



STEPHAN GÜNZEL (Hg.)

TOPOLOGIE.

Zur Raumbeschreibung
in den Kultur- und
Medienwissenschaften

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Zur Topologie des Kinos – und darüber hinaus

MARC RIES

»Man kann aus dem Filmbild jede Realität verbannen, nur eine nicht: die des Raums. [...] die Welt auf der Leinwand kann nicht neben der unseren stehen, sie setzt sich notwendig an deren Stelle: Schon der Begriff ›die Welt‹ schließt einen anderen Raum aus. Für eine gewisse Zeit also ist der Film das Universum, die Welt oder, wenn man so will, die Natur.«

André Bazin

»Wenn wir ein Buch lesen, ein Schauspiel oder ein Bild betrachten, besonders dann, wenn wir selbst Autor sind, [...] bilden wir eine Transformationsschicht, die eine Art transversale Kontinuität oder Kommunikation zwischen verschiedenen Schichten erfindet und zwischen ihnen eine Gesamtheit nicht-lokalisierbarer Relationen webt. [...] Diese Koexistenz (von Schichten) oder diese Transformation bilden eine Topologie.«

Gilles Deleuze

Topographische Analysen des Kinos haben die Kinotheorie seit den 1960er Jahren maßgeblich geprägt. Analysen, welche die Repräsentationsgewalt des filmischen Bildes herausstellen, gegen den naturalistischen Effekt des Bildes seine zumal ideologische Herstellung betonen und die macht- und kontrollintensiven Dispositionen des Regimes, die dem Blick der Zuschauer auferlegt oder auch angeboten werden, hervorheben. Jean-Louis Baudrys Überlegungen zum kinematographischen Dispositiv, Laura

Mulveys Betonung der von der Apparatur geleisteten männlich-codierten *visual pleasure* verweisen auf die filmische Konstruktion des Räumlichen zu Gunsten einer hegemonialen Besetzung der Bilder und Blicke.¹ Diese Positionen diskutieren die ›Veränderungen‹ in Wahrnehmung und Begehren, die Filme zu provozieren in der Lage sind.² Demgegenüber soll an dieser Stelle eine topologische Darstellung des Kinos herausgearbeitet werden. Der Beitrag sucht die Verbindung von Topologie und Ästhetik: *Topoästhetik des Kinos* könnte ein Begriff für diesen Zusammenhang sein. Die Ausführungen orientieren sich an der von Leibniz etablierten Figur des ›relationalen Raumes‹ und an der topologischen Argumentation von Gilles Deleuze, vor allem an den beiden Figuren ›Außen‹ und ›Innen‹, die vom topologischen Raum des Kinos miteinander in Verbindung gesetzt werden.³ Hier zunächst eine recht einfache Definition des Filmischen, die als eine erste Grundlage alles Weitere vorzubereiten hilft: *Film ist Verhandeln von Bewegung. Bilder als bewegte zeigen voneinander weg und zueinander hin sich bewegende Körper und erzählen von Bewegung und Veränderung. Denn was sich bewegt, das verändert sich.*⁴

1 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, a.d. Franz. von Max Looser, in: *Der Kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Interdisziplinären Debatte*, hg. von Robert F. Riesinger, Münster: Nodus 2003, S. 41-62 [1975]; und Laura Mulvey, »Visuelle Lust und narratives Kino«, a.d. Engl. von Karola Gramann, in: *Texte zur Theorie des Kinos*, hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam⁵2003 [1979], S. 389-408 [1975].

2 Diese Entwicklung prägnant kommentiert hat Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer: Apparatus – Semantik – Ideology*, Heidelberg: Winter 1992. – Den ›Erzählraum‹ an den ›Wahrnehmungsraum‹ vor dem Hintergrund der neo-formalistischen und kognitivistischen Umdeutung der filmischen Topographie gekoppelt hat Hermann Kappelhoff, »Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform«, in: *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, hg. von Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 138-149.

3 Vgl. *Der Leibniz-Clarke-Briefwechsel*, a.d. Engl. von Volkmar Schüller, Berlin: Akademie 1991 [1717]; sowie Gilles Deleuze, »Woran erkennt man den Strukturalismus?«, a.d. Franz. von Eva Moldenhauer, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974*, hg. von David Lapoujade, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 [2002], S. 248-281 [1972]; und vor allem ders., »Topologie: ›Anders denken‹«, in: ders., *Foucault*, a.d. Franz. von Hermann Kocyba, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁵2006, S. 69-172 [1986].

4 Vgl. Verf., »13 Thesen zu Kontrolle und Film«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 117 (2002), S. 103-104.

1 Kino als Veränderung: Elemente filmischer Topologie

Bewegung, genauer Ortsbewegung, also »Veränderungen der räumlichen Lage zwischen natürlichen Körpern«,⁵ kann als eines der ältesten und wirkmächtigsten Theoreme der klassischen europäischen Naturphilosophie eingesehen werden: »Das Wort *physis* weist etymologisch (*phy-*) auf die Vorstellung des Keimens, Gebärens und Wachsens zurück und ist seiner Bildung nach (*-sis*) als nomen actionis einzuschätzen, d.h. als Bezeichnung des Vorganges selbst.«⁶ Natur ist Bewegung und wird als solche erfahren. Phänomene der Natur werden frühzeitig in Bewegungsarten und Bewegungsformen, in Verhalten und Verhaltensänderungen der Dinge unterteilt, das Prozesshafte gilt als ausgezeichnetes Primat aller Naturerkenntnis. Bei den Vorsokratikern lässt sich die Vier-Elementen-Lehre als sinnlich überprüfbares Erfahrungsmedium dieser Prozesshaftigkeit mit jeweils hervorgehobenen paradigmatischen Bewegungsformen deuten: Die Sonne als immerwährender Feuerkörper, das Meer als reiner Bewegungsraum, die Luft als unabdingbare Voraussetzung allen organischen Lebens, die vier Jahreszeiten als Grundmodell für Wachstum und Vergehen der Erde. Aristoteles hat diese Erfahrungen in seine Kategorienlehre übertragen:

»Prozess ist die Erfüllung (= Verwirklichung) des der Möglichkeit nach Seienden als solchem, wie zum Beispiel die Veränderung (Erfüllung ist) des qualitativ Veränderbaren, sofern es derart veränderbar ist wie das Wachsen und Schrumpfen von dem, was wachsen und verkleinert werden kann, wie das Entstehen und Vergehen von dem, was entstehen und vergehen kann, die Ortsbewegung von dem, was örtlich bewegt sein kann.«⁷

Hieraus folgen die Kategorien Qualität, Quantität, Substanz und Ortsbestimmtheit. Das, was wir über die Natur wissen, wissen wir also über das Studium ihres Bewegtseins. Folgerichtig weist dieses Theorem eine besondere Affinität zur Wahrnehmung und zur Beobachtung auf.⁸ Bewegung und ihre Wahrnehmung sind also die beiden Pole in der forschenden und zur Darstellung modellierten Beziehung des westlichen Menschen zur Natur.

5 Reiner Wiehl, *Subjektivität und System*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 320-342, hier S. 323.

6 Andreas Graeser, »Die Vorsokratiker«, in: *Klassiker der Naturphilosophie*, hg. von Gernot Böhme, München: Beck 1989, S. 13-28, hier S. 13.

7 Aristoteles, *Physik*, III, 1, 201a (Übers. Ingrid Craemer-Ruegenberg, zit.n. ebd., S. 52).

8 »Es sind vor allem Ortsbewegungen, Veränderungen der Raum- und Lagebeziehungen materieller Körper [...], die der Sinneswahrnehmung zunächst und zumeist auffallen. Dank dieser Auffälligkeit lassen sich diese Bewegungen besonders gut beschreiben [...] und einer immer exakteren Messung [zuführen].« (Wiehl, *Subjektivität und System*, S. 321.)

In einer auf die Materialität des Kinos Bezug nehmenden Analyse wird zumeist folgendes festgehalten: Edward Muybridge und Étienne-Jules Marey entwickeln die kinematographische Apparatur, um Ortsbewegungen beispielsweise von Pferden, Menschen aufzuzeichnen, sie zu messen, damit sie Auskunft geben über das, was tatsächlich ›ist‹, bzw. sich verändert. Filmische Bewegungsbeobachtungen und ihre serielle Darstellungsweise dienen der Überprüfbarkeit des Wissens über Natur, über natürliche Körper, über die äußere Wirklichkeit – über ›Materie in Bewegung‹. Filmische Wahrnehmung verifiziert, treibt die Natur in den Studien der mechanistischen Naturbeobachter zur ›wahrhaften‹ Aussage über sich selbst. Natur wird in ihrer technischen Reproduzierbarkeit, ihrer filmischen Kontrolle zur Selbstdarstellung gezwungen. Mit Hilfe einer Wahrnehmung, die gleichfalls dem mechanistischen Paradigma folgt. Filmische Wahrnehmung ist eine spezifische Bewegungsform, die von der Ortsbewegung materieller Körper zunächst äußerlich verursacht wird.

Die Idee der Herstellung einer Filmkamera folgt nicht dem Modell photographischer Aufzeichnung als bildgewordene Stasis einer Wirklichkeit, sondern dem Modell des Bewegungsbildes, genauer des Ortsbewegungsbildes. Die Versuchsanordnung, die Edward Muybridge in Palo Alto 1877 so weit perfektionierte, dass die ersten Reihenaufnahmen galoppierender Pferde in der Folge die ›Natur‹ des Kinematographischen zu begründen vermochten, hatte zwei Voraussetzungen: den von dem Kamera-Unterstand ausgebildeten ›analytischen Raum‹, der sich am besten einsehen lässt über die auf den Photographien mit abgebildeten Messdaten, und die Konzentration auf ein, später einige wenige sich bewegende Objekte. ›Systemraum Kino‹: Bewegung eines Körpers entlang einer genormten Bahn, damit kontrollierte Veränderung seiner Lagebeziehung, zugleich In-Beziehung-Setzen der Bewegung zu einer Aufzeichnungsapparatur, also Aufbau einer relationalen Dynamik von Bewegung und Bild, damit Ausbildung einer filmischen Topoästhetik.⁹

Das, was die filmische Topologie als ein ›erstes Element interessiert, ist die formal-räumliche Wiedergabe, Reproduktion von Körperbewegung, Körperveränderung im Bewegungsbild. – Auch wenn die Bewegungsstudien in photographische Einzelbilder auflösbar sind, die Analyse also eigentlich erst mit der ›Zerstörung‹ des Bewegungsflusses von Körpern ansetzt, diesen segmentiert und innerhalb einer bestimmten Menge von Kadereinheiten die Veränderungen der bewegten Körper fixiert, so ist sie andererseits gezwungen, die Einzelteile wieder in Bewegung zurück zu überführen, um das Motiv – die Ortsbewegung der Körper – als ein Ganzes, als ›Bewegungsbild‹ entstehen zu lassen, wahrnehmbar zu machen. Bewegungsapparat und Wahrnehmungsapparat werden im Kino, für die

Zuschauer, in eins überführt. Für die Zuschauer lässt sich nicht sagen, an welcher Stelle die Bewegung, die sie sehen, unterscheidbar wird in die Bewegung des wahrgenommenen Körpers im Außen und in die innere, physiologische Werte imitierende Bewegung des reproduzierenden Apparates. Die komplexe Bewegungsmechanik der Bildherstellung in der Kamera und der Bildexposition des Projektionsapparates wiederholen tatsächlich die Wahrnehmung der Ortsbewegung materieller Körper *aus sich selbst heraus*. Der filmische Mechanismus, der Film selbst, sie sind naturalisierte Technik, bringen nicht nur Natur zur Darstellung, sie sind ›als‹ Technik Natur, so wie wir sie ›verstehen‹ können; sind also Kino-Natur.¹⁰ Das ist die Basis, auf welcher Kinogeschichte beginnt: Kino ist in dieser seiner Urform und -mechanik tatsächlich eine Technik der Reproduzierbarkeit, der Verdoppelung oder Wiederholung von Natur. – Anders gesagt, dass sich im Bild Menschen und Dinge bewegen, so wie sie sich auch außerhalb des Bildes bewegen, diese Unveränderlichkeit und Ununterscheidbarkeit oder auch Koextension und Kompossibilität von ›Bild‹ und ›Welt‹ machen die unvergleichliche Anziehung des Filmischen aus und können als das erste Element einer Topologie des Kinos angesehen werden. Der analytische Raum wird in der Folge Modell für die eine große Raumformation des Kinos sein, für die Ausbildung von Innenwelten unter Studiobedingungen.

Seine mechanistische Herkunft wird das Kino erweitern, transformieren in einen ›Kino-Organismus/Vitalismus‹, der ein zweites topologisches Element ausbildet. Zum einen entfaltet sich dieser Organismus mit der Eigenbewegung der Kamera, der Großaufnahme und der *Mise en scène*, diese ermöglichen die ›äußeren Bild-Bewegungen‹. Zum anderen mit der Entwicklung des Schnitts und der Montage. Der Schnitt lässt sich als eine innere, gestaltende Bewegung verstehen, die über unterschiedliche Perspektiven Körper an einem bestimmten Ort in einen Zusammenhang setzt, sie als filmische Anordnung animiert. Man kann den Schnitt begreifen als eine analytische Bewegung, die nicht die Bewegung materieller Körper voraussetzt, die vielmehr einen genuin ›filmisch-relationalen Raum‹ erzeugt, einen topologischen Raum der ›Lagebeziehungen‹ der Einstellungen zueinander. Es ist eine elementare, reine Bewegung, die als eine Ausdehnung ohne Körper, als ein qualitativer Prozess, eine narrationslogische oder experimentelle Bewegung der Einzelszenen komplementär zur Bewegung der Dinge wahrgenommen wird. Die Montage ist in der Folge eine gleichfalls innere Bewegung, jedoch eine zum Ganzen hin, vom Gan-

10 Selbstverständlich ist dieses gesamte Unternehmen ohne die von den beiden Bergson-Kommentaren von Deleuze ausstrahlende Evokation nicht vorstellbar. (Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, a.d. Franz. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 [1983], S. 13-26 und 84-102.) – Dennoch soll hier die von Deleuze postulierte Identität von Bewegung, Materie und Bild sowie seine Annahme eines ›métacinéma‹ nicht ausgeführt werden.

9 Zur Kategorie des ›Systemraums‹ vgl. Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Spiess³1985, S. 99-168 [1927], hier S. 109f.

zen aus, eine Bewegung, welche die einzelnen Orte in einen inneren Zusammenhang, in eine konzeptuelle oder narrative Relation überführt, mit der die Bildräume des Kinos ausgestattet werden. Kino, in seiner entwickelten Form, ist also ein Ineinander aus Außen- und Innenkräften, beide lassen sich als Ausformung einer »sinnlichen oder lebendigen Topologie«¹¹ des Kinos verstehen.

Ein *drittes*, abschließendes Element dieser Topologie liegt in der Relation von Film und Zuschauer begründet. Die Ermöglichung der Erfahrung anderer Körper – ihre Bewegungen und Veränderungen – folgt im Kino der Konstruktion von Bildräumen, die den Zuschauer in eine andere Beziehung zur Welt stellen. Die Bildräume sind (zunächst) nicht abbildungstheoretisch oder repräsentational zu lesen, sondern immanent und prozessual. Ihre ausgezeichnete Funktion ist es, das jeweilige Raumbild in eine Beziehung zum Zuschauer zu setzen, also eine ›Koextension‹ von filmischem Geschehen und Publikum herzustellen und diese dann über formale, narrative Interventionen in eine ›Koinzidenz‹ zu überführen, das heißt die Zuschauer als Teil des Bildraumes vielfältig an das Geschehen zu binden, Bild und Zuschauer sich ›ineinanderfalten‹ zu lassen. Dieser dritte topologische Akt ist also einer vom Innen der Bildproduktion in das Außen der Lebenswelt der Zuschauer.

Die drei Elemente einer Topologie des Kinos zusammengefasst: Zuerst überzeugt die formal-räumliche Wiedergabe von äußeren Körperbewegungen in und mit analytischen Bildräumen, Systemräumen des Kinos. Ein zweites Element wird zunächst über die Eigenbewegungen der Kamera und die *Mise en scène*, also über äußere Bild-Bewegungen, dann über die Postproduktion mit der Ausbildung eines filmisch-relationalen Raumes, der inneren Bewegungen von Schnitt und Montage realisiert. Das dritte Element findet sich in der Beziehung von Bild und Zuschauer, ist also eine Bewegung vom Innen wieder zurück in ein Außen.

2 Außerhalb-des-Bildfeldes: »Hors-champs«

Das bisher Ausgeführte soll an dieser Stelle an einem bestimmten Formelement verdeutlicht werden, ein Element, das dem relationalen Raum des Filmischen als *conditio sine qua non* angehört und eine systematische Spannung zwischen Innen und Außen etabliert: das *Off*, besser das *Hors-champs*, also das ›Außerhalb-des-Bildfeldes‹.¹² Allein, dass in der französischen Theoriebildung das *champs*, das Feld eingeführt wird, um das zu be-

zeichnen, was man zunächst als Raum in Sinne einer euklidischen Größe verstehen kann, ist ein guter Ausgangspunkt. Hier wird eben nicht der Raum als Behälter gedacht, sondern die offenen Dynamiken der einzelnen Lagebeziehungen der Körper werden völlig unabhängig von ihrer Gegenständlichkeit in den Blick genommen. Das *Hors-champs* ist keinesfalls eine ästhetische Randerscheinung, es wohnt jedem Bild, jeder Einstellung bei. André Bazin hat im Vergleich der Grenzen des Tafelbildes mit den Grenzen des Filmbildes, dem Rahmen und der Leinwand, eine wichtige Unterscheidung getroffen, die zwischen *Cadre* und *Cache*. Während für die Malerei der Rahmen, *Cadre*, des Bildes die Aufgabe hat, einen kontemplativen Raum auf das Innere des Bildes hin zu öffnen, also zentripetal für den Betrachter wirkt, ist die Umgrenzung der Kinoleinwand kein Rahmen für das Filmbild, sondern ein *Cache*, eine Maske, eine Abdeckung, die nach Bazin nur einen Teil der Realität freilegen kann: »Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen.«¹³ – Die Leinwand ist zentrifugal. Wesentlich also ist, dass das so verstandene Bildfeld intensive Beziehungen zu seinem Außerhalb, zu dem, was man nicht sieht, zum Abwesenden unterhält, ja, dass dieses Außerhalb, dieses Unsichtbare von elementarer Bedeutung für das Innerhalb, das Sichtbare ist. »Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.«¹⁴ Die Erfahrung des *Cache*, also, wie man auch sagen könnte: des *strukturellen Verstecks*, ist dieserart zugleich eine intime Begegnung mit der topologischen Struktur des Filmischen. Wie artikuliert sich diese Begegnung, die Relation zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, filmgeschichtlich?

Im *Early Cinema* wirkt der Rahmen zunächst einschließend, Konzentration auf einen Bühnenraum, die einzelnen tableau-artigen Einstellungen schließen alle diegetisch relevanten Komponenten vollständig ein. Sie erklären, so Igor Ramet, »das filmische Fragment zum Ganzen; alles Wesentliche ist bereits in einem einzigen Bild präsent.«¹⁵ Jedoch, auch dieses homogene Bild wird von einem *Hors-champs* determiniert. Auf der Basis des Stopptricks tauchen in den Filmen von Méliès mitten im laufenden Bild Objekte oder Personen auf, verschwinden oder verändern sich in ihrer Gestalt. Sie kommen scheinbar aus dem Nichts, doch umso unerwarteter,

11 Deleuze, »Topologie«, S. 167.

12 Eine gute Zusammenfassung der ›Hors-champs‹/›Off‹-Diskussion findet sich in Igor Ramet, »Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film«, in: *Der Raum im Film*, hg. von Susanne Dürer und Almut Steinlein, Frankfurt a.M./Wien: Lang 2002, S. 33-45.

13 André Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, a.d. Franz. von Robert Fischer und Anna Düpeç, Berlin: Alexander 2004 [1975], S. 225f. – Es ist erstaunlich, dass die Neuübersetzung des Buches von Bazin darauf verzichtet hat, den französischen Titel zu übernehmen: *Qu'est-ce que le cinéma?* Dabei beginnt ja mit Bazin in der französischen Kinotheorie die Unterscheidung zwischen dem einzelnen ›Film‹ und dem ›Kino‹, als eine Anordnung oder ein Dispositiv unterschiedlichster Elemente (wie Technik, Produktion, Projektion, Kinoraum, Zuschauer, Kultur etc.), für die Analyse vorrangig zu werden.

14 Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 32.

15 Ramet, »Zur Dialektik von On und Off«, S. 36.

plötzlicher sie erscheinen, umso gegenwärtiger wird die Magie dieses Nichts, dieses Nicht-Ortes. Man könnte diese erste Phase auch als die »magische Epoche« des Kinos bezeichnen, wo die Relation von Hier und Dort über einen Trick, das heißt eine der Apparatur immanente Möglichkeit filmischer Wirklichkeitskonstruktion sich realisiert. Die »prosaische Epoche« beginnt mit der Industrialisierung des Kinos, deren technische Ausdifferenzierung die Einstellung zum bloßen Fragment macht, das über Schnitt und Montage zu einer diegetischen Einheit mit anderen Segmenten wieder geschlossen wird. Dies gelingt über eine notwendige Reduktion der topologischen Struktur, damit des Bildfeldes, auf *Mitte* und *Linie*, auf die Konzentration der Bewegungen auf das Bildzentrum und die strikte Befolgung einer raum-zeitlichen und narrativen Kontinuität. Bietet der magische Nicht-Ort der Frühzeit – in der Unterscheidung von Deleuze – ein »absolutes Off«, so das Mainstreamkino bloß ein »relatives Off«, alle nicht-sichtbaren Raumentsembles stehen in einer funktionalen Beziehung zum aktuell-sichtbaren Bildfeld, ihre Animation über unterschiedlichste Stilmittel dient der dramaturgischen Kontinuität.¹⁶ Hier kommt nun auch die Frage nach der Kollektivaussage eines Films ins Spiel. Auf Grund der topologischen Reduktion auf narrationslogische Ensembles fallen diese schnell unter Ideologieverdacht: Die Zentrierung auf »Haupt«-Darsteller erzwingt die Personalisierung von Systemen, von Politik und Ökonomie, forciert die lineare Entwicklung vom Bösen zum Guten (*Happy-End*), lässt den Text, die Narration übergewichtig zum Bild erscheinen. Den Zuschauern werden weder magische noch geistige Beziehungen zum Bild ermöglicht. – Diese Letzten nun werden in der »mental Phase« des modernen Kinos sichtbar. Das *Off* wird wieder zum absoluten *Off*, diesmal allerdings nicht in einer animistischen Perspektive, sondern in einer temporalen und einer geistigen:

»Je feiner der Faden ist, der das Sichtbare mit dem Nicht-Sichtbaren verbindet, desto eher steigt die Dauer in das System wie ein Spinne hinab, desto besser erfüllt das Off seine zweite Funktion, das Raumübergreifende, das Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System einzubringen.«¹⁷

Ein solches Kino beginnt mit Orson Welles *Citizen Kane*, gefolgt von Neo-Realismus, Nouvelle Vague, Independent Cinema. Das *Hors-champs* öffnet sich einem offenen Ganzen, einem radikaleren Anderswo außerhalb der homogenen Raum-Zeit. Dort, wo sich die Topologie aus dem *Hors-champs* selbst heraus definiert, findet man etwa das Kino eines Alain Resnais, das auf die Koexistenz der Vergangenheitsschichten gegründet ist.¹⁸ Filme wie *Letztes Jahr in Marienbad*, *Muriel*, *Providence* erschaffen topo-

16 Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 33-34.

17 Ebd., S. 34.

18 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, a.d. Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 [1985], S. 158f.

logische Räume, da die Continua, auf denen sich die Akteure bewegen, Fragmentierungen von Vergangenheitsschichten sind, die sich überlagern, transformieren und nicht-lokalisierbare Relationen eingehen.

3 Innenwelten – Außenwelten

Das topologische Fundament des Kinos wird mit Beginn der Filmindustrie zum zentralen Antrieb des Studiosystems. Dieses System definiert die eine große Leistungsschau des Films, die Darstellung, die Narrative zahlloser *Innenwelten* des Menschlichen. Mit »Innenwelten« ist die Relationalität gemeint, die sich zwischen Menschen (und Dingen) ereignet, angefangen von den Slapsticks über die Tragikomödien, die epischen Filme eines David W. Griffith bis hin zur Ausdifferenzierung von Innenwelten-Genres. Diesen Innenwelten ist gemeinsam, dass sie, ausgehend von einer Geschichte, einer narrativen Ordnung, präzise »geschichtete« Verhältnisse erzeugen, die eine schnelle Orientierung und Identifikation ermöglichen. Die formale Substanz dieser Filme ist auf die Existenz von Studios, also analytischen Innenräumen angewiesen, Systemräume, deren topologische Konditionen präzise kontrollierbar und modifizierbar sind (Ausstattung, Licht, Kamerabewegung...), oder aber auf exemplarische Außenräume, deren Konditionen sich gleichfalls genauestens vermessen und steuern lassen.

Muybridge, der diesen Systemraum mitbegründete, kann auch als Initiator der anderen großen Raumformation des Kinos gelten, die zugleich weit über die Topologie des Kinos hinausweist. Zeitgleich zu den Experimenten in Palo Alto nimmt Muybridge seine Panoramen von San Francisco auf. Das überlieferte Panorama von 1878 zeigt auf dreizehn Tafeln eine sensationelle Rundumsicht der Stadt, aufgenommen vom Tower eines ausgezeichnet positionierten Wohnhauses. Mit dieser Arbeit verlässt Muybridge das Prinzip der photographischen Landschaftsaufnahme, die er Jahrzehnte vorher verfolgte, und verhilft der Kinolandschaft zu einer ersten großen Exposition. Die Betrachter dieses Panoramas sind nachgerade Filmkamera und Projektionsapparat: Sie fügen in der Wahrnehmung die Einzelbilder zusammen, die alsdann eine Bewegung der Stadt hervorrufen. Die Stadt baut sich unentwegt um die Betrachter auf, ihr komplexer Körper, zusammengesetzt aus heterogenen, unüberschaubaren, kontingenten Objekten, zieht sie in ein Außen, eine Außenwelt, die als urbane Landschaft ihr an Innenwelten erprobtes Koordinatensystem auflöst und sie sich erhaben verlieren lässt in der Wucht der Erscheinungen. Landschaft ist zwar auch hier ein petrarcesches Tableau, allerdings eines, das »inkontinent« ist. Das in sie projizierte Gehaltvolle eines bürgerlichen Subjekts verdünnt sich schnell und zerfließt ob der Uneinnehmbarkeit, der Unheimlichkeit dieses Kollektivums, das den Betrachter umformt. Die inneren Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Phantasiebewegungen der Betrachter

machen ihren prekären Status als Teil des Stadtkörpers sichtbar. Der Mensch weiß sich nicht alleine in dieser Landschaft. Die Bilder, die nun tatsächlich Landschaft sind, sie drängen ihn, seine Beziehung zur Außenwelt zu redefinieren:

»Die filmische Konstruktion ästhetischer Landschaft erfüllt sich darin, im Voran ihrer Bilder die Bewegung eines den Menschen und seine Ordnungen überschreitbaren Raumes zu erzeugen – wo immer sich ein solcher Raum auftun mag.«¹⁹

Dieser Raum ist nicht vergleichbar mit dem analytisch-geordneten, den Ideen der Produzierenden unterworfenen und geschichteten Raum der Studios, dieser Raum ist unbestimmt, machtvoll, chaotisch, es ist der andere Raum des Menschen, es sind die entgrenzten, unkontrollierbaren Außenwelten, ob Stadt, Natur oder das ›innere Ausland‹ (Freud) des Verdrängten:

»Die volle Gegenwart von Landschaft umgreift den Ort des Betrachters, übersteigt somit die Erfassungsmöglichkeit des Auges. Ästhetische Landschaft ist ein größerer Raum der Natur [und der Kultur; Verf.], ein Anschauungs- und Empfindungsraum, der nicht überschaut werden kann.«²⁰

Diese von Martin Seel herausgearbeitete Bestimmung von Landschaft lässt die Betrachterin oder den Betrachter eine doppelte Bewegung erfahren: Zum einen die einer Wahrnehmung des ›Inmitten‹: Inmitten einer die Orientierung verunmöglichenden Eingeschlossenheit in Landschaft ohne Mitte sein. Gleichzeitig korreliert die erste Bewegung des Inmitten-Seins mit einer Bewegung nach ›Draußen‹: »Es ist der ganze Sinn des Sich-Einlassens auf ästhetische Landschaften, dass wir in ihnen nach draußen gelangen: in ein zugleich reales und metaphorisches Draußen.«²¹ Wir verlassen die vertrauten Innenräume, die ausgeworfenen räumlichen Koordinatensysteme, »wir treten in einen offenen Horizont, [...] heraus aus dem, was wir schon kennen und womit wir uns auskennen: hinein in eine Vielfalt von Erscheinungen.«²² Diese gleichermaßen räumliche wie existentielle Exteriorität ist anonym und kontingent. Die Innenwelt der Betrachter wird nun nicht mehr von einem panoramatischen Bild gesättigt, sondern überführt, überwunden von einem Bild der Unruhe, der Ungewissheit. Landschaft wird zur Modellerfahrung für ein ›Bild‹ namenloser Gewalt

und Macht, für ein ›Bild‹ positiver wie negativer Kontingenz.²³ Dies ist zweifellos ein Modell, das für das Kino von großer Bedeutung ist. Nur dass hier widerständige Bedingungen herrschen. Bis das Kino tatsächlich auch seine Landschaften, seine Exterioritäten ausformulieren kann, braucht es Zeit.²⁴ Es geht also nicht nur um die im Studio generierten Beziehungen zwischen den Menschen, sondern nunmehr auch um die in einem Außen recherchierte, inszenierte, sich inszenierende Beziehung zwischen den Menschen und der/seiner Natur und dem, was zur Natur geworden ist. In vielen Filmen werden die ›Faltungen‹ des Innen ins Außen und des Außen ins Innen topologisches Programm.

4 Nach dem Kino: Landschaften des Digitalen

Zur Überprüfung des Kino-Außen bietet es sich an, die einzelnen Panoramaphotographien von Muybridge mit einer aktuellen Software zu animieren und sie als kinetische Simulation vorzuführen. Mit dieser digitalen Studie würde Muybridge jedoch auf eine Reise mitgenommen, würde er in eine andere Welt versetzt, mit seinen Photographien würde etwas hergestellt werden, das er so nie hat sehen können, das vielleicht niemand bisher so gesehen hat. Muybridges Panorama wurde nie *in* einem gebauten Panorama gezeigt. Das war auch nicht die Absicht. Muybridge hatte demiurgische Interessen, keine spektakulären. Seine panoramatischen Photographien waren die – zu dieser Zeit – einzig mögliche photographische Performanz, die es ermöglichte, dass die Photographie (präkinematographisch) Landschaft ›wird‹: Also Landschaft als bewegte darstellbar wird.

Das präkinematographische Panorama, aufgeteilt auf 13 Photographien, lässt sich – etwa mit *Final Cut* – zu einer postkinematographischen Verifikation und Feier eben dieser Kinematographie im Gewand des ganz anderen Bildes transformieren. Das Motiv der Bilder, das jenen zweiten Raum des Kinos mitbegründet, nämlich ›Landschaft-Sein‹, hat einen inneren Zusammenhang zu den Landschaften der Nachmoderne, zur Unbestimmtheit, zur Unbedingtheit und Voraussetzungsoffenheit der Gegenwart, die sich mit dem Computer als ›postkonditionale Maschine‹ gut darstellen lassen. Anders gesagt: Landschaften des Kinos ermöglichen so

19 Martin Seel, »Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft«, in: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 81.

20 Ebd., S. 70, Anm. 12.

21 Ebd., S. 64.

22 Ebd.

23 Zur positiven und negativen Kontingenz vergleiche Seel, »Ästhetik und Aisthetik«, S. 63ff., sowie Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 186ff.

24 Einige der ersten Filme, die mit dem hier etablierten Begriff von Landschaft korrespondieren sind *The Wind* (USA 1928, Viktor Sjöström), *The Crowd* (USA 1928, King Vidor) und natürlich *Cheloveks kino-apparatom* (UDSSR 1929, Dziga Vertov) sowie für die Psychoanalyse *Le Mystère des roches de Kador* (F 1912, Léonce Perret).

etwas wie eine Voraussetzung ›postkonditionaler Zeit‹.²⁵ Indem die erste Landschaft des Kinos mit einer Software (nach-)erzeugt wird, wird sowohl für das Kino dessen einer Bildraum in dieser seiner ersten Form rekonstruiert als auch für das Digitale die Landschaft als dessen Systemraum eingeführt.

Mit der digitalen Bildanimation wird Muybridges Panorama in die ›Landschaft‹ eines Desktops überführt, in die postkonditionale Landschaft eines Interface, zum ›geometrischen Ort‹ eines Rechners – in eine Mitte, die unzählige Punkte versammelt, Bilder, Texte, Programme, Steuerungselemente, Serien, die konvergieren, aber auch divergieren: »Gleichzeitigkeit inkompossibler Gegenwarten«.²⁶ Wollte man das Mysterium des Ortes mitdenken, so muss darauf verwiesen werden, dass einhundert Jahre nach Muybridges Experimenten in Palo Alto in einer Garage am selben Ort Steve Jobs und Steve Wozniak die *Apple Computer Company* gründeten und den ersten, auf graphischer Oberfläche aufbauenden Heimcomputer als Massenmedium, den *Apple I*, bauten, also den digitalen Systemraum zugleich als Landschaft für alle erschlossen.

Von einer Welt solider, kohärenter Körper und Dinge hin zu einer Welt fluider, veränderbarer Körper und Dinge. – Oder anders gesagt: Von einer Welt konditionaler Bilder und Texte, deren Konditionen genau angebar sind, hin zu einer Welt postkonditionaler Phänomene der Unschärfe, der Unbestimmtheit, der Ungesetztheit, des Dubitativen, des Verdachts, des Parasitären, des Metamorphotischen, des Liminalen, der Möglichkeit, des Versatilen: eine postkonditionale Medialität, eine voraussetzungs offene Medialität.

25 Vgl. dazu Verf., »So schritt man in andere Zimmer, und stets sah man neue Bilder.« Einstimmung in eine postkonditionale Ästhetik«, in: *Kakanien Revisited 3* (2006), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MRies1.pdf>.

26 Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 174.