

Marcus Stiglegger

Blicke von der Leinwand. Nahaufnahmen des Auges als Affektbilder im Film

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2644>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiglegger, Marcus: Blicke von der Leinwand. Nahaufnahmen des Auges als Affektbilder im Film. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 56/57: Erfahrungsraum Kino (2013), S. 97–112. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2644>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Blicke von der Leinwand

Nahaufnahmen des Auges als Affektbilder im Film

Die Nahaufnahme des Auges könnte als Geburt des modernen Kinos gelten: Sehendes und Angesehenes zugleich reflektierend, kann dieses Motiv wie kein anderes die besondere Radikalität einer filmischen Medienästhetik spiegeln. Die vorliegende Untersuchung zeigt Ansätze und Ideen anhand unterschiedlicher Beispiele, in denen dem menschlichen Sinnesorgan leinwandfüllende Präsenz zugesprochen wird – und belegt eine erstaunliche Varianz an Assoziations- und Kontextualisierungsmöglichkeiten dieses Motivs.



Abb. 1 EIN ANDALUSISCHER HUND

Am Anfang steht ein Schnitt. Mit langsamer Horizontalbewegung gleitet das Rasiermesser durch den Augapfel, teilt die Linse und entlässt die zähe Substanz des Glaskörpers. Ein Schnitt in die Wahrnehmungskonventionen des Zuschauers sollte es sein, als die beiden Surrealisten Luis Buñuel und Salvador Dalí ihren experimentellen Kurzfilm *UN CHIEN ANDALOU*¹ unter allgemeinem Protest der Pariser Öffentlichkeit präsentierten. Bis heute verfehlt diese Einstellung nicht ihre Wirkung. Der Schnitt ins Auge, präsentiert in einem irritierend intimen Close-Up (auch, wenn

1 *EIN ANDALUSISCHER HUND*, Frankreich 1928, Regie: Luis Buñuel und Salvador Dalí.



Abb. 2 UHRWERK ORANGE

dieses Auge offenbar einem toten Rind gehört), beschwört eine Vielzahl von Wunden und Überschreitungen: Das Auge selbst, unser empfindsamstes Sinnesorgan, gleicht einer Wunde – einer nahezu schutzlosen Körperöffnung: Erst das Schließen der Lider garantiert den Schutz vor Infektion, die Tränen sorgen für Reinigung. Wird das Auge gezwungen, offen zu bleiben, degradiert man es zur potentiellen Wunde. Buñuel selbst spielt jenen Mann, der einer jungen Frau das Auge offen hält und die Klinge ansetzt. Der Schnitt erzeugt jene zweite Wunde, die das Okularsystem selbst irreparabel zerstört. Der Zuschauer des Stummfilms wird stellvertretend attackiert in diesem scheinbar gegen das Medium selbst gerichteten «anti-kinematographischen Akt» und ersehnt einen Zustand, den erst Stanley Kubrick 1999 benennen wird: EYES WIDE SHUT². Die Attacke auf das Auge ist ein Angriff auf den Betrachter und hinterlässt ein verstörendes Nachbild, das vernarben mag über die Jahre – unweigerlich jedoch wird es Teil des affektiven Gedächtnisses, hat man es je gesehen. Dieser Angriff überbrückt die Distanz zwischen Leinwand und Zuschauer (dem Augenzeugen), und gerade deshalb kann diese kinematographische Performance wirklich als die Geburt einer filmischen Moderne gelten – einer Geburt im Schmerz. Das Auge erscheint als Wunde – der Akt des Sehens wird zum Leiden.

Es mutet wie die Wunschphantasie eines verschmähten Filmemachers an, was Stanley Kubrick und Dario Argento aus dieser Ursituation imaginierten: In A CLOCKWORK ORANGE³ bekommt der gewalttätige Protagonist Alex (Malcolm McDowell) mit Metallklammern die Augen offen gehalten, um unter dem Einfluss

2 Großbritannien/USA 1999, Regie: Stanley Kubrick.

3 UHRWERK ORANGE, Großbritannien/USA 1971, Regie: Stanley Kubrick.



Abb. 3 TERROR IN DER OPER

eines Brechmittels durch den Konsum gewalttätiger Filmszenen von seiner destruktiven Neigung ‚geheilt‘ zu werden. Sehen müssen als Strafe und Therapie – das ist zugleich ein Eingeständnis der Kraft des filmischen Bildes. Das Auge erscheint hier nicht nur als Angriffspunkt für destruktive Energien – bzw. als Ansatzpunkt einer entsprechenden Gegentherapie – sondern auch als eine Pforte direkt ins Unterbewusstsein. Wie Leonardo da Vinci das Auge als Fenster zur Seele interpretierte, erscheint es in *A CLOCKWORK ORANGE* als Einfallstor für das Böse, das direkt mit dem Unterbewusstsein kommuniziert. Wie Kubrick zeigt, sind Alex' Gewaltphantasien folglich nachhaltig geprägt von der Ikonografie des Hollywoodkinos. Was durch sein Auge einst drang, spricht über die Leinwand mit dem Zuschauer über die Verstörtheit eines gewaltsüchtigen Jugendlichen. Die vor Entsetzen aufgerissenen Augen werden Kubricks Werk durchziehen, künden von einer Fassungs- und Verständnislosigkeit angesichts des erlebten Grauens. Man denke an Halloran (Scatman Crothers) und den jungen Danny (Danny Lloyd) in *THE SHINING*⁴: Auch hier sind es die Projektionen innerer Bilder und Visionen, die die Gegenwart unerträglich erscheinen lassen. Doch es ist unmöglich, die Augen zu verschließen, auch wenn Hektoliter Blut die Korridore des verlassenen Hotels fluten. Kubricks Filme sind nicht nur die Schimären auf der Leinwand, die auf Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* einströmen, es sind auch die Klammern, die seine Augen gewaltsam aufhalten und ein Wegsehen unmöglich machen. Das ist Kubricks Kunst: uns förmlich zu zwingen, in Medusas Antlitz zu starren.

War Alex bei Kubrick letztlich bereits das Opfer seines eigenen Sehsinns, geht Dario Argentos sadomasochistisches Szenario aus dem Psychothriller *OPERA*⁵ einen Schritt weiter: Seine unschuldige junge Protagonistin (Cristina Marsillach) wird von dem psychopathischen Killer (Urbano Barberini) gefesselt und mittels

4 Großbritannien /USA 1980, Regie: Stanley Kubrick.

5 *TERROR IN DER OPER*, Italien 1987, Regie: Dario Argento.

Nadeln unter den Augenlidern gezwungen, der Ermordung ihres Geliebten beizuwohnen. Argentos Idee ist naheliegend, geboren aus der Frustration des Horrorerzählers, dessen Publikum sich durch das Schließen der Augen dem Schrecklichen entziehen möchte. Hier wird dies gewaltsam verhindert. Der Zuschauer bekommt schmerzlich seine eigene Situation vor Augen geführt. Oder würde er sie ohnehin nicht verschließen? Medusas Spiegelbild hat offenbar eine verführerische Qualität.⁶

Zu sehen bedeutet zu bezeugen. Wie der Märtyrer zum *«Blutzeugen»* wird, produzieren auch Buñuel und Argento *«Blutzeugen»*, indem sie das Auge stellvertretend auf der Leinwand attackieren – und zugleich konkret das Auge des Zuschauers meinen. Ihre Filme greifen uns an, treffen unsere empfindlichste Stelle als Zu/Schauer. Die Kunsthistorikerin Astrit Schmidt-Burkhardt betont in ihrer Untersuchung zum Augenmotiv im 19. Jahrhundert,



Abb. 4 DER MANN MIT DER KAMERA (Österreichisches Film-museum)

dass seit dieser Zeit die Überzeugung vertreten wurde, die Kunst bestehe allein im Sehen.⁷ Vernachlässigt wurden andere Sinne wie Tastsinne, Geruchssinn etc. Lediglich das Ohr galt in früheren Jahrhunderten als Empfänger des (heiligen) Wortes und wurde zeitweise über das Auge gestellt. Die Kraft des Mediums Film basiert nun ganz unmittelbar auf dem Seh- und dem Hörsinn – also Auge und Ohr – wohingegen die anderen Sinne nur indirekt stimuliert

werden können: über das affektive Gedächtnis.⁸ Es kommt dem Medium Film sehr gelegen, dass die kinematographische Apparatur von Beginn an mit dem Sehapparat des Menschen gekoppelt und vergleichbar ist: ein lichtführendes Linsensystem, eine lichtempfindliche *«Retina»*, ein informationsleitender *«Sehnerv»* – früh erscheint das Auge selbst als Kameralinse. Dziga Vertov variiert dieses Motiv programmatisch in seinem *CHELOVEK S KINO-APPARATOM*.⁹ Die Irisblende der Kamera und die Iris des menschlichen Auges erscheinen hier analog.

Das Auge als Subjekt der filmischen Darstellung vermittelt also zunächst einmal einen metafilmischen Reflex:¹⁰ Ins menschliche Auge zu blicken, meint auch den

6 Stiglegger 2006: 154–178; Stiglegger 2013: 85–113; Flintrop/Stiglegger 2013.

7 Schmidt-Burkhardt 1992, S. 2.

8 Stiglegger 2013, S. 91.

9 *DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929, Regie: Dziga Vertov.

10 Stiglegger 2006, S. 74.

Blick in die Irisblende der Kamera, wie mit der Kamera zu sehen auch durch deren Okular zu sehen bedeutet. Das Ziel ist es hier zu lernen, mit dem kalten Auge der Kamera zu begehren. Mehr bleibt dem weitgehend auf seinen Sehsinn reduzierten Kinozuschauer ohnehin nicht übrig.

Der begehrende Blick

Spätestens mit Jacques Lacan muss man feststellen, dass der Ort des Blicks nicht im Auge des sehenden Subjekts liegt, sondern sich der Blick in der Außenwelt ereignet und auf den Sehenden trifft. «Dieser, so der Illusion beraubt, den Blick bei sich zu haben, erlebt sich nicht mehr in der Position des Wahrnehmenden, sondern wird als Angesehener wahrgenommen.»¹¹ Film ist das Medium, das diese Erfahrung wieder und wieder verdeutlicht. Den Akt des Sehens im Anblick des Auges nahegebracht zu bekommen, heißt hier angesehen zu werden: Das Medium blickt den Betrachter an,¹² überschreitet die Grenze der Bewusstwerdung. Oder frei nach Nietzsche: Wenn man zu lange in das Medium blickt, blickt das Medium in uns selbst hinein.

Wenige Genres haben die Mechanismen des begehrenden Blicks so verfeinert wie der Thriller und der erotische Film. Und kaum eine nationale Kinematografie hat eine derart explizite Koppelung dieser beiden Genres hervorgebracht wie der italienische *Giallo*-Thriller.¹³ *Gialli* sind Augen-Filme, Filme über das Beobachten, Begehren und Wollen. Und über das tödliche Begehren: Sehen, Lieben und Töten. Bereits in frühen Beispielen von Mario Bava und Dario Argento sieht man daher lange und breitwandformatige Nahaufnahmen von Augen, schreckgeweitet oder ruhig und lauernd.¹⁴ Bereits hier wird deutlich, dass das menschliche Auge auch in der Nahaufnahme nur bedingt aussagekräftig ist, denn sobald die restliche Gesichtsmimik fehlt, ist der Zuschauer gezwungen, besagten Ausdruck aus dem narrativen Kontext oder – öfter noch – aus dem Montagezusammenhang zu schließen.

Der belgisch-französische Psychothriller *AMER*¹⁵ von Hélène Cattet und Bruno



Abb. 5 *AMER*

Forzani versteht sich als Metareflex auf den italienischen *Giallo*-Thriller der 1970er Jahre und erzählt in drei zeitlichen Abschnitten aus dem Leben der Protagonistin: aus der Kindheit, der Jugend und dem Leben als erwachsene junge Frau. Als Kind

11 Schmidt-Burkhardt 1992, S. 8.

12 Stiglegger 2006, S. 74.

13 *giallo* heißt ‚gelb‘, benannt nach einer italienischen Kriminalromanreihe mit gelben Umschlägen.

14 Flintrop/Stiglegger 2013.

15 Frankreich/Belgien 2009, Regie: Hélène Cattet und Bruno Forzani.

erscheint sie selbst als Opfer, namentlich eines unheimlichen Hausmädchens. Als Jugendliche überlagert ihre Entdeckung der eigenen Sexualität und Körperlichkeit die Angstvisionen. Und als Erwachsene schließlich kehrt sie ihre Angst um in Aggression und wird selbst zur Bedrohung. AMER erzählt über die Augen seiner drei Hauptdarstellerinnen. Nah und näher sehen wir sie, ganz nah, oft reduziert auf die Iris: Augen, die durch Schlüssellocher starren, die ängstlich zurückweichen. Und Augen, die begehren. In der Montage erinnert der Stil von AMER an den Kuleschow-Effekt. Je nachdem welche Bilder hinzumontiert werden, ändert sich die Interpretation der Ursprungseinstellung.¹⁶ So werden Augen in Nahaufnahme zur zunächst leeren Projektionsfläche, in die mittels Montage zielgerichtetes Begehren hineingelesen werden kann. Begehren, aber auch starke Affekte wie Angst. In der mittleren Episode wird das in ein Ambivalenzerlebnis umgewandelt: Das Mädchen steht im durchsichtigen, im Wind wehenden Sommerkleidchen vor einer Gruppe Biker, die schamlos zu ihr herüberstarren. Eine ganze Kaskade von Nahaufnahmen folgt, die nicht nur kleine Ausschnitte des Geschehens wie ein Puzzle aneinander reihen, sondern immer wieder sehen wir die unsicher hin und herzuckenden Augen des Mädchens, zerrissen zwischen Angst und Begehren. Die radikale Reduzierung des Geschehens lässt dem Zuschauer keine Wahl, als das Schicksal des Mädchens zu teilen, ihre Irritation und ihre erwachende Lust. Ihr langsamer Weg vor den Bikern entlang mündet in Unschärfen, als schwindeten ihr die Sinne. Als aus dem gleißenden Licht der finalen Einstellung schließlich Formen werden, steht die Mutter vor ihr und straft sie mit einer Ohrfeige für das vorangehende Spiel des Begehrens. Auch hier erscheint diese Strafe stellvertretend als Mahnung des Films an den Zuschauer, der sich ebenfalls mit bangem Genuss diesem Spiel ausgeliefert hatte.

Affektbilder

VERTIGO¹⁷ – Schwindel – dominiert den radikal stilisierten Vorspann von Alfred Hitchcocks gleichnamigem Psychothriller. Wenn die Kamera von Kim No-



Abb. 6 VERTIGO

vaks Mund zu ihrem Auge schwenkt und ganz nah heranrückt, füllt das Auge fast die ganze VistaVisions-Breite. Das Bild ist in Blutrot getaucht, während in weißen, schneidenden Lettern der Titel über der Iris erscheint. Im Folgenden ersetzen rotierende und mäandernde Muster

¹⁶ Wulff o.J.

¹⁷ AUS DEM REICH DER TOTEN, USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock.

diese Position und schaffen gemeinsam mit Bernard Herrmanns aufwühlender Musik ein Gefühl des Schwindels, das dem Protagonisten des Films (James Stewart) zum Verhängnis werden wird. Kim Novaks Auge erscheint bereits als ein ›Auge der Angst‹, obwohl es sich bei der fotografischen Basis um ein Standfoto mit neutralem Gesichtsausdruck handelt. Musik, Viragierung und zusätzliche Elemente suggerieren vielmehr den gewünschten Affekt.

Bei Michael Powells *PEEPING TOM*¹⁸ schließlich tauchen die Augen der Angst als deutscher Verleittitel auf. Obwohl der englische Titel sich eher auf harmlosen Voyeurismus bezieht, geht es hier um einen psychopathischen Kameramann (Karl-Heinz Böhm), der von der Idee besessen ist, die Todesangst in den Augen seiner Opfer zu filmen, wozu er eine aufwändige technische Apparatur konstruiert hat. In den beklemmenden Schlüsselszenen ist es nicht mehr nur der Kontext, der die Wahrnehmung der gefilmten Augen leitet, sondern die begehrten Subjekte (die Augen/Blicke) sind tatsächlich schreckgeweitet – aufgerissen in nacktem Terror angesichts eines zu allem entschlossenen Gewalttäters.

Roman Polanski suchte in seinem Psychothriller *REPULSION*¹⁹ dagegen eher nach einer latenten Angst und fand sie in den Augen der schönen Französin Catherine Deneuve, deren kalter, ausdrucksloser Blick mehrfach nah in Bild gerückt wird. Das kontrastreiche Schwarzweißmaterial modelliert daraus eine erstaunliche Plastizität.



Abb. 7 EKEL

Allerdings sind es die schreckgeweiteten Augen der verstörten Protagonistin als junges Mädchen, die wir in der letzten Einstellung des Films auf einem grobkörnigen Foto nah eingebildet bekommen. Sie blickt damit auf ihren Vater, was ein Inzesttrauma andeuten könnte. Die Nahaufnahme der Augen zeigt nicht nur das Resultat dieser Vorgeschichte – die emotionale Indifferenz – sondern liefert zugleich die entscheidenden Indizien, denn auch die kindlichen Augen sind hier Augen der Angst.

Den radikalsten Blick auf schreckgeweitete Augen mit erweiterten Pupillen liefert Tobe Hooper in seinem Terrorfilmklassiker *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*²⁰. Auf dem minutenlangen Höhepunkt des Films erwacht das ›Final Girl‹²¹ an einen Knochenstuhl gefesselt in Gemeinschaft animalischer Psychokiller und beginnt in

18 AUGEN DER ANGST, Großbritannien 1960, Regie: Michael Powell.

19 EKEL, Großbritannien 1965, Regie: Roman Polanski.

20 BLUTGERICHT IN TEXAS, USA 1974, Regie: Tobe Hooper.

21 Clover 1992, S. 35.



Abb. 8 TEXAS CHAINSAW MASSACRE

nackter Angst zu schreien. Zu diesem auditiven Crescendo ist in langen und quälend nahen Einstellung ihr aufgerissenes Auge zu sehen. In dieser Nähe, dem *extreme close-up*, ist zugleich wieder die Verwundbarkeit des Sinnesorgans spürbar. Zu sehen bedeutet hier zu leiden, auch für den Zuschauer.

Transformationen

Eine filmische Urszene ist die Transformation, der scheinbar fließende Übergang von einem physischen Zustand in den nächsten, wie ihn der französische Filmpionier Georges Méliès in seinen frühen Überblendungstricks bereits vorführte. Später übernahm der klassische Universal-Genrefilm dieses Urmotiv und rückte bereits näher an die moderne Körpertransformationen heran. Doch es blieb dem modernen und postmodernen Kino überlassen, hier die zuvor undenkbbaren Details zu



Abb. 9 28 WEEKS LATER

zeigen und mittels CGI-Effekten pittoresk zu inszenieren.²² Was dabei auf der Strecke blieb, war der existenzielle Moment der Transformation, der den gewünschten Affekt im Zuschauer (Faszination, Abscheu) stimulierte. Man besann sich folglich auf die bewährte Nahaufnahme des Auges während des Ver-

wandlungsprozesses und zeigte pars pro toto die Transformation. So wird in 28 WEEKS LATER²³ von Juan Carlos Fresnadillo die Infektion der Tollwütigen deutlich durch geplatzte Äderchen im Augenweiß. Die immune Protagonistin weist nur einen Teilbefall im Auge auf, wie eine extreme Nahaufnahme belegt. Die platzenden Äderchen verbinden einen Appell an die Alltagserfahrung des Zuschauers und das diesbezügliche affektive Gedächtnis mit einer im Film selbst konnotierten fatalen Dynamik, die in Kombination ein neues Angstbild auslösen sollen.

22 Flückiger 2008, S. 31–50.

23 Großbritannien/Spanien 2007, Regie: Juan Carlos Fresnadillo.

Ein weiteres oft über die Augen vermitteltes Transformationsmotiv ist die Animalisierung. Verbreitet ist etwa die Veränderung der menschlichen Pupille von ihrer runden Form zu einem reptilhaften Schlitz. Auch die Iris kann etwa Bernsteinfarbe annehmen und an Katzenaugen erinnern (z.B. in



Abb. 10 ROSEMARIES BABY

Richard Stanleys *DUST DEVIL*²⁴) oder an einen Widderkopf (in Roman Polanskis *ROSEMARY'S BABY*²⁵). Der tiefe Blick in die Augen hilft, Freund und Feind zu identifizieren. In *REQUIEM FOR A DREAM*²⁶ von Darren Aronofsky sehen wir, wie sich Pupillen zyklisch unter Drogeneinfluss zusammenziehen oder weiten – in beängstigender Geschwindigkeit. Auch diese Persönlichkeitstransformationen zeigen sich vor allem hier und erklären, warum das Vertraute plötzlich fremd erscheinen kann.

In *BLADE RUNNER*²⁷ von Ridley Scott ist noch eine technische Apparatur nötig, die die Fluktuation der Pupille während eines Psychotests analysiert, um Mensch von Replikant zu unterscheiden. Während des sogenannten Voigt-Kampff-Tests ist

eine Kamera auf die Augen gerichtet. Ein kleiner Monitor reproduziert einen überdimensionalen Pupillen-Close-Up, der als Analysebasis dient, ob der Verhörte nun Mensch oder Replikant ist. Zugleich wird bereits hier die philosophische Grundfrage des Films deutlich: Wenn der



Abb. 11 BLADE RUNNER

Körper des Replikanten dem menschlichen nicht nur biologisch, sondern bis in die feinsten physischen Reflexe gleicht – gibt es dann überhaupt noch einen Unterschied? Der Film deutet an, dass die Replikanten vor allem deshalb unemotionaler erscheinen, weil sie emotional unerfahren sind. Und doch sind es vor allem die künstlichen Wesen in diesem Film, die Bindungen wie Freundschaft, Liebe und Leidenschaft ausdrücken. Dem Zuschauer gönnt der Film dennoch ein deutliches

24 Südafrika/Großbritannien 1992, Regie: Richard Stanley.

25 USA 1968, Regie: Roman Polanski.

26 USA 2000, Regie: Darren Aronofsky.

27 USA 1982, Regie: Ridley Scott.

Kennzeichen, mit wem er es zu tun hat: Die Pupillen der Replikanten zeigen in Nahaufnahmen ein verdächtiges metallisches Schillern.

Das Auge der Macht

Sehen ist Macht; gesehen zu werden ist die erste Stufe der Kontrolle. Das omnipräsente Auge ist zum Symbol der totalitären Gesellschaft geworden, das allmächtige Auge: Es ist das Symbol des ägyptischen Gottes Horus, das Zeichen der vermeintlichen Illuminaten und die flammende Präsenz von Sauron in *THE LORD OF THE RINGS*²⁸ von Peter Jackson. Es verwundert kaum, dass von Sauron ausschließlich ein flammendes Auge zu sehen ist, das sein Tor in die Welt darstellt – physische Präsenz hat das Göttliche nicht mehr nötig. Das Auge wird zur Pforte in die Sphäre des Heiligen und Unfassbaren – sei es gut oder böse.

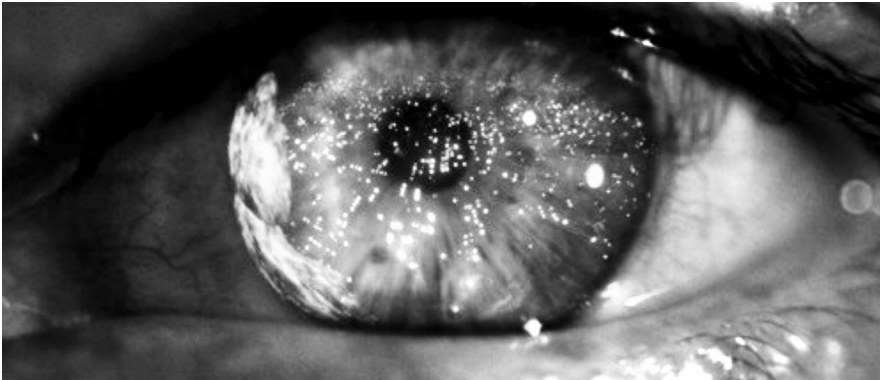


Abb. 12 *BLADE RUNNER*

Eine der oft diskutierten Augen-Nahaufnahmen der Filmgeschichte entstammt dieser Sphäre des Allmächtigen: In der Exposition von *BLADE RUNNER* sehen wir einige apokalyptische Panoramatotalen des zukünftigen Los Angeles, das von zwei monumental, an Maya-Pyramiden orientierten Fabrikgebäuden dominiert wird. Später wird man erfahren, dass diese Gebäude der Tyrell-Corporation gehören, die für die Produktion der künstlichen Menschen zuständig ist. In den breitwandformatigen Bildern erscheint Los Angeles als jenseitige Hades-Landschaft, deren künstliche Lichter in einer ewigen Nacht glitzern. Flammende Wolken werden regelmäßig aus den Schornsteinen ausgestoßen, wenn sich Gas entzündet oder verbrannt wird. Nach zwei langen Panoramatotalen taucht unvermittelt die extreme Detailaufnahme eines nahezu starr blickenden Auges auf: das Augenweiß ist von feinen Äderchen durchzogen, die Lider mit leichten Pigmentflecken bedeckt und von dünnen Wimpern gesäumt. Die blaugrünliche Iris aber wird von der Spiegelung des urba-

28 *DER HERR DER RINGE*, Neuseeland/USA 2001–2003, Regie: Peter Jackson.

nen Geschehens überdeckt: Flammen und Lichtpunkte reflektieren sich darin in fischaugenartiger Verzerrung. Diese Spiegelung lässt die Iris fast wie eine herausgelöste Kristallkugel erscheinen. Die Perspektive des Betrachters ist ebenso aufsichtig hoch gelegen wie die Perspektive der Kamera auf die Stadtlandschaft. Es gibt einige Interpretationen, die dieses Auge als ›Gottesauge‹ oder das überlegene Auge eines Replikanten deuten.²⁹ Auch Tyrell (Joe Turkel), dem Chef der Corporation, wurde es zugeordnet. Dessen Augen sind jedoch stets von dicken Brillengläsern verdeckt, wie man später sieht. Kontextuell wird in der Schnittfolge deutlich, dass es die Augen des Ermittlers Holden sein müssen, der auf einen neuen Klienten wartet und ruhig rauchend aus dem Tyrell-Gebäude auf die Stadt blickt, wie man wenige Einstellungen später sieht. Auch seine Physiognomie passt zu dem gezeigten Auge. Und doch behauptet diese radikale Detailaufnahme einen Eigenwert, der dieses Bild zu einem der populärsten ›allmächtigen Augen‹ macht. Allein die schiere Größe dieses Breitwandbildes in einer Leinwandprojektion erzeugt eine performative Kadenz, die den Film für Momente stillstehen lässt und den Betrachter ganz einsaugt – nur um ihn mit der nächsten Einstellung verächtlich wieder zu entlassen.

Der tödliche Blick

In seiner Untersuchung zu *Krieg und Kino*³⁰ kommt Paul Virilio u.a. auf den Zusammenhang des Krieges mit Beobachtungstechnologie (also Film im weitesten Sinne) und Tod zu sprechen, denn: Zu sehen bedeutet für den Heckenschützen oder Bomberpiloten im Kampf, töten zu können; gesehen zu werden bedeutet für den Soldaten oder Zivilisten zu sterben. Der Blick des Heckenschützen ist sein Vorteil und seine Machtposition, wie Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET*³¹ oder Sam Mendes' *JARHEAD*³² blutig beweisen. Das Auge des Schützen steht für den potentiell ›letalen Blick‹. Gerade in aktuelleren Kriegsfilmern ist die Aufnahme des konzentrierten Auges vor der Linse der Zieloptik (ein Prothesenauge) zu einer Standard-situation geworden, die entweder Gefahr ankündigt oder Erlösung verspricht. Die Eroberung der Blickhoheit ist zur entscheidenden Instanz auf den aktuellen Kriegsschauplätzen geworden, sei es im Straßenkampf oder in den Bergen Afghanistans. Wer den ›letalen Blick‹ verliert, wird unmittelbar selbst zum Opfer. Der ›Sniper‹ oder ›Shooter‹ ist zum neuen Helden dieser Welt geworden, wie mitunter programmatisch betitelte Filme zeigen (*SHOOTER*³³ von Antoine Fuqua z.B.). Und das Tarnen, die Eliminierung des Körpers, die richtige Positionierung, die Eroberung der Blickhoheit und schließlich das konzentrierte Zielen, der letale Blick durch die Zieloptik, haben nur ein Ziel: den Tod des Anderen.

29 Schnelle 1994, S. 78.

30 Virilio 1989, S. 33ff.

31 Großbritannien/USA 1987, Regie: Stanley Kubrick.

32 *WILLKOMMEN IM DRECK*, Deutschland/USA 2005, Regie: Sam Mendes.

33 USA 2007, Regie: Antoine Fuqua.



Abb. 13 RING

Auch im Horrorgenre gibt es den letalen Blick, auch hier bedeutet Gesehen werden Sterben. Doch gleich dem tödlichen Blick der Gorgone Medusa ist es das Auge selbst, das zur Waffe wird und den im Grauen Erstarrten tötet. In Hideo Nakatas einflussreichem Geisterfilm RING³⁴ (1999) wird nicht nur ein fataler Videofluch aktiviert, der den Akt des Me-

dienkonsums selbst gefährlich gestaltet, sondern die Urheberin des Fluchs, die verschmähte Sadako, kommt schließlich aus der medialen Welt des Fernseherers in die Wirklichkeit gekrochen. Der Zuschauer bekommt zunächst keine Details ihres von langen schwarzen Haaren bedeckten Gesichts zu sehen, bis einer der männlichen Protagonisten zu ihrem Opfer wird. Eine Nahaufnahme von Sadakos entstelltem Auge suggeriert, ihr bloßer Blick sei tödlich – und wie unter dem Blick der Medusa windet sich das Opfer im Grauen, erstarrt, und eine Umkehrung der Farben in ein Negativbild verdeutlicht seinen Tod angesichts dieses Schreckens.

Das Auge als Signum des Todes

Kehren wir noch einmal zu dem Augapfelschnitt zu Beginn zurück: Das Auge selbst erscheint als Wunde. Das italienische Genrekino kehrte an diesen Punkt gerne zurück, und zwar nicht nur im *Giallo*-Thriller, der den Blick selbst kultivierte und vor allem die ‹Augen der Angst› evozierte. Lucio Fulci zelebrierte in einer extrem langen Einstellungsfolge in ZOMBI 2,³⁵ wie ein langer Holzsplitter den Augapfel einer Protagonistin durchbohrt. Extreme Nahaufnahmen weisen den Weg vom ‹Auge der Angst› zur völligen Zerstörung des Auges. Während der *Giallo*-Thriller meist deutlich psychoanalytisch inspiriert ist, misstraut Fulci diesen Aspekten und bewegt sich mit solch performativen, transintellektuellen Momenten eher auf die Idee eines weitgehend nicht-narrativen, eher performativen *cinéma pur* hin.³⁶

Lucio Fulcis Kino ist – wie das seiner aktuellen Kolleginnen und Kollegen Gaspar Noé, Philippe Grandrieux, Clair Denis oder Hélène Cattet und Bruno Forzani – in einem übertragenen Sinne performativ: An den Körpern der Protagonisten wird stellvertretend ein grausames Spektakel ausgetragen, diese Körper werden zum

34 RING, Japan 1998, Regie: Hideo Nakata.

35 WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES, Italien/Mexiko 1979, Regie: Lucio Fulci.

36 Stiglegger 2013, S. 90–95.

Material einer filmästhetischen Performance, für die, ähnlich wie für die theatrale Performance, gilt: «Ziel dieses Verfahrens ist nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess [der Rezeption, M.S.]. Dabei werden die Grenzen der theoretisch und ästhetisch definierten Kunstgattungen sowie die Künstlerrolle in Frage gestellt und überschritten», so Johannes Lothar Schröder im Theaterlexikon.³⁷ Es zählt weniger, was erzählt wird, denn die Erzählung auf der narrativen Ebene ist labil, sondern das momentane «Wie». Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben wie die psychologische Dimension der Figuren. Wichtig ist zunächst, was diese Filme mit dem Betrachter anstellen, und wie sie das tun. Performatives Kino funktioniert über den Blick und bedient sich des Augen-Close-Ups als Medium. Don Anderson kehrt dennoch zur psychoanalytischen Lesart zurück – allerdings gefiltert durch Georges Batailles Transgressionsphilosophie – und bietet zugleich eine interessante Erklärung für die Effektivität von Fulcis Inszenierung:

«In a Bataillian framework, castration anxiety still exists but is not regulated by way of binary relationship. Instead it is regulated by a single object [das Auge, M.S.] that functions to represent both the male and the female sex. When the eye is pierced by the protruding splinter, it not only castrates the woman but the masculine gaze as well – genitalia now rest within the gaze itself. This concept is vital to film viewing because of the design of the cinematic apparatus. Everything projected on the screen must be taken in by the gaze.»³⁸

In einem seduktiven Akt der «Cinesexuality»³⁹ wird das Auge selbst zum geschlechterübergreifenden Geschlechtsorgan, das von der filmischen Projektion stimuliert, verwöhnt oder attackiert werden kann. Die extremen Affekte, die solche Augapfelszenen seit Buñuel/Dalí auslösen, bestätigen diesen Ansatz.

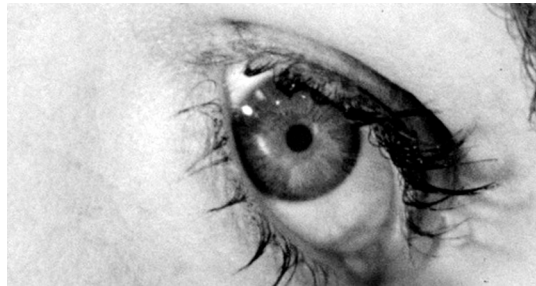


Abb. 14 PSYCHO

Bereits einige Szenen Alfred Hitchcocks tragen diesen performativen Impuls. Am deutlichsten wohl PSYCHO, ein dezidierter Film über den letalen Augen/Blick. Wie der Killer (Anthony Perkins) seine Beute (Janet Leigh) heimlich beobachtet, wie der Zuschauer sein Auge im Lichtkegel eines kleinen Voyeur-Loches in der Wand sehen kann, ist es das Auge des Opfers, das den destruktiven Prozess des

37 Brauneck 1986, S. 675.

38 Anderson 2003, o.S.

39 MacCormack 2008.



Abb. 15 ÜBER DEM JENSEITS

mörderischen Begehrens filmästhetisch zum Abschluss bringt: Vom «detalen Blick» des Täters zum «gebrochenen Blick» des Opfers. In einer langsamen Annäherung sehen wir das Auge der ermordeten Janet Leigh nach dem Duscharmord. Sie liegt kopfüber auf dem Boden des Badezimmers, die Augen noch immer geweitet. Ihr Blick ist starr, die Pupille völlig reglos. Das Leben ist aus ihr gewichen, der Blick ist gebrochen. Das gebrochene Auge ist zum Signum und Indiz des Todes geworden.

Auch hier geht Lucio Fulci einen entscheidenden nächste Schritt: In *L'ALDILA*⁴⁰ fokussiert er an zwei zentralen Stellen (in der Mitte und am Ende) auf erblindete Augen, deren Iris zu einem kristallinen grauen Klumpen ohne Pupille geworden ist. Auf diese Weise gekennzeichnet sind Menschen in *L'ALDILA*, die die Schwelle zur Hölle überschritten: Des Grauens angesichtig zu werden setzt die Augen außer Kraft. Alles, was sie je gesehen haben, scheint in diesem graublau schimmernden Kristall gefangen, erstarrt zum ewigen Kristallbild. Dieses wahrhaft gebrochene Auge hat seine organische Substanz preisgegeben und seine Funktion verloren. Es ist selbst zum Kristall, zur Glaskugel geworden. Seine Träger befinden sich bereits im süßen Jenseits, ihr Blick geht nach innen.

Transzendierende Blicke

1968 zeigte Stanley Kubrick einer staunenden Filmwelt, was nie zuvor zu sehen war: Ein Schritt durch das Sternentor, jenseits des Jupiter. Sein Astronaut aus *2001 – A SPACE ODYSSEY*⁴¹ (Keir Dullea) gleitet in einer kleinen Rettungskapsel über den Rand des Universums hinaus. In seinen Augen bricht sich eine Flut an Lichtern und Farben, ein Meer organischen und geometrischer Formationen in endlosem Fließen. Wie vielen von Kubricks Protagonisten bleibt ihm nur das staunende Aufreißen der

40 *ÜBER DEM JENSEITS*, Italien 1981, Regie: Lucio Fulci.

41 *2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM*, Großbritannien/USA, Regie: Stanley Kubrick.



Abb. 16 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM

Augen angesichts der vermeintlich sakralen Sphäre, die hier besprochen wird. Das ist nicht der alles dominierende, göttliche Blick (etwa aus *BLADE RUNNER*). Bownmans Auge ist das Rezeptionsorgan des Gläubigen angesichts der Epiphanie.

Solche transzendenten Momente stellt das Kino gerne durch den ›Ritt‹ ins Auge dar, wie es Barbara Flückiger nennt.⁴² Sie dokumentiert einen solch transzendenten Moment etwa anhand des Übergangs von realer filmischer Gegenwart in virtuelle Realität in Josef Rusnaks *THE THIRTEENTH FLOOR*⁴³. Hier fährt die Kamera scheinbar durch die Augen eines Protagonisten in die virtuelle Alternativwelt hinein. Solche Passagemomente tauchen auch in anderen thematisch verwandten Filmen wie *STRANGE DAYS*⁴⁴, *THE FOUNTAIN*⁴⁵ oder *THE MATRIX*⁴⁶ auf, wenn auch nicht immer strikt gekoppelt mit einer schematischen Nahaufnahme der Augen. Auch in alltäglicheren Stoffen taucht dieser Ritt in das/aus dem Auge auf, wenn es um Bewusstwerdungsprozesse oder Übergangsmomente geht. Bettina Oberli kreierte einen solchen Moment, wenn die Suchende aus dem Thriller *TANNÖD*⁴⁷ aus ihrer Ohnmacht erwacht. Nicht selten gehören solche Passagemomente zu den stärksten und einprägsamsten Momenten besagter Filme, auch wenn zu deren Erschaffung meist ausgiebig CGI-Technik Verwendung findet. Auch angesichts des Unfassbaren, des Transzendenten oder Heiligen, ist das Auge als Rezeptionsorgan der verlässlichste Zeuge. Und immer wird es die Linse(n) des Kinoapparates – das ›Kino-Auge‹ (Dziga Vertov) – reflektieren, der den Zuschauer teilhaben lässt an jenem einnehmenden, seduktiven Geschehen. Das Kino selbst ist ein Medium der Transzendenz und das Auge unsere komplexeste Begehrensmaschine.

42 Flückiger 2008, S. 359.

43 Deutschland/USA, Regie: Josef Rusnak.

44 USA 1995, Regie: Kathryn Bigelow.

45 USA/Kanada 2006, Regie: Darren Aronofsky.

46 USA/Australien 1999, Regie: Andy und Lana Wachowski.

47 Schweiz/Deutschland 2009, Regie: Bettina Oberli.

Literatur

- Anderson, Don: Georges Bataille: The Globular & Cross Gender Identification Through Eyeball Mutilation. In: *The Horror Film*, 2003, <http://www.rhizomes.net/issue7/anderson.htm> (13.6.2013)
- Ballhausen, Thomas: Auge, Körper, Kamera. Mit Peeping Tom im (freudianischen) Schreckensarchiv, in: Claudio Biedermann, Christian Stiegler (Hg.): *Horror und Ästhetik*, Konstanz 2008, S. 11–29
- Bexte, Peter: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668*. Amsterdam/Dresden 1999
- Braunack, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg 1986
- Buchanan, Ian/MacCormack, Patricia (Hg.): *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London/New York 2008
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in Modern Horror Film*. New Jersey/Princeton 1992
- Flintrop, Michael/Stiglegger, Marcus (Hg.): *Dario Argento. Anatomie der Angst*. Berlin 2013
- Flückiger, Barbara: *Special Effects*. Marburg 2008
- MacCormack, Patricia: *Cinesexuality*. Hampshire 2008
- Lucio Fulci, 2004, <http://www.sensesofcinema/2004/great-directors/fulci/> (19.1.2011)
- McDonagh, Maitland: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*. New York 1994
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder: Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992
- Schnelle, Frank: *Ridley Scotts Blade Runner*. Stuttgart 1994
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis 2000
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit*. Berlin 2006
- Die Seduktionstheorie des Films. In: Marcus S. Kleiner, Michael Rappe (Hg.): *Methoden der Populärkulturforschung*. Münster 2013
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino*. Frankfurt am Main 1989
- Wulff, Hans J.: Kuleschow-Effekt. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238> (Stand: 12.6.2013)