadäquate Weise verdeutlicht worden. Kino ist mit Lev Manovich nicht nur *cultural interface*, es fungiert gar als perzeptives Interface par excellence. Unsere zeitliche und räumliche Wahrnehmung inmitten unzähliger Bildwelten und Bilderflüsse sowie außerhalb des Kinos kann im weitesten Sinne mit Henri Bergson als filmisch bezeichnet werden. Heinz Brüggemann schreibt: »An die Stelle der Orte tritt der unendlich ausgedehnte Raum des kulturell und medial Imaginären, an die Stelle der Berührung das Bewusstsein als Projektions- und Oberfläche der ineinander verwobenen Ereignis- und Bildwelten.«¹³

Die dem Kino innewohnende bewegte Bearbeitung virtueller flächiger Räume innerhalb realer Räume, seine temporale Arbeit genau mit jenem Dazwischen der Bilder, das Godard gerade als das für das gesamte Kino zentrale *und*, dieses *in-between*, betonte: dies alles ist *inter*, im me-

13 Brüggeman, Heinz: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover: Offizin 2002, S. 566.

dialen Arbeiten der Bilder miteinander und mit dem Betrachter, in der Zweiteilung seiner Rezipienten zwischen physischem und virtuellem Raum sowie in kulturhistorischen Entwicklungen und deren gegenseitigen diskursiven Beeinflussungen.

Travellingpanoramieren: Bartleby und Allie Parker

Die Figur des Allie Parker in Jim Jarmuschs *PERMANENT VACATION* aus dem Jahr 1980 lässt sich als Nachfahre von Herman Melvilles Romanfigur Bartleby einstufen. Genauso wie der nicht-schreibende Schreiber ist Allie jemand, der das *I would prefer not to* Bartlebys vor allen klaren Verneinungen äußern würde. Er verweigert sich nicht gegenüber seiner Umwelt, er akzeptiert aber auch nicht. Als Mann ohne Referenz nach Deleuze ist er jemand »der nur seine Promenaden zu machen hat und es damit genug sein lässt, der sie dafür aber an jedem Ort der Welt machen könnte«. ¹⁴

Giorgio Agamben bezeichnet diesen Zustand als In-der-Schwebe-Sein. ¹⁵ *PERMANENT VACATION* ist in diesem Sinne die anhaltende Schwellensituation. Allie befindet sich nirgends und überall, lebt die Unbestimmtheitszone in seinem Inneren genauso, wie es die transitorischen Orte seiner urbanen Umwelt fordern. Seine Bewusstseinszustände sind genauso sehr Nicht-Ort, wie die Städte um ihn herum. Im Gegensatz zu Bartleby, der für Deleuze hauptsächlich von einem stationären Prozess des Am-Orte-Verweilens charakterisiert ist, vereint Allie Parker Stillstand und Bewegung in sich. ¹⁶

Deleuze beobachtet bei Melville zwei originäre Figuren, die stillstehende des Panoramierens und die beschleunigte des Travellings. Allie ist beide zugleich: Er ist stillstehendes Flanieren und gehender Stillstand – eben die Anwendung jener *permanent vacation* mit dem dieser Wortkonstruktion innewohnenden Widerspruch von Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit. Seine Wahrnehmung und seine Handlungsweisen vereinigen diese beiden Gegensätze in gleicher Weise wie es das filmische Me-

14 Deleuze, Gilles: *Bartleby oder die Formel*. Berlin: Merve 1994, S. 21.

15 Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz*. Berlin: Merve 1998, S. 38.

16 Wobei Bartleby sehr an jene »echten Nomaden«, die sich nicht bewegen, erinnert: »Sie sind Nomaden, weil sie sich nicht bewegen, weil sie nicht umherwandern, weil sie einen glatten Raum halten, den sie nicht verlassen wollen und den sie nur verlassen, um zu erobern oder zu sterben« (Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve 1997, S. 668).

dium tut: *Travellingpanoramieren* könnte man diese neue zeitgenössische Wahrnehmungskondition nennen, die die visuelle Wahrnehmung und Steuerung heutiger Orte (etwa durch Videoüberwachung) in weiterführenden Zusammenhängen erkennbar werden lässt.

Die Kameraarbeit des Travellings ist bereits selbst zum zentralen filmischen Stilmittel geworden. Der Film *fährt uns* in dieser Variante, er ist statisches Fahrzeug der bewegten Wahrnehmung geworden. Virilios architektonisches Primat der Passage geht über in ein Primat der Schaulinien/Bildschirme/Projektionsflächen, wie es vom Film bereits seit vielen Jahren verkörpert wird. Der Wandel unserer Wahrnehmungsgeschwindigkeit kommt dabei zum einen einem *laissez-faire* des transportierten Blicks gleich, zum anderen nähert er unsere Wahrnehmung immer mehr an jene der Bildströmerelationen nach Bergson an.

In Godards *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (1966) sehen wir in der 72. Minute eine 360°-Drehung der Kamera über supermoderne Nicht-Orte von Paris. Wenn Allie Parker irgendwo jemals angekommen sein könnte, als er New York in Richtung Paris verließ, dann hier und in dieser Einstellung – kurz gesagt: in diesem virtuellen Raum, der wie die essentielle Verkörperung unserer heutigen urbanen Situationen der Transitorte erscheint. Ein filmischer Moment, der wahrnehmungstheoretisch aktuell und virtuell zugleich ist und in seiner Synthese aus Film und Wirklichkeit gerade für eine urbanistische Filmwissenschaft von immenser Bedeutung sein kann. So unsituiert wie die Wahrnehmung an sich, so ist es Allie Parker, so ist es die zu untersuchende Bildsprache im Kino des transitorischen Raumes.

Wo Maurizio Lazzarato in seiner *Videophilosophie* eine Deterritorialisierung der Bildströme des Kinos ortet¹⁷, da äußerte sich diese schon längst im Kino der Transitorte, unabhängig von der Licht-Materie-Zeit-Gleichung, die ebenso wie im Video im photographischen Kino vorhanden ist. Wahrnehmungsspezifisch hat der Vertovsche Intervall-Begriff unsere heutigen Transit-Räume näher denn je an das Kino herangerückt.

Transit-Räume: virtuelle und aktuelle Trajekte im Austausch

Der Begriff des Trajekts im Sinne eines Übergangs, einer Bewegung in einem Zwischenraum, bietet sich als Bezeichnungskategorie für die hier verhandelten filmischen und räumlichen Situationen an. Im Film sind wir schon immer im Nicht-Ort – folglich im Nicht-Ort mehr denn je in einer filmischen Erfahrung? Das moderne Paradigma der Stadt ist in unseren

17 Vgl. Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie*. Berlin: b_books 2002.

heutigen Transit-Orten ersetzt von einem Stadt-Simulakra, das sich am Flughafen Frankfurt am Main in den Werbebroschüren als Airport City verstanden wissen will. Die filmische Prothese von Stadterfahrung wird so immer mehr zur ehrlicheren Wahrnehmungsvariante der neuen Räume: Der Transitraum liegt hier offen. War die reale Stadterfahrung schon immer zuallererst in der Kinorezeption zugegen? Die überwachte Erlebniswelt findet scheinbar woanders statt.

Der Zustand der Fahrt - filmisches *terrain vague*

Als Aneignung von Raum funktioniert die filmische Erfahrung von Transit-Orten als Beschreibung und Interpretation sowohl fragmentierter als auch fließender Räume, die *noch* gesehen und wahrgenommen werden können und das gerade auch in ihrem Nicht-Sein im Sinne eines Verlustes von territorial eindeutig-definierbaren Orten. Doch der bezeichnete Raum des Films bekommt in seiner bildhaften Erscheinung wieder eine existentielle Grundlage zurück, die ihm jene Klischee-Beschreibungen der Nicht-Ort-Institutionen nehmen. Hier wird der Raum nicht einem Fake-Ort unterworfen, der Nicht-Ort schreit nicht nach einer örtlichen Rückkoppelung, die nur als ihr eigenes Simulakra erscheinen könnte. Der Film ist der Wegbereiter eines zeitgenössischen transitorischen Raumverständnisses, der mit dem Hier und Jetzt auch im Sinne eines vibrierenden Lebensbegriffs arbeitet, die baudelaireschen *chocs* der modernen Stadt sind nun jene des Films geworden: Die Technik führt zu einem neuen deterritorialiserten Raumverständnis, welches Sensation und Konzentration der möglichen Sichtbarkeiten miteinbezieht.

Topographie und Bewegung - räumliche Wahrnehmung im filmischen Fahrtbild

Wahrnehmungsverschiebungen, Umstrukturierungen, Umwandlungen – derzeit kursieren verschiedenste Beschreibungen für die Auswirkungen und Einflüsse, welche die technologische Entwicklung am Menschen geltend macht. Ganz zu schweigen vom Begriff der Beschleunigung, der sich in seiner ausufernden Benutzung seitens wissenschaftlicher Konstatierungen moderner Phänomene mittlerweile selbst überholt bzw. überschlagen hat. Die Begriffe der Großstadt, des Kinos, des Flaneurs – alles annähernd Paradigmen kulturwissenschaftlicher Untersuchungen moderner Dispositive – haben in den letzten Jahren einen expansiven Einzug in den geisteswissenschaftlichen Diskurs gehalten. Klagen über die Bilder-

fluten, die seit den Tagen der Entdeckung visueller industrieller Reproduzierbarkeiten in kaum geahntem Maße ansteigen, finden ihren Weg in Symposien und Veröffentlichungen aller Art. »Der Bilder Herr werden« scheint die ebenso alteingesessene wie doch sehr lebendige Floskel auch unserer Tage. Der Besitz der Bilder macht jedoch noch lange keinen »Herren« der Bilder, als ob dieser überhaupt angestrebt wäre, – und die umgekehrte Floskel der Überflutung durch die Bildwelten zeichnet sich jeden Tag aufs Neue ab. Es gilt dabei, den stellenweise annähernd paranoiden Diskurs zu entzerren, und dies vor allem auch durch die Zugrundelegung alter Bildkonzepte, die bis heute überdauert haben.

Gibt es einen Raumfilm, einen, auch urbanen, Landschaftsfilm, ähnlich einer Genreausprägung in der Malerei? Meist sind es eher die filmischen Ausnahmen, die den Raum in den Mittelpunkt stellen. Der Grund dafür liegt seit einhundert Jahren auf der Hand: Es ging von Anfang an darum, Bewegung getragen von Handlung zu zeigen, um somit Geschichten zu erzählen. Die Handlung hat dabei die Räume meist lediglich als Hintergrund, als emotionales Setting und ähnliches genutzt. Der pure Raum im Kino ist selten. Natürlich denkt man an die Arbeiten von Antonioni und ähnliche Filme, in denen die Rahmung bewusst für den Raum arbeitet, ihn auch in seinem vermeintlichen Off fixiert, ihn allein betont, aushält und betrachten lässt – jenseits der zielorientierten Handlung im Sinne narrativer Besetzung. Gleichsam gebraucht jedes Landschaftsverständnis eine Rahmumgebung, eine medial gegründete Wahrnehmungssicht, die nicht zuletzt bis dato mit dem panoramatischen Sehen der Zugfahrt einherging. Im Film nun gibt es zumindest derartige Bilder innerhalb des untergeordneten Sequenzgenres der Verfolgungsfahrt zu finden, das in den Kameraaufzeichnungen des auch langsameren Reisens und Gehens durch meist städtische Räume einen Vorläufer hat. Der bewegte urbane Landschaftsrahmen als filmisches Sequenzgenre rückt hier folglich ins Zentrum einer Aufmerksamkeit, die kinematographische und bildhistorische Aufzeichnungs- und Wahrnehmungsgrundlagen berührt.

Diese andere Seite des narrativen Kinos nun, die der puren Bewegungs- und Geschwindigkeitsabbildung inmitten von dergestalt erzeugten Trajekträumen, birgt ein nicht zu ignorierend großes Potential, um sich mit der transitorischen Rahmung und jener durch sie geschaffenen Raumwahrnehmung des Kinos zu befassen. Der Transitraum und seine Actionsequenz ist dafür das gängigste Beispiel. Die bewegten Bilder des Films haben natürlich oft genug die Orte in den Hintergrund gerückt, die Bewegung also gerade nicht mit dem Raum verbunden bzw. verbinden wollen. Orte, Räume, Landschaften, Horizonte sind erst nach und nach verstärkt in die filmische Produktion eingeflossen und haben angefangen,

Genres zu prägen. Man könnte hier an die vielen Horizontlinien der *wide-angle*-Western denken, an urbane Panoramasichten als *establishing shots* unzähliger Krimis seit der *film noir*-Ära, an die *phantom rides* der Stummfilmjahre. Gerade die puren filmischen Geschwindigkeitsaufnahmen der letzteren waren von Anfang an eine Kinojahrmarktssensation – doch leider werden sie, so ganz ohne Plotanbindung, bis heute unterschätzt. Die deleuzesche Bildtaxonomie des Bewegungs- und des Zeit-Bildes liefert allerdings ein Potential neuer Analyse- und Betrachtungsweisen des filmischen Rahmens und der filmischen Bildfläche, das sich gerade für die Untersuchung der Fahrtaufnahmen und deren Raumkonstruktionen ausbauen lässt.¹⁸ Fiktional oder nicht-fiktional wird dabei zweitrangiges Unterscheidungskriterium der Bilder. Zumal die Fragen zur Raumwahrnehmung nach filmischen Vorlagen sich auch außerhalb des Kinos mit einiger Leichtigkeit fortsetzen lassen. Bewegungswahrnehmung und ihr sich gegenseitig beeinflussendes und generierendes Wechselspiel mit der Architektur ist nicht zuletzt Thema aktueller Urbanistik- und Architekturkongresse, wobei kaum ein Architekt zu betonen vergisst, dass er mit einem grundlegend kinematographischen Verständnis an seine Arbeit geht.

Lineare raum-zeitliche Verständnisse werden im Film allerdings vielfach durcheinandergebracht und überholt. Die Räume wölben sich in der Laufbildbetrachtung in aufeinandergelagerte einstige und aktuelle filmische Szenerien – Multiperspektiven in unzähligen Varianten folglich. In der Bewegung der Bilder kann das Off als das Nichteinsehbare des Bildrahmens und dergestalt -ortes zudem erst bewusst werden. Der städtische Raum tritt dabei in Wechselwirkung mit der Kamerafahrt und dem Schnitt und prägt den gesamten Film. Die Reihe bzw. Serie des Filmmaterials dehnt sich vertikal in die gefilmten Raumbilder. Die Synchronie formt so erst die Diachronie, der lineare Ablauf allein ist nicht mehr Zentrum und hängt auf diese Weise auch vom Raum ab. Die Filmstrukturen verlagern sich ungewohnt, a-typisch, aber dennoch nicht oberflächlich-experimentell. Darum geht es ja auch gar nicht in diesen Bildern. Es geht immer auch um Repräsentationsfragen von Orten und Oberflächen in Wechselwirkung mit subjektiven Wahrnehmungskonditionen, eben gerade auch in ihrer Arbeit mit dem Off und dem Transitorischen des filmischen Raums.

In den nun oft übersehenen, abgewerteten filmischen Raumarbeiten beschleunigter Fahrtaufnahmen werden die Landschaften, ob urban oder rural, zum anderen Handlungsträger. Ihre Ansichten durch die Kamera

18 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, sowie ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

konstruieren einen neuen Blick auf das Außen, die Umgebungen, die durchstreiften Räume. Nicht nur das: Die Filme haben ihren Motor in verstärktem Maße in der Abbildung dieser Räume und der Bewegung ihrer Protagonisten durch sie hindurch. Das Travelling, als altbekannte Kameraplanfahrt, erreicht hier eine neue Bildgenerierung erst durch das eigene topographische Verhaftetsein.

Es handelt sich also um die Betrachtung von Bilderfolgen, in denen die Narrativik vieler Filme hinter einen filmischen Bildfluss an sich zurücktritt, der die Wechselwirkungen zwischen einem allgemeinen gesellschaftlichen Phänomen des Wahrnehmungswandels und der spezifischen Wahrnehmung des einzelnen Rezipienten anschaulich werden lässt. Die Repräsentation von räumlicher Wahrnehmung im Film ist dabei gebunden an neuzeitliche Technologien, die uns seit der Renaissance und Brunelleschis Entwurf zur Bronzetür von Florenz 1402 immer wieder umtreiben. Camera Obscura, Laterna Magica, Panorama und Diorama, Fotografie und Kino sind einige Stationen der Entwicklung dieses Entwurfs perspektivischer Sichtweisen, die im Kino eine äußerste Klimax durch die Möglichkeit der photochemisch erzeugten Bewegungsphotoprojektion erreichen. Der Akzent kann demnach nicht auf der Analyse des einzelnen Filmstills als eines filmimmanenten Standbildes, das nur in bestimmten Anteilen etwas mit dem Film an sich zu tun hat, liegen. Sondern der Ablauf ist grundlegend für eine detaillierte Analyse, die kinematographische Stadtsequenzen überhaupt erst in ihrem zeitlichen Fluss angemessen bearbeiten kann. Die Einstellung ist nicht gleich der Einstellung, und ein Linien-, Spur- oder Perspektivenwechsel, auch im Sinne eines objektiven oder subjektiven point of views, während des Travellings als Kameraeinstellung ist entscheidend. Die Filmsemiotik nach den Standbildanalysen Roland Barthes' muss somit neu gedacht werden.¹⁹

Der Transitraum und insbesondere die Straße sind nun jene urbanen Ausprägungen, an deren filmischen Repräsentationen sich eine Bildtheorie mit wahrnehmungs- und bewegungsphilosophischen Ansätzen verbinden lässt. Arbeitsstichworte sind hier bildwissenschaftliche Figurationen von Horizontal- und Vertikallinien, Geschwindigkeit und Projektion sowie die deleuzeschen Begriffe des Zeit- und Bewegungsbildes. Antike Theorien des Sehens seit Euklid und Perspektivtheorien seit der Renaissance treten anhand dieser Bilder in eine neue Auseinandersetzung mit der Bewegung.

19 Vgl. Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, sowie ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Was macht das filmische Bild nun mit seinen Räumen und wie wirkt dies auf die Wahrnehmung zurück? Ist, mit Anne Friedberg²⁰ gesprochen, schon längst die *Flaneuse du Mall* im Sinne des *mobilized virtual gaze* erreicht, ist das panoramatische Sehen im Film an einer Klimax angelangt und was könnte in einer Art bartlebyscher Verlangsamung damit passieren? Wo lassen sich die Übergänge und Differenzen dieser interfunktionalen Seh- und Sichtweisen verdeutlichen? Welche Bildkategorien könnten hier von Belang sein? Da die bewegten beschleunigten Bilder des Kinos einer mediumsimmanenten Überwindung der vermeintlich planperspektivischen monokularen Anlage gleichzukommen scheinen, also die potenzierte bildimmanente Schwelle nicht zuletzt im Sinne einer Stilmetapher vorliegt, stellt sich im Anschluss daran eher die Frage nach den Differenzen der Geschwindigkeit und Blickrichtung der Bildfahrten, auch in Richtung Entschleunigung und Vornahmen des Gleitens – dementsprechend nach dem zwar immer bewegten, aber doch auch unterschiedlich beschleunigten Ablauf urbaner und ruraler Abbildungsleistungen. Mit Michel de Certeau²¹ befinden wir uns hier in einem Landschaftsausschnitt, in welchem wir einem permanenten horizontalen Blickpunktwechsel erlegen sind. Es entsteht ein Zwischenraum, der nicht nur fern sein will sondern auch nah ist, also da ist – obgleich permanent in Bewegung. Und gleichzeitig erfahren wir das kinematographische Dispositiv neu. In seiner Ausschnitthaftigkeit, in seiner Kadrierung des Raums mitten in der Bewegung unzähliger Raumtransitsequenzen sowie in seiner bildseriellen Aneinanderreihung, seiner Linienarbeit. Für Siegfried Kracauer²² sollte das filmische Bild zum Registriermedium der bewegten Welt werden. Die Bewegung schien für ihn die räumliche Tiefe ausnahmslos zu unterstützen. Dass dies zu einseitig gedacht ist, zeigt sich, wenn man die unterschiedlichen Blickwinkel der Kamerafahrten genauer betrachtet. Hier ergibt sich ein Angelpunkt meiner Arbeit: Die Hypothese einer mediumsimmanenten Überholung der zentralperspektivischen Wahrnehmungskonstruktion könnte nur in ganz bestimmten Kamerafahrten zum Tragen kommen. Das Travelling, als Kameraplanfahrt parallel horizontal zur Umgebung, scheint dafür besonders geeignet, im Gegensatz zur Durchfahrt, als Zoom genauso wie als frontale Kamerafahrt in die Tiefe, welche die monokulare Perspektive mit ihrem Ziel im Fluchtpunkt eher zu verdoppeln scheint. Die Bewegung im Film erreicht dabei unterschiedliche Ergebnisse. Die Durchfahrt-Einstellung würde dementsprechend der *Durchsicht* nahestehen, da es hier offensichtlich

20 Vgl. Friedberg: Window Shopping.

21 Vgl. De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.

22 Vgl. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

auf den Raum vor der Fahrscheibe ankommt. Als Art der Fernsicht erleben wir mit ihr ein Eingesogenwerden in den fluchtenden Raum der Aufnahme. Die Bewegungsaufzeichnung unterstützt dabei die Perspektive, so dass die mediale Ideologie offenkundig ausgereizt wird.

Im Gegensatz dazu entspräche die Parallelfahrt-Einstellung zuerst einmal eher der Kameraarbeit der *Aufsicht*, hier etwa als Verdoppelung des seitlichen Fahrtfensterblickes. Wir sehen *auf* die Scheibenfläche, fahren aber nicht in die Tiefe des Raums, sondern seitlich an ihm vorüber und nehmen den Raum dergestalt in verschwimmenden Flächeneindrücken wahr. Eine Nahsicht folglich, die mit Wolfgang Schivelbusch²³ dem Verlust der Tiefe im panoramatischen Reisen gleichkommt. Hier wäre die Zentralperspektive mit Hilfe der Bewegung außer Kraft gesetzt und das Medium würde mit seinem immanenten und gedoppelten Flächenverweis seine tatsächlichen Grundlagen offenlegen. Eine Arbeit mit Hilfe der Unschärfe folglich. Doch zu dieser später mehr. Als ein weiterer wichtiger Aspekt muss hier der Tempowechsel während der Einstellung angesehen werden. Inwieweit sich hieraus einzelne Bildkategorien ergeben, wird noch zu prüfen sein. Der Begriff des *Travellingpanoramierens*, als einer Verbindung eben jenes filmischen Travellings mit dem Wahrnehmungsdispositiv des panoramatischen Sehens, könnte hierzu neue Kategorien einer Bildtaxonomie des filmischen Transitraumbildes, als Teilaspekt einer Strukturtheorie der Bildoberfläche, eröffnen.

Die reale Stadtbefestigung scheint zudem nun endgültig zu verschwinden: Wurden die alten Befestigungswälle vieler europäischer Großstädte vormals zu städtischen Gleisanlagen umfunktioniert, so scheinen diese jetzt überflüssig zu werden. Der »ehrliche« Raum, der im Alltag die Grundfesten einer Kultur einsehbar macht, der die Notwendigkeit von Trassen nicht verschleiern will und kann, der in der Kultur der Moderne selbst in seiner zweiseitigen Schönheit zu einer Ästhetik gelangt ist, scheint aufgegeben zu werden. Ist der Flughafen die neue, fast schon natürliche Ersatzstadt? Übernimmt er die Funktion des *screens*, des Bildschirms, wie sie einst das Triumphbogentor unserer frühesten Bahnhofsarchitekturen übernommen hatte? Michael Haneke *WOLFZEIT* (2003) zeigt uns gegen Ende eine sehr bezeichnende Einstellung: Der Film erzählt den verzweifelten Versuch einer Mutter (Isabelle Huppert) mit ihren beiden Kindern aus einem vermeintlichen Katastrophengebiet zu entkommen. Es gibt kaum noch Rohstoffreserven, Autos liegen brach, Wasser ist knapp, und so wartet man mit einer Gruppe anderer Flüchtlinge in einem Landbahnhof auf den vielleicht irgendwann einfahrenden Zug. Alles ist ungewiss hier, man wartet und weiß nicht, ob

23 Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise, Frankfurt am Main: Fischer 2000.*

man sich jemals von der Stelle bewegen wird. Dies vermag einem nur noch der Zug zu ermöglichen. Der Schluss ist offen, man wird keine Einstellung mit einem herbeieilenden Zug zu sehen bekommen. Aber statt dessen etwas viel Bezeichnenderes, das die vermeintliche moderne *conditio humana* einer grundlegenden Notwendigkeit von technisch ermöglichter Mobilität auf den Punkt bringt wie keine andere Kameraeinstellung: Wir sehen eine einfache Parallelfahrt an der grünen, durch die Geschwindigkeit schemenhaft gewordenen Landschaft vorbei. Man muss nicht wissen, ob dieser Blick einer Person zugehörig sein soll und man braucht auch keinen Zugfensterrahmen zu sehen, der das Bild erklärend kadrieren würde. Nein, denn man hat das einzige Mal in diesem Film die Möglichkeit, eine vorbeifahrende Perspektive ganz für sich, als Kinorezipient, einzunehmen – und man saugt sie förmlich auf. Haneke gibt den großen hoffnungsvollen Schluss, jedoch ohne Zaunpfahl. Die Hoffnung scheint für ihn allein in dieser Möglichkeit zur Sichtbarmachung eines schlichten bewegten Fahrtbildes zu stecken, das sich aller weiteren Narration entzieht.

Ein Fahrzeug, das eine derartige Umstrukturierung des Sehens bereits in seiner mythologischen Vorgabe in sich trägt, ist das sagenhafte Schiff *Argo* der griechischen Mythologie, das unter Jason auf die Suche nach dem Goldenen Vlies geht. Sein Erbauer ist Argos, nicht zu verwechseln mit dem vieläugigen Argus als mythischem Held des Blicks der Kontrolle. Bezeichnend für die Bedeutungszusammenhänge der *Argo*, lässt sich in ihrer Ikonologie eine Darstellungsvariante mit einem aufgemalten Auge am Schiffsrumpf finden. Das Auge symbolisiert das sprechende Holz des Schiffes im Sinne seiner seherischen Fähigkeiten. Ein anonymer Künstler des Mantegna-Kreises soll die Zeichnung um 1500 geschaffen haben. Sie befindet sich heute in Budapest im Musée des Beaux-Arts.²⁴ Es ist das Fahrzeug, das sieht, was hier besonders aufstößt. Das sehende Vehikel, das die verschiedensten bewegten Blickmöglichkeiten transportiert, hat hier eine seiner bildlichen Wurzeln.

Mit dem vermeintlichen Verlust der horizontalen Dimension würden wir mit Virilio somit auch jeglicher Perspektive verlustig. Für ihn läuft hier bereits der perzeptive Glaube an sich Gefahr verloren zu gehen, und sei es nur jener der Zentralperspektive. Das sehende Schiff *Argo* – jenes Fahrzeug, das genauso als perzeptives Interface funktionieren kann – verlässt die angestammte Tiefendimension. Das Schiff, das unter den Plejaden am Horizont entlangfährt, ein ikonographisches Motiv, das nun mit der Entdeckung der Himmelsscheibe von Nebra erst vor ein paar Jah-

24 Lücke, Susanne/Lücke, Hans-K.: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 152.

ren seinen Ursprung bis in die Bronzezeit zurückverlegt hat, konnte bis ins moderne Dispositiv des Kinos und der Großstadt sein wahrnehmungsstrukturierendes Potential aufrechterhalten. Das Fahrzeug im Kino spielt dergestalt noch mit der Fläche und Tiefe des filmischen Raums: Die Verfolgungsfahrten des Kinos sind an einem Zentrum des Filmischen genauso wie an einem der grundlegenden Strukturmerkmale unserer Wahrnehmung, zwischen Blick in Bewegung und Bewegung im Blick, angesiedelt. Die Linearität der Tiefenfahrt kann hier aufgebrochen werden, das wandernde Auge ist mehrfach in Bewegung geraten und dennoch horizontgebunden. Folglich erscheint hier erstmals die Planperspektive im Fließen begriffen: eine Idee, wie sie sich vielleicht nicht nur das Barock erhofft hatte. Die Berücksichtigung unseres binokularen Sehens in einem monokularen Bewegungsmedium muss deshalb einer der wichtigsten Anknüpfungspunkte sein.

Dabei hatte sich doch das Territorium im Austausch mit immer neuer Technologie nach Peter Weibel²⁵ transformiert und immer besser erfassbar, im Sinne von messbar, gemacht. Militärtechnik und Stadtbefestigung standen grundlegend im Wechselverhältnis. Mächten gestern Kanonen die alten Stadtmauern obsolet, so hat heute die Geschwindigkeitstechnologie die Stadtwege fluchten gemacht. Man erinnert sich an Haussmanns Verkehrsschneisen durch die Pariser Altstadt. Technologie und Perzeption: In der Stadt hat ihre Wahrnehmung diese selbst verändert. Sie wurde mehr und mehr zur Akkumulation von Transitorten, zum flüchtigen Momentum an Stelle von Ortsverbundenheit. Mit Hilfe der Technologie weitete sich somit die Wahrnehmung über das sinnlich-fassbare Territorium hinaus. Sie selbst scheint mittlerweile nur immer mehr in die Fluchtpunkte hineinzuflichten. Doch genau an diesem Punkt ist die alte Frage nach dem Realen und unserer Mittel zu seiner Aneignung in einer aktualisierten Variante neu gegeben. Wie wurde all die Jahre mit der Zentralperspektive gearbeitet? Vielleicht erfindet man gerade ein neues Territorium, ein neues geographisches Verständnis, das sich mit den Laufbildern des Kinos angekündigt hatte bzw. ankündigt? Und ein deterritorialisertes Raumverständnis mit Deleuze, das auch einen »dezentralen« Blick birgt? Dies könnten dann mediale Varianten jener Heterotopien nach Michel Foucault sein, welche in den filmischen Fahrtbildern transportiert werden. Nichts anderes eben als das Verständnis des uralten Gefährts des Schiffes oder Bootes als bewegter Raum, als Ort oh-

25 Vgl. Weibel, Peter: »Territorium und Technik«, in: *Ars Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve 1989, S. 81-112.

ne Ort, als anhaltendes Zwischenstadium, eine Passage und ein Trajekt genauso wie nach Foucault »die Heterotopie *par excellence*.«²⁶

So vervielfältigen sich die Bild- und Raumbegriffe während unzähliger kinematographischer Fahrtaufnahmen. Als Bildgenerierungsform stehen sie in der Tradition der römischen Bootsfahrt-Metapher nach Wickhoff²⁷ und zeigen sich so als ein jüngstes Moment des kontinuierlichen Stils im anderen Medium. Hier wie dort tritt nicht der ausgezeichnete Augenblick in den Vordergrund, sondern die einzelnen Bilder werden als ununterbrochen gleitende und gleichwertige wahrgenommen. Der subjektive Raum der Fahrt wird *erfahrbar*. Mit Hans Belting gesprochen, kann so erst »die instabile Schiffssituation, die dem perspektivischen Gesetz entzogen ist« ermessen werden.²⁸ Kein Stillstand ist innerhalb dieser Sequenzen in Sicht. Alle hieran anschließenden Diskurse generieren sich erst durch die anhaltende Schweb- und Schwellensituation. Das Gefährt selbst ist wiederum der Nicht-Ort, der im permanenten Ortswechsel begriffen ist. Gleichortigkeit und Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Wahrnehmungsmuster treffen hier aufeinander. Bewusstseins- und Sichtbarkeitszustände überlappen sich gegenseitig. Die abgebildete Fahrt vollzieht also eine mediale Umsetzungsmethode, in welcher Sichtweisen rekapituliert werden können. Ein Mittelweg zwischen den Bildkategorien der Durch- und Aufsicht wird dabei möglich. Die Tiefe und Ferne bringt während der Fahrtwahrnehmung verzögerte Zeit zustande, die Nähe zeigt sich im Gegensatz dazu in beschleunigter Zeit. Durch die Bewegung und ihre Kombination mit Ferne- und Nähewahrnehmungen schieben sich mehrere Zeitebenen in ein Bild und schaffen dergestalt ein Schichten-simultanbild: Zeiten und Räume, Tiefe und Fläche sind hier ineinander verwoben, bilden eine neue Einheit. Und eben eine, die immer zuerst einmal auf der permanenten Bewegungsveränderung basiert. Im weitesten Sinne also Ansätze und Pläne zum Verlassen einer Übersicht, die seit jeher von der geometrischen Perspektive vorgegaukelt wurde. Unsere Wahrnehmung als optischer, chemischer, zerebraler Montageeffekt

26 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« in: Karlheinz Barck (u. a.) (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1998, S. 46.

27 Clausberg, Karl: »Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft«, in: Werner Hofmann/Martin Warnke (Hg.): *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle II*. Hamburg: Prestel 1983, hier S. 174.

28 So Hans Belting am 1. Februar 2006 auf seinem Vortrag »Perspektiven des Blicks – die Bildfrage in neuer Sicht« innerhalb der Berliner Thyssen-Vorlesungen »Zur Ikonologie der Gegenwart« an der Humboldt-Universität zu Berlin.

kommt hier bewusster, und annähernd realistischer, zur Geltung als in der statischen Zentralperspektive und ihren sämtlichen kulturellen Ausprägungen: Das Kino hätte somit den Weg immanent darüber hinaus gewiesen. Mit El Lissitzkys suprematistischer Nach-Außen-Verlegung, als Außerhalb des Bildrahmens, der Spitze der Sehpyramide als Projektion des Betrachterauges sowie Gilles Deleuzes Konzept des *hors-champ*, als Verweis auf das Außerhalb der filmischen Kadrierung im Bild selbst, liegt nun hier wie dort die Betonung auf dem asymmetrischen binokularen Sehen einerseits und auf den Möglichkeiten des bewegten Sehens andererseits. Für Richard Sennett wäre dies vermutlich die adäquate Übersetzung seines Konzepts der *consciousness of the eye*²⁹: Möglichkeiten der Offenheit, der Überraschung und Selbstpreisgabe im Erfahren von Perspektiven des städtischen Raums, eben als mehrperspektivische Achsen, die immer neue Blickwinkelwechsel bereithalten, nur hier eben auf die Filmebene übersetzt. Folglich auch eine Ausformulierung von Heterospektive nach Karl Clausbergs *Neuronaler Kunstgeschichte*.³⁰

Das Travelling als planparallele Kamerafahrt im Kino, das als dessen erste Fahrzeugwerdung (Optik und Kinematik, auch im Gefilmten selbst, in Verschmelzung) verstanden werden kann, hat den Ortswechsel im statischen Körper üben lassen, denn so zeigte die Populärkultur, dass man selbst dann noch bewegt ist: mit den gehend-sehenden Augen. Die Horizontlinie der filmischen urbanen Landschaftsrahmen markiert so den Zwischenraum, den Durchgangsort. Sie stellt den Übergang sowie die Grundlage eines jeden Transitraums dar. Sie birgt das breite Feld des unendlichen Fluchtpunkts für alle Vertikallinien. Die abgefilmten Transiträume fächern diese mögliche Tiefenbewegung in unzählige verzeitigte Perspektiven auf, die uns den Blick in die Bildtiefe simultan mit dem Blick auf den Bildträger ermöglichen. Und uns das *hors-champ* bzw. Off als das Jenseits der Kadrierung innerhalb der Kadrierung des Cache erst eröffnen. Der Film findet hier, in den beschleunigten Fahrten auch des Nichtsehens, des Bildraumes hinter dem Filmbild, erst statt. Die Wahrnehmung all jener beschleunigten, bewegten, verzögerten oder verzerrten Transiraumbilder wird dabei grundlegendes Momentum. Die Nullheit des Wahrnehmungsbildes nach Deleuze kristallisiert hierin alle perspektivischen Ursprünge des kinematographischen Mediums und überwindet sie zugleich. Eine bildimmanente Arbeit mit Schwellen und über Schwellen hinaus, denn auch der Schnitt als ursprüngliche Schwelle bzw. Intervall des Films ist hier im Bildfluss selbst mitgedacht.

29 Vgl. Sennett, Richard: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

30 Vgl. Clausberg, Karl: *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien, New York: Springer 1999, S. 141ff.