

Linda Hentschel

Crarys Techniken anders betrachtet

Kritische Anmerkungen zu »Techniken des Betrachters« von Jonathan Crary, Dresden/Berlin 1996.

Folgt man Jonathan Crarys Untersuchungen zu den Techniken des Betrachters im 19. Jahrhundert, so trägt sich um 1800 eine bahnbrechende Umwälzung in der Funktion des Sehens zu: Die Subjektivität läuft im Betrachter Amok, wie W.J.T. Mitchell Crary zwar ironisch, doch prägnant zusammenfaßt.¹ Als wesentlicher Unterschied zum Ideal des körperlosen Sehens, das Crary in der Figur des Camera obscura-Betrachters des 18. Jahrhunderts personifiziert sah, kristallisierte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein neues Sehmodell heraus, das die bislang vernachlässigten, da vom Körper selbst produzierten, visuellen Effekte ins Visier nahm. Durch Goethes Farbenlehre 1810 in Gang gesetzte Untersuchungen über das sog. Nachbild wie auch der Wunsch, der Binokularität des visuellen Feldes Rechnung zu tragen, führten nach Crary dazu, den betrachtenden Körper nun selbst zum bevorzugten Betrachtungsobjekt zu erklären.² Das sehende Subjekt verlor an Transparenz und damit an jener vermeintlichen Unabhängigkeit von dem Erscheinungsbild der äußeren Welt, die ihm im Gehäuse der Camera obscura einen Schein von Stabilität und Rationalität verlieh.³ »Das Sehen gilt nicht mehr als privilegierte Form der Erkenntnis, sondern wird selbst zu einem Objekt der Wissenschaft, der Beobachtung. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts bedeutet die Wissenschaft des Sehens immer mehr die Erforschung der Physiologie des menschlichen Subjekts [...]. In diesem Augenblick entzieht sich das Sichtbare der zeitlosen Anordnung der Camera obscura und wird in einem anderen Apparat, innerhalb der unstabilen Physiologie und Vergänglichkeit des menschlichen Körpers angeordnet.«⁴

Crary neigt zu einer voreiligen und allzu rigorosen Oppositionierung beider Sehmodelle. Natürlich gibt es Unterschiede, die aber können unterschiedlich bewertet werden. Crary konzentriert sich darauf, die Physiologisierung des Sehens im 19. Jahrhundert als einen Rationalisierungseffekt zu beschreiben, der verstärkt mit der Industrialisierung, Mechanisierung und Dynamisierung des Alltagslebens erforderlich wurde.⁵ Das physiologische Wissen lieferte demnach Methoden, ein Subjekt von außen zu kontrollieren und zu beherrschen und treibt, ähnlich dem Sexualitätsdiskurs, mit der Strategie der Wahrheit und Befreiung des Sehens die Unterwerfung der einzelnen unter die Normen voran. Ich halte es jedoch für einen Widerspruch von Jonathan Crary einerseits vorzugeben, einer Foucaultschen Argumentationsweise zu folgen und von Disziplinierung und Normierung, Techniken und Strategien des Augensinns zu sprechen, dann aber, mit einer überraschenden Unsensibilität gegenüber dem Autor ausgestattet, durch die Hintertür die Hypothese eines radikalen Bruchs einzuführen, gegen die anzuschreiben Foucault doch nur die Mühe der Textproduktion auf sich nahm. Sinnvoller als die Frage, was den subjektiven Betrachtertypus des 19. Jahrhunderts so radikal von seinem Vorgängermodell unterscheidet, scheint mir die Überlegung, in welchen Aspekten sie sich ähneln, auch wenn – auf den ersten Blick – neue Strategien und Einpflanzungsverfahren sie unterschiedlich erscheinen lassen. Ich schlage daher eine Verschiebung der Craryschen Perspektive auf visuelle Phänomene vor, die zum einen Ähnlichkeiten zwischen alten und neuen

Sehapparaten stärker thematisiert und zum anderen Unterschiedlichkeiten zwischen den sogenannten modernen Wahrnehmungsformen nicht aus dem Auge verliert, indem sie sie unter dem Etikett des Subjektiven vereinheitlicht. In Anlehnung an Linda Williams folge ich Crarys These, daß das in der Camera obscura verwandte zentralperspektivische Sehmodell, welches als »Repräsentation einer stabilen Realität da draußen für ein idealisiertes und entkörperertes Selbst hier drinnen«⁶ diene, von einem Modell abgelöst wurde, »in dem einerseits die Grenzen zwischen Körper und Welt sowie andererseits die Grenzen zwischen Körper und optischem Gerät zunehmend verschwimmen.«⁷ Im Unterschied zu Williams und Crary möchte ich jedoch den Zusammenbruch der »Trennung zwischen dem Raum des Betrachters und dem Raum der dargestellten Szene«⁸ nicht grundsätzlich als Verabschiedung der im Camera obscura-Modell regierenden »theatralen Beziehung zwischen Betrachter und Objekt«⁹ verstehen.¹⁰ Statt einen Abgrenzungsdiskurs zu führen, sei die Frage aufgeworfen, ob nicht Teile des neuen Sehens Einpflanzungseffekte des alten sind, da sie – wie z.B. die Nachbildforschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts – weiterhin auf einer reinen, sauberen und gar unschuldigen Sehfunktion beharren. Zum anderen interessiert mich die Diskrepanz zwischen modernen Bewegungs-Apparaten wie dem Kaleidoskop und dem Phänomen der Raumentiefe durch das Stereoskop. Selbst Crary konzentriert seine Aufmerksamkeit nicht auf die temporalen Maschinen, die die Illusion einer Bewegung erzeugen, sondern auf eine Raum-Maschine, die die Illusion der Dreidimensionalität hervorruft. Da er diese Unterschiedlichkeit nicht reflektiert, wird dies anhand eines Vergleiches von Charles Baudelaires Euphorie für eine kaleidoskopische Raumbewegung und seiner Ablehnung stereoskopischer Tiefenwahrnehmung gegenüber, die ihm – wie Crary im übrigen auch¹² - inhärent obszön war, geschehen. Doch zunächst einige Anmerkungen zu obskuren Einpflanzungstechniken des Visuellen in Körperkammern.

Crarys These lautet, daß der Beginn des modernen Sehens nicht Ende des 19. Jahrhunderts beim Impressionismus zu finden sei, sondern sich bereits in den 1820er Jahren ereignete. Das Sehen verliere schon zu diesem Zeitpunkt an seinem cartesianischen Transparenz- und Referentialitätsanspruch zum Außen und gewinne in dem Maße an selbstreferentiellem Potential, wie das Auge zum zentralen Untersuchungsobjekt gemacht wurde. Die Lust am Wissen war nunmehr der Wille zu sehen, wie die Wahrheit des Sehens aussah. Die Lust, das Sehen zu sehen, verlangte nach einem demiurgischen Blick und seiner »Faszination und Verwunderung angesichts eines Körpers mit seinen bis dahin unbekanntenen Kammern und Mechanismen, der gleich einem neu entdeckten Kontinent zu erforschen, zu kartographieren und zu begreifen war.«¹³ Aber ist der Körper hierdurch nicht selbst zu einer Camera obscura geworden? Übernehmen seine dunklen Kammern nicht Funktionen des Camera-Innenraums und zwar insofern, als das Ideal der reinen Vernunft des 17. und 18. Jahrhunderts Anfang des 19. Jahrhunderts in das Ideal der reinen Wahrnehmung umbenannt wurde und das körperlose Sehen nun gesundes Sehen hieß? Nicht zufällig eröffnet Crary sein Kapitel über »Subjektives Sehen« mit Goethe, der in einer Camera obscura steht und dort eine Entdeckung macht: »Man schließe darauf die Öffnung und blicke nach dem dunkelsten Orte des Zimmers, so wird man eine runde Erscheinung vor sich schweben sehen.«¹⁴ Jene Erscheinung »entspringt aus einem Bilde, das nunmehr dem Auge angehört.«¹⁵ Dieses Nachbild, das aufgrund der Trägheit der Reizübermittlung vom Körper des Betrachters selbst erzeugt wurde und kei-

nem realen Objekt da draußen Referenz erweise, sieht Crary als definitive Auflösung der Camera obscura sowohl als optisches System wie auch als erkenntnistheoretisches Konzept an.¹⁶ Die Autonomisierung der Sehfunktion, ihre zunehmende Abstraktion vom Außen sei ebenfalls an eine Trennung von anderen Sinnen wie z.B. dem Tasten gekoppelt. Mit Kant und dessen Kritik am Ding-an-sich sichert Crary dies bzw. sich ab.¹⁷ Es ist aber m.E. kein Zufall, daß dieses Setting in der Camera obscura spielt und daß dem Verschließen ihrer Öffnung in einem nächsten Schritt das Schließen der Augen folgt. Aber verschwindet die Camera obscura dadurch wirklich? Auch Crary fällt auf, daß »Goethe in seinen Experimenten immer nach einem dunklen Raum oder, was vielleicht noch bedeutsamer ist, nach geschlossenen Augen verlangt [...]«. ¹⁸ Meine These ist, daß die geschlossenen Augen in der Tat den dunklen Raum ablösen, weil sie seine Funktion übernommen haben. Oder anders gesagt: Das, was der Betrachter hinter verschlossenen Augen sieht, entspricht strukturell dem Bild, das der Betrachter vormals sah, wenn er sich in eine Camera obscura einschloß. Die Leinwand der Camera obscura ist der Netzhaut weniger fremd, denn eingepflanzt. Letztere übernimmt nunmehr die Rolle jenes neutralen Schirms, der sich jeglicher kultureller Codierungen zu entziehen scheint und Bilder immer wieder neu, sauber, unschuldig und jungfräulich empfängt.¹⁹ Der Anspruch der Transparenz scheint daher weniger abgeschafft, denn verinnerlicht und der Schauplatz des Visuellen eher unverletzt als neu strukturiert. Wenn der Körper des Betrachters, wie Crary schreibt, mit dem modernen Sehen selbst zum bilderzeugenden Apparat wird, so schließt dies noch nicht aus, daß die Camera obscura ihm auf den Leib geschrieben und solchermaßen zum Körpergehäuse geworden ist. Die einstige Referentialität von äußerer Objektwelt und Bild verschiebt sich in die Kausalität von innerer Nervenwelt und Bild.²⁰ Das neue Sehmodell ist somit nicht einfach als eine Abwendung von der alten Ordnung zu verstehen, sondern, zumindest in seinen Anfängen, ihr Einpflanzungseffekt. Damit verlief die Umstrukturierung des visuellen Feldes weniger von einem körperlosen zu einem körperlichen Betrachter, sondern nähme den Weg über einen neuen Betrachtertypus, der das alte optische Gehäuse verkörpert.

Im Gegensatz zu Crary denke ich nicht, daß die Entdeckung des Nachbildes die Trennung zwischen Betrachter und Welt auflöste, sondern vorübergehend verfestigte, indem sie die neue Form des In-der-Welt-seins als reine »Natur des inneren Erlebens« (sens intime) propagierte.²¹ Es ist eine moderne Strategie, das Körperinnere dem Körperäußeren analog zu vermessen, zu kartographisieren, Wegepläne zu erstellen und mit dem Willen zum Wissen zu kolonialisieren. Geographie und Physiologie gehören beide dem Machtdispositiv der Empirie an. Aber der Wille, den dunklen Kontinent jenseits von Körpergrenzen zu sehen und zu wissen, stellt nicht automatisch diese Grenze selbst infrage. Ob nun das Sehen wie im 17. und 18. Jahrhundert außerhalb des Körpers oder im 19. Jahrhundert innerhalb des Körpers situiert wurde – beide Verfahren halten eine Innen-Außen-, Körper-Raum-, Ich-Andere-Dichotomie in Gang. Auch die physiologische Öffnung des Körpers hat daran nicht wirklich etwas geändert, einzig die Form der Macht, welche die Körperländer gestaltet, veränderte sich. Körper-Raum-Interaktionen und poröse Übergänge sind nicht länger verboten, sondern Orte der Disziplinierung und Überwachung. Aus dem Ritter, der die Mauer mit der Lanze verteidigt, wurde ein Grenzbeamter, der die Ein- und Ausreisenden registriert.

Zur Überwachung der porösen Übergänge von Innen und Außen, Körper und Raum wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von optischen Interaktionsapparaten angeboten, die sich augenscheinlich großer Beliebtheit erfreuten. Ziel war, das Netz von Geständnissen enger zu knüpfen, die bewiesen, daß der Körper des Subjekts mit der Fähigkeit, falsch wahrzunehmen, ausgestattet sei.²² Der Realität der Illusion und der Simulation, der Sinnestäuschung sollte Kontur verliehen werden, und dabei fiel der Zeitlichkeit des Sehaktes besondere Bedeutung zu. Sehen dauert, darauf hatte man sich seit der Nachbildforschung geeinigt, und so ging es darum, den Prozeß der Bildherstellung bis in feinste Verästelungen hinein zu wissen. Dies war durchaus ein prekäres Anliegen, denn mit der zunehmenden Fragmentierung des Wahrnehmungsfeldes in dezentralisierte Abschnitte wuchs auch die Dringlichkeit zu überlegen, wie diese Ungleichzeitigkeiten wiederum zu einem möglichst kohärenten Wahrnehmungseindruck synthetisiert werden könnten. War die Illusion eines einheitlichen Wahrnehmungsfeldes physiologisch und physikalisch zusammengebrochen, so gewann die Illusion der nahtlosen Übergänge an ästhetischer und psychologischer Bedeutung. Visuelle Rezentrierungsmaschinen spannten die Betrachter und Betrachterinnen als aktiven Teil in ihre Bildproduktion ein und statteten sie dadurch mit einem Glauben an homogenisierend wirkende Fähigkeiten aus.²³ In dem Maße, wie die Illusion der Einheitlichkeit des Subjekts ins Wanken geriet, wurde die Einheitlichkeit des Subjekts als Illusionseffekt perfektioniert. Phantasmagorische Apparate repräsentieren demnach, wie Crary schon zu recht bemerkte, zwar die Auflösung einer festen und stabilen Grenze zwischen dem Subjekt und seinem Außen, arbeiten aber, eher wie ein Gleitmittel, an sanften Übergängen, »fließenden Bewegungen«.²⁴

Bewegungsapparate, die die Zeitlichkeit des Sehaktes vorführen, gab es seit den 1830er Jahren in unterschiedlichsten Ausführungen. Ihr Funktionieren galt als Beweis der »Beharrlichkeit des Seheindrucks«.²⁵ Das Thaumatrope (Wunderdreher) bestand aus einer Münze, deren Seiten unterschiedliche Bilder zeigten. Wurden die beiden Schnüre an ihrem Rand schnell genug gespannt, so drehte sich die Medaille, und beide Bilder verschmolzen zu einem.²⁶ Das wenige Jahre später entwickelte Phenakistiskop (Augentäuschung) lieferte bereits eine richtige Erzählung. Auf einer Scheibe waren verschiedene Bewegungsstadien von Figuren oder Objekten festgehalten. Drehte man diese und schaute durch eine davor montierte andere Scheibe, die mehrere Schlitze aufwies, so setzten sich die einzelnen Posen zu einer Gesamtpresentation zusammen. Auf der gleichen Technik basierte auch das Zootrop. Crary subsumiert, Marx und Benjamin zitierend, diese Techniken des Betrachters unter ein dem Körper aberlangtes Anpassungstraining an die gleichförmige, kontinuierliche Bewegung der Maschinen und redet damit einem Entfremdungsvorgang das Wort.²⁷ Auf diese Weise kommt er nicht umhin, das Diorama, in dem sich ein großes illusionistisches Bühnenbild um die bewegungslosen Betrachtenden dreht, als eine Freiheitsberaubung des Publikums zu deuten, das in dem älteren Modell des statischen Panorama immerhin noch frei herumlaufen durfte.²⁸ Hier scheint der Romantiker in Crary auf, der die Wanderung der Eisenbahnfahrt, den Flaneur dem Kinogänger vorzieht. Ein unausgesprochenes und doch vernehmbares Unbehagen gegenüber der durchaus modernen Bewegungsform, bewegungslos bewegt zu werden erklingt. Der Freiheitsgrad der Wahrnehmungsposition wird gemessen an dem Wunsch, selbst die Bewegung zu bestimmen und den Schnitt zu setzen. Anders gesagt: die neue thea-

trale Beziehung zwischen Betrachter und betrachteter Welt hat das Ideal der getrennten, unvermischten Positionierungen aufgegeben und agiert an deren Stelle ein aktiv-passiv-Rollenspiel aus, in dem der ideale Betrachter mit der Fähigkeit ausgestattet wird, Wahrnehmungspartikel zusammensetzen und dadurch ein Meister der Fragmente und dennoch kein fragmentierter Meister zu sein. Die Vorstellung von einem Wahrnehmungsprozeß als »une suite de différences successives«, als »mélange« oder »fusion«, wie ihn der Physiker André-Marie Ampère zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnete²⁹, hat somit die Vorstellung zur Voraussetzung, ein Subjekt beherrsche die Technik, ein »chaotisches Eindringen äußerer Einflüsse« abzuwehren, »Erfahrungen zu synthetisieren und zu ordnen« und eine innere Kohärenz durch »Prozesse des Verschmelzens« herzustellen.³⁰ Dieser Prozeß des Verschmelzens ist das, was im heutigen Jargon als Suture bezeichnet wird. Es ist jener Vorgang der Homogenisierung und Linearisierung der Erzählung oder Bilder, damit sich die Rezipierenden in der Position einer nun nicht mehr cartesianisch statischen Wahrnehmungseinheit wähnen, wohl aber von einem beweglichen kaleidoskopartigen Gerüst getragen werden, das im Zusammenbruch des einen Bildes die Schönheit des nächsten feiert und somit garantieren will, das Genießen der Zerstreung habe die Angst vor dem chaotischen Eindringen längst überwunden und werde nicht etwa von ihr gejagt. Die Lust an der Mobilität des Betrachterblicks hängt von dem Verschmelzungspotential ab, das die Sehmaschine zur Verfügung stellt. Nur so fühlte sich das berühmteste moderne Kaleidoskop, Charles Baudelaire, mit dem Außen »vermählt«: »Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen, [...] und der sich dennoch im Schoße der Menge langweilt, ist ein Dummkopf! Ich verachte ihn!«³¹

Bewegungsapparate des 19. Jahrhunderts spiegeln nicht wirklich, wie Crary vermutet, die fragmentierte und zerstreute Wahrnehmungsposition des modernen Betrachters. Sie erzeugen vielmehr Fusions- und Verschmelzungsphantasien, die gerade auf der Verneinung von sog. inneren Heterogenitäten, jenem im Außen situierten Eindringen des Chaos basieren und dem Wunsch nach nahtloser Verschweißung und Suture zuarbeiten. Die hier besprochenen Maschinen sind weniger De- denn Rezentrierungsmodelle. Die Auflösung einer Transparenz und Kohärenz zwischen dem Betrachter und seinem Außen, jener von Crary als modern gefeierte Verlust von Referentialität bedeutet m.E. noch lange keine Absage an das Ideal eines mit sich selbst identischen Subjekts. Denn Crary vergißt, was Baudelaire wenigstens zugab: um sich mit dem Außen vermählen können zu wollen, müsse man eine dandyeske Haltung annehmen und leidenschaftslos, kaltblütig, blasiert über den Dingen stehen.³² Insofern lösen die Bewegungsapparate die zentralperspektivische Camera obscura ab, benutzen aber in den oben beschriebenen Rezentrierungsaspekten ihren Betrachter weiter.

Das Stereoskop hingegen scheint mir diese Betrachterposition stärker zu stabilisieren. Indem der Wunsch nach Verschmelzung und Eindringen selbst ausgestellt wird, stößt das zentralperspektivisch organisierte Sehfeld an seine Grenzen – was den Betrachter weniger befriedigt, denn erregt. Im Stereoskop ist der Preis für die Syntheseillusion, im Bildraum, an diesem anderen Ort sein zu wollen, ein Gespür für die eigenen Dislokationen, weder ganz hier noch ganz dort, weder gänzlich drinnen noch gänzlich draußen, sondern ganz und gar dazwischen zu sein. Es ist da-

her auch nicht ganz richtig, wie Cray zu behaupten, das Stereoskop erzeuge keine Bewegungsillusion.³³ Zwar ist die stereoskopische Bewegung keine, die auf der Mobilität der Bilder basiert, sie ist jedoch ein virtueller Transport des Betrachters nach anderswo. Dies verbindet das Stereoskop im Gegensatz zu den Bewegungsgeräten strukturell weniger mit der Erfindung des bürgerlichen Reisens, jener realen Mobilisierung des Blicks, denn mit der Fotografie, die die Anwesenheit von etwas Abwesendem suggeriert. In Kombination potenzieren beide ihre virtuelle Wirkung. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, warum die Binokularität der Wahrnehmung, obgleich bereits seit der Antike bekannt, erst mit der Entwicklung der Fotografie in den 1830er Jahren an Interesse gewann und in ihren Anfängen fotografische Bilder zumeist stereoskopisch betrachtet wurden. Die physiologischen Beweise für das Doppelsehen lieferte Charles Wheatstone, der 1833 den genauen Winkel zwischen beiden Sehachsen zu bestimmen suchte und einen Punkt hinter den Augen entdeckte, an dem sich Sehnerven, Retina und Gehirn überkreuzten. Dieser Punkt sei der Ort, so lautete seine These, an dem zwei disparate Bilder zu einem einheitlichen Wahrnehmungseindruck zusammengezogen würden.³⁴ Bis hierhin scheint mir der stereoskopische Raumapparat ein den oben besprochenen Bewegungsmaschinen gleichwertiges Geständnis einer physiologischen Wahrheitssuche zu liefern: Die Einheitlichkeit der äußeren Welt ist ein Phantasma, real ist die Negierung von Differenzen, das Verhältnis von Betrachter und Welt ist keines der Identität, sondern der Erfahrung und des Ausgleichs von Unterschieden, kurz sowohl die Mobilität der Körper wie auch die Tiefe des Raumes sind »Trugbilder«.³⁵ Offenbar jedoch spricht die Tiefenillusion eine andere Seite im Betrachtersubjekt an als die Bewegungssimulation, denn, wie Cray betont, wirke erstere verwirrend, unheimlich oder gar aggressiv.³⁶ Aus dem sich mit dem Außen vermählen wollenden Subjekt wurde eines, dem, nun nah genug herangekommen, bei genauem Hinsehen die Züge der Geliebten ins Monströse wachsen. Das Stereoskop bringt den baudelaireschen Liebhaber des kosmopolitischen Lebens an den Rand seines Verschmelzungsvergnügens, da lokal die gleitenden Übergänge versagen. Die stereoskopische Räumlichkeit ist ein Feld aus heterogenen Splintern, welche in Zonen davor und dahinter unterteilt ist. Je enger und dichter diese flächig organisierten Schichten aneinandergrenzen, je voller das Bild ist, desto phantastischer, »verstörender«³⁷ ist die Tiefenillusion. Basierend auf einem horror vacui stellt der stereoskopische Raum die Sehnsucht nach Fülle aus oder anders gesagt: Der stereoskopische Raum füllt (das) Nichts. Im Unterschied zu dem homogenen und metrischen Raum der Zentralperspektive folgen hier die Augen »einem unterbrochenen und ziellosen Weg in die Tiefe des Bildes, das eine Zusammenfügung (assemblage) lokaler dreidimensionaler Zonen von halluzinatorischer Klarheit ist, die aber zusammengenommen nie zu einem homogenen Sehfeld verschmelzen [...]. Das Faszinierende dieser Bilder beruht teilweise auf der ihnen immanenten Unordnung, auf den ihre Kohärenz sprengenden Rissen.«³⁸ Durch diese Illusion der Greifbarkeit des Dargestellten sei die Stereoskopie im Laufe der Zeit immer mehr zum Synonym für erotische oder pornographische Bildlichkeit geworden.³⁹ Laut Cray ist das Stereoskop inhärent obszön und »unanständig«, weil die Simulation greifbarer Dreidimensionalität an den Grenzen einer akzeptablen Wirklichkeitstreue rühre.⁴⁰ Dies halte ich für einen Trugschluß. Das Problem von Pornographie, die mit ihrem Realismusexzess explizit der Schaulust zu sehen geben will, ist weniger mangelnde Berührbarkeit, sondern mangelnde Sichtbarkeit. Kein Lieb-

haber der Pornographie möchte Hand an das betrachtete, abwesende Objekt legen, eher schon an sich selbst, und sei es, wie Crary ja selbst schreibt, mit der nie ermüdenden Routine, wiederholt und mechanisch durch die Umwandlung von langweiligen, flachen Karten in eine spannende Tiefenwirkung ein und denselben Effekt zu produzieren. Linda Williams beschrieb dieses visuelle räumliche Rein-Raus-Spiel als eine Form der Onanie.⁴¹ Insofern trennt die Stereoskopie ganz und gar nicht den Augen- vom Tastsinn. Die Frage ist daher, warum der eigene Körper greifbarer wird angesichts der Heterogenität des visuellen Feldes mit seinen speziellen Verschmelzungsangeboten. Es fällt leichter, eine mögliche Antwort zu geben, wenn man die von Crary aufgestellte und von Williams übernommene Analogie von Kaleidoskop und Stereoskop selbst aufgibt und sich nicht wie z.B. Kathrin Peters, die sich auf beide Autoren bezieht, damit begnügt, »die Verführung durch stereoskopische Bilder [basiere] nicht auf der dargestellten obszönen Szene, sondern auf der Sinnestäuschung, die durch das räumlich illusionierte Bild hervorgerufen wird.«⁴² Das erklärt m.E. noch gar nicht, warum bestimmte Raumstrukturen als obszön wahrgenommen werden können, ja weiß sogar nichts von der Existenz obszöner Räume.

Meine These ist, daß es diese »Kohärenz sprengenden Risse« sind, mit denen der stereoskopische Raum den zentralperspektivischen Raum parodiert und, indem er dies tut, ihn pornographisiert. Das heißt: Das räumlich illusionierte Bild ist die dargestellte obszöne Szene. Das Ideal einer linearen Erzählung und eines homogenen Tiefenraumes, welches jede Fotografie einzeln repräsentiert, da sie auf einer zentralperspektivischen Geometrie basiert, wird im Stereoskop durch die Verwendung von Zwillingfotos zunächst verdoppelt. Gemeinhin wurde die Stereoskopie daher als Perfektionierung des Realismus der Camera obscura gedeutet.⁴³ In der Tat ist es möglich, im stereoskopischen Tiefenraum eine »Übereinlösung«⁴⁴ zentralperspektivischer Versprechen zu sehen, die nun als Versprecher sichtbar gemacht werden. Denn gerade diese nur um einen Hauch, kaum registrierbar verschobene Verdoppelung oder Wiederholung, ruft in den Betrachtenden eine andere, mindestens genauso gewichtige Phantasie auf: Es ist der Wille nach maximaler Sichtbarkeit, der Wunsch, in diesen anderen Raum, den Raum des anderen visuell einzudringen und dort noch nie gesehenen Wundern zu begegnen. Die vermeintliche Grenze zwischen Erkenntnistrieb und Schaulust verschwimmt, wenn der Betrachter sich als Voyeur entlarvt. Anders formuliert: Die Auflösung einer zentralperspektivischen Raumillusion, jenes einheitlichen, homogenen Raumes der Camera obscura scheint geradewegs – unvermeidbar? – gleichsam anamorphotisch die Sicht auf das weibliche Geschlecht (des Raumes) freizugeben. Insofern sollte unbedingt der bisweilen überbetonten »unheimliche[n] Ähnlichkeit des Stereobildes mit dem Repräsentierten«⁴⁵ die bislang vernachlässigte unheimliche Ähnlichkeit des Stereobildes mit der Zentralperspektive als Reizfaktor zur Seite gestellt werden.

Der stereoskopische Wille zum Wissen, der daran arbeitet, die Grenzen des visuellen Feldes auszudehnen, ist zwar kein inhärent pornographischer, aber durchaus einer, der pornographische Antworten produziert. Die halluzinatorische Klarheit der Stereoskopie, ihr Realismusexzess ist jedoch, um Crary nochmals zu widersprechen, nicht das räumliche Äquivalent zu der Mobilisierung des Blicks durch das Phenakistiskop oder Kaleidoskop, deren Bewegungsillusionen einer Rezentrierung des fragmentierten Wahrnehmungsfeldes zuarbeiten. Der Tiefenraum löst eher schon diese verschweißende Naht (suture) auf und ähnelt mehr der angehaltenen, eingefrorenen

Bewegung eines Standbildes. Genau das ist seine Crux. So stellte z.B. Albert Goldbarth eine durchaus akademische Frage an Eadweard Muybridges Fotoserie und Bewegungsstudie über Pferde (1878): »Gibt es einen Moment, in dem alle vier Hufe in der Luft sind?« Und antwortet: »Und so erfinden wir die Pornographie.«⁴⁶

Anmerkungen

- 1 Vgl. W.J.T. Mitchell, *Der Pictorial Turn. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur.* Hrsg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 24. (Blick 1997). Mitchell wirft Crary vor, mit seiner Studie über die Historisierung des Betrachters und des Sehens letztendlich weniger an einer Dekonstruktion und mehr an einer Re-Idealisierung des Betrachters gearbeitet zu haben, wodurch Crary selbst sich als Schöpfer einer Meistererzählung inszeniere. Vgl. hierzu bes. S. 21-26.
- 2 Vgl. Crary 1996, S. 75f.
- 3 »Die vom Konzept der Camera obscura a priori ausgeschlossene körperliche Subjektivität des Betrachters wird plötzlich zum Schauplatz, auf dem ein Betrachter möglich ist. Der menschliche Körper mit all seinen Möglichkeiten und Besonderheiten [...] wird zum aktiven Produzenten optischer Erfahrungen.« Ebda, S. 76.
- 4 Ebda, S. 77f.
- 5 So thematisiert Crary z.B. das Konzept der Aufmerksamkeit als Versuch, Modalitäten des Sehens veränderten Lebensumständen anzupassen, und dies insofern, als die Propagierung einer inneren Gefäßtheit und Konzentration mit der einer äußeren Dynamisierung, Zerstreuung und Fragmentierung des industriellen Zeitalters einherging. Physiologische Untersuchungen zur Trägheit und Müdigkeit des Auges standen so gesehen im Dienste seiner Erziehung zur Schnelligkeit und Effizienz, sog. Devianzen gründeten auf dem Willen zur Norm(alis)ierung. Vgl. Jonathan Crary, *Unbinding Vision.* In: *October* 68, Frühjahr 1994, S. 21-44.
- 6 Linda Williams, *Pornographische Bilder und die körperliche Dichte des Sehens.* In: *Blick* 1997, S. 71.
- 7 Ebda.
- 8 Ebda, S. 77.
- 9 Ebda.
- 10 Vgl. Crary 1996, S. 131.
- 12 Ebda, S. 131.
- 13 Ebda, S. 87.
- 14 Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre.* In: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Hrsg. v. Ernst Beutler, Zürich/Stuttgart 1949, Bd. 16, S. 17. Zit. n. Crary 1996, S. 76.
- 15 Goethe 1949, S. 21. Zit. n. Crary 1996, S. 76.
- 16 Ebda.
- 17 Ebda, S. 77.
- 18 Ebda, S. 78.
- 19 Obgleich Crary betont, das Modell der Camera obscura sei eigentlich ein antioptischer Apparat, der seinen Betrachter wie einen Blinden das Außen abtasten und vermessen ließe, sieht er nicht die Parallele zu dem Anspruch einer optischen Neutralität und eines gereinigten subjektiven Sehens, wenn er John Ruskin zitiert: »Die ganze technische Kraft der Malerei hängt davon ab, daß wir die sogenannte Unschuld des Auges wiedererlangen, eine Art kindlicher Wahrnehmung, mit der wir Farbflächen als das wahrnehmen, was sie sind, ohne Bewußtsein dessen, was sie bedeuten – wie ein Blinder sie sehen würde, wenn er plötzlich sehen könnte.« John Ruskin, *The Works of John Ruskin.* Hrsg. v. E.T. Cook u.: Alexander Wedderburn, London 1903-12, Bd. 15, S. 27. Zit. n. Crary 1996, S. 100. Auch seine Schlußfolgerung bringt Crary nicht auf die Idee, daß das subjektive Sehen vielmehr eine Umkehrung, denn eine Abkehr vom klassischen Modell sein könnte: »Folglich mußte die reine Wahrnehmung, die reine optische Aufmerksamkeit der Moderne, alles ausschließen oder unterdrücken, was ihre Funktionsweise behindern würde: Sprache, historisches Bewußtsein und Sexualität.« Ebda, S. 101. Der Autor sieht hier ebenfalls keine Parallele zu seiner Arbeitsweise.

- 20 »Vermöge der bewiesenen Intellektualität der Anschauung ist auch der Anblick schöner Gegenstände, z.B. einer schönen Aussicht, ein Gehirnphänomen. Die Reinheit und Vollkommenheit desselben hängt daher nicht bloß vom Objekt ab, sondern auch von der Beschaffenheit des Gehirns, nämlich von der Form und der Größe desselben, von der Feinheit seiner Textur und von der Belebung seiner Tätigkeit durch die Energie des Pulses der Gehirnadern.« Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Sämtliche Werke*, Züricher Ausgabe, Werke in 10 Bänden, Bd. II, 1, Zürich 1977, S. 34. Zit. n. Crary 1996, S. 90.
- 21 Ebda, S. 79.
- 22 Ebda, S. 96.
- 23 Dieser Aspekt entgeht Crary, da er in den Anpassungsleistungen des skopischen Subjekts ausschließlich repressive Akte und Unterwerfungsgesten unter den jeweiligen optischen Apparat sieht. Zur Maschinenmetaphorik des Betrachterkörpers siehe ebda, S. 93f.
- 24 Zur Wahrnehmung als »fließender Bewegung« siehe ebda, S. 105.
- 25 Ebda, S. 112.
- 26 So wurde z.B. aus dem Bild eines Vogels und eines Käfigs das Bild eines Vogels im Käfig. Siehe ebda, S. 110.
- 27 Vgl. ebda, S. 116-117.
- 28 »Im Unterschied zum statischen Panorama, das erstmals 1790 gefertigt wurde, beruht das Diorama auf der Integration eines bewegungslosen Betrachters in einen mechanischen Apparat und auf der Unterwerfung unter eine zeitlich bereits im vorhinein festgelegte Entfaltung der optischen Erfahrung. Das kreis- oder halbkreisförmige Panoramabild, das dem Betrachter ermöglichte, sich zu bewegen und von allen Standpunkten aus Einblick zu erhalten, war ein deutlicher Bruch mit dem örtlich festgelegten Blickwinkel der perspektivischen Malerei und der Camera obscura. Um das gesamte Bild zu sehen, mußte der Betrachter mindestens Kopf (und Augen) drehen. Das multimediale Diorama raubte dem Betrachter diese Autonomie.« Ebda, S. 117.
- 29 Ebda, S. 105.
- 30 Ebda, S. 106.
- 31 Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*. In: Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salons«, Intime Tagebücher*. Hrsg. v. Henry Schumann, Leipzig ²1994, S. 297f. (Baudelaire ²1994).
- 32 Baudelaire ²1994, S. 434.
- 33 Vgl. Crary 1996, S. 122.
- 34 Vgl. ebda, S. 123.
- 35 Vgl. ebda, S. 126. Crary tendiert jedoch dazu, den Illusionismus des Stereoskops trügerischer als die Bewegungillusion zu finden. Was aber an der Simulation der realen Anwesenheit eines Objektes verwirrender oder unheimlicher sein soll als an der Simulation eines sich bewegenden Objekts, erfahren wir nicht.
- 36 Vgl. ebda, S. 128-130.
- 37 Ebda, S. 129.
- 38 Ebda, S. 130.
- 39 Ebda, S. 131.
- 40 Ebda, S. 132.
- 41 Williams zufolge geht es im Stereoskop nicht darum, einen visuellen Ersatz für ein unberührbares Objekt zu liefern, sondern in die Berührung des BetrachterInnenkörpers mit der Maschine und mit sich selbst zu investieren. »In diesem Fall wird die Berührung sozusagen vom abwesenden Referenten aktiviert, aber sie ist nicht an ihn gerichtet. Obgleich die Berührung als physische und unmittelbare erlebt wird, geht es nicht darum, das abwesende Objekt zu spüren, sondern darum, daß die zusehende Betrachterin oder der zusehende Betrachter den eigenen Körper spürt.« Williams 1997, S. 79.
- 42 Kathrin Peters, *Die obszöne Fotografie. Einige Fragen*. In: metis, H. 13, Gender und Medien, Dortmund 1998, S. 22. Herv. L.H. Peters geht irreführenderweise davon aus, die Stereoskopie würde eine »zentralperspektivische Wirklichkeit darbieten.« Ebda, S. 29.
- 43 Vgl. Williams 1997, S. 76.
- 44 Diese Formulierung verdanke ich Sigrid Adorf, Bremen.
- 45 Peters 1998, S. 29.
- 46 Albert Goldbarth, *The Origin of Porno*. In: Ders., *Comings Back: A Sequence of Poems* by Albert Goldbarth, New York 1976. Zit. n. Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt a.M. 1995, S. 65.