

Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'

Heidelberg: Carl Winter 1992 (Reihe Siegen 110), 254 S., DM 40,-

Der Name ist längst ein Begriff: Hartmut Winkler - ein Autor, dessen Produktivität (mich) immer wieder erstaunt: besonders seine Wanderungen in schwindelerregenden Höhen abstrakter Theoriebildungen, die dann wieder sicher in den Niederungen des Alltagslebens landen. Solches Verfahren macht die Lektüre seiner Schriften anstrengend und ertragreich zugleich; denn Winkler versteht es, den Blick für den jeweiligen Gegenstand durch theoriegeleitete Zugriffe zu schärfen. Das gilt für den vorliegenden Band, die überarbeitete Fassung seiner Frankfurter Dissertation, in besonderem Maße; nicht von ungefähr bittet der Autor seine Leser "um Geduld" (S.14, Anm.8).

Es geht um Bild-Räume, um den filmischen Raum und die Position des Zuschauers. Das Thema eröffnet Foucault, genauer: dessen Analyse von "Las Meninas" - und zwar aus gutem Grund; denn wenn ein Maler bereits 1656 die zentralperspektivisch ausgerichtete Bildkomposition und eine dieser entsprechende Zuschauerposition karikierte, die technischen Bilder aber eben diejenige ästhetische Strategie fort- und festschreiben, die schon Velázquez ironisierte, dann "müßte man folgern, daß Fotografie und Film eine Weltsicht aufrechterhalten, die in der Kunst seit langem und vielleicht aus guten Gründen aufgegeben worden ist" (S.11). Es gilt also, die scheinbar selbstverständliche Raumkonstruktion des technischen Mediums Film in Augenschein zu nehmen - wodurch "auch auf bereits etablierte Fragen der Filmtheorie eine neue Sicht ermöglicht" (S.12) werden soll. Angetrieben von "eine[r] persönliche[n], fast übersteigerte[n] Raumfaszination, die, in der biographischen Abfolge, eine Obsession für Bauklötze, ein Architekturstudium, bestimmte Fahr- oder Taucherfahrten und, inzwischen dominierend, die 'Droge' Kino miteinander verbindet" (S.12), durchläuft Winkler in vier großen Schritten äußerst heterogene Theoriekonzepte. Den Auftakt macht die "'Apparatus-Ideology'-Debatte" (S.19-76), in der bereits in den siebziger Jahren die skizzierte Raumproblematik erkannt und diskutiert wurde. Es folgen "Vier Überlegungen zum filmischen Raum" (S.77-117), die zusätzliches Material aus der Kunst- und Filmtheorie mit einbeziehen; um so die Grenzen der Apparatus-Debatte offenzulegen und zugleich die Basis für das eigene Projekt zu fundieren. Die Hinwendung zur Semiotik bestimmt das äußerst umfangreiche dritte Kapitel: "Der filmische Raum und das symbolische System des Films" (S.118-184), auf das u.a. auf Gestalt- und Metapherntheorie rekurriert. Der vierte Abschnitt: "Subjekt und Objekt. Zum Verhältnis von Zuschauerposition und Objektsphäre im Film" (S.185-224), für mich der spannendste Teil der Lektüre, thematisiert das Zuschauerverhältnis als ein Verhältnis zu Objekten und als Machtposition - wobei der Konstruktion des filmischen Raumes als eines

"zur Unterwerfung [...] vorstrukturiert[en]" (S.186) entscheidende Bedeutung zukommt. Unter Rekurs auf Virilio erörtert Winkler das Verhältnis von Blick und Macht an der "Obszönität des militärischen Blicks" (S.186f.), unter Rekurs auf Foucault "Die Rolle des Blicks im System der Disziplinen" (S.192f.), um anschließend mit Blick auf die feministische Filmtheorie die "Geschlechtermacht" (S.199ff.) und mit Adorno die "Naturbeherrschung auf dem Feld des Symbolischen" (S.211ff.) zu thematisieren.

Welche Ergebnisse zeitigt nun die Inanspruchnahme solch äußerst heterogener Theorien (die der Autor auf S.14 selbst als "das zentrale Darstellungsproblem der vorliegenden Arbeit" kennzeichnet)? In seiner "Zusammenfassung" (S.225ff.) nennt Hartmut Winkler als "Hauptergebnis der Arbeit [...], daß die filmische Technik, das symbolische System des Films und die Position des Zuschauers in eine neue Konstellation gerückt werden müssen" (S.225). Das führt (noch) nicht zu einem kohärenten Gesamtmodell, wohl aber zu einer Reihe höchst brisanter Einzelergebnisse, die zumindest ansatzweise skizziert seien. Die filmische Technik fungiert als restriktiver 'Code', der über die Raumkonstruktion auch inhaltliche Vorstrukturierungen entfaltet. Versteht man dagegen, in semiotischer Tradition, das symbolische System des Films selbst als Code, so gilt, "daß die Restriktion der Technik zuerst auf den Code, und dann erst auf die Inhalte wirken" (S.226), wobei das Spezifikum dieses Codes eben seine Unsichtbarkeit ist, die Winkler als Variante der Transparenzillusion interpretiert und wobei dem kontinuierlichen Bildraum strategische Bedeutung zukommt: "Wenn es tatsächlich das zentrale Versprechen des Films ist, die Dinge 'direkt [...] auf die Leinwand zu bringen, so muß eine Dekonstruktion dieses Versprechens mit einer Demontage des filmischen Raumes, seines quasi-natürlichen Charakters und seiner 'Kontinuität' einsetzen" (S.227). Die Segmentierung des filmischen Raumes wird nun keineswegs durch die Spontanität des Zuschauers vollzogen, sondern konzeptuell, im engeren Sinne durch den materialen Mechanismus der Iteration und kann somit Intersubjektivität beanspruchen. Diese wiederum verdankt sich nicht "der 'Objektivität' der Abbildung, sondern einzig und allein der Tatsache, daß beide Betrachter einen bestimmten Teil ihres Weltwissens teilen und dieses Weltwissen durch ein gemeinsames symbolisches System seine Struktur erhalten hat" (S.228). Ein solcher Gedanke frißt freilich die vermeintlich so bedeutungsvolle Ikonizität der Bilder und das Realitätsversprechen des Mediums erheblich an: In der Flut der technischen Bilder bleibt nur noch "die nackte Diskursmacht als Garant für die 'Wahrheit'" (S.229). Nun beherrscht die Referenzillusion jedoch nicht gleichermaßen alle Filme und Genres. Bedeutungsvoll in diesem Zusammenhang sind Winkler jedoch nicht etwa die filmischen Signifikanten (z.B. selbstreferentielle Filme), sondern er lenkt das Augenmerk auf "das Erlebnis der Redundanz"

(S.229), also auf den Zuschauer: Im exzessiven Konsum von Filmen würde der Zeichencharakter der Filmbilder deutlich - qua Wiederholung von Strukturmustern, Darstellungstechniken etc. - Um noch einmal auf den Ausgangspunkt zurückzukommen (notgedrungen auf die luziden Ausführungen zur Technik-Geschichte verzichtend): Daß die zwingend zentralperspektivische Konstruktion des filmischen Raumes zugleich für den Zuschauer lustvoll und in der Entwicklung der Künste historisch obsolet sei, lautete die Vermutung, die sich letztendlich bestätigt - allerdings in einer wenig optimistischen Blickrichtung: "Noch einmal, schon nicht mehr als Täter, sehr wohl aber im Sinne einer halluzinatorischen Verfügung, sieht der Zuschauer sich in jene zentrale und narzißtisch überhöhte Position versetzt, die seit dem 'Tode Gottes' der Mensch okkupiert und mit wenig Glück auszufüllen versucht" (S.238). So arbeitet die 'Kino-Maschine' eben jener Tendenz entgegen, deren Verwirklichung in unserer postmodernen Situation vonnöten wäre: "den Objekten zu ihrem Recht zu verhelfen" (ebd.).

Jürgen Felix (Köln/Marburg)