

Selektives Sehen im Kamerafokus.

Peter Campus' »Double Vision«

CHRISTIAN SPIES

Der Blick durch und mit der Kamera ähnelt in weiten Teilen der selektiven Wahrnehmung von sichtbarer Realität, die im begrenzten Gesichtsfeld des menschlichen Sehens gründet. Entsprechend dem Auge wird im Fokus des Objektivs ebenfalls ein Teilfeld aus dem sichtbaren Erfahrungsraum gewählt, der im Kamerasucher direkt oder indirekt auf der lichtempfindlichen Fläche verfügbar gemacht und in eine operationalisierbare Form von Sichtbarkeit übertragen wird. So zumindest könnte man immer noch versucht sein, das Wesen einer kameratechnisch vermittelten Sichtbarkeit zu charakterisieren. Weiterhin würde damit jedoch die Kamera als das mechanisierte Modell des menschlichen Auges gelten, das am Paradigma der camera obscura etabliert worden war¹ und auf dem auch die gesamte Tradition begründet ist, kameratechnisch und fotografisch vermittelte Sichtbarkeit als eine verobjektivierte Form des Sehens zu begreifen. Doch obwohl dieses idealisierte Modell eigentlich – wie Jonathan Crary eindrucksvoll nachgezeichnet hat – schon vor der Entwicklung von Foto- und Filmkamera in Frage gestellt und seitdem im Hinblick auf ein subjektiviertes Sehen relativiert ist (Crary 1996: 75ff.), soll nachvollzogen werden, wie es in den Debatten um die

unterschiedlichen Entwicklungsstadien der technischen Bildmedien weiterhin äußerst präsent bleibt. Dabei gilt es, die vermeintliche Analogie von Sichtbarkeitsselektion in Auge und Kamera einmal mehr zu problematisieren; insbesondere ihre Bedeutung, die sie nicht zuletzt auch als Antriebsfaktor für die Weiterentwicklung von technischen Bildverfahren hatte. Anschließend soll am Beispiel eines Künstlervideos von Peter Campus, das sich deziert im Kontext dieser Debatten verortet, die vermeintlich banale Analogie von Auge und Kamera als notwendige Instanz für die Konturierung der unterschiedlichen Selektionsweisen von Sichtbarkeit vorgestellt werden.

Etwa zu Beginn des 19. Jahrhunderts steht den universellen Sehmodellen, deren Geltung seit der Renaissance unangefochten gewesen war, das Wissen um ein immer auch vom einzelnen Betrachter gestaltetes, subjektives Sehen gegenüber. Jetzt wird die *camera obscura* in ihrem idealisierten Verständnis als technischer Fortsatz des Körpers zunehmend in Zweifel gestellt. Ebenso gilt auch das Auge nicht mehr als eine universell verfügbare und in sich selbst transparente Apparatur, dessen selektive Wahrnehmung auf die Regeln optischer Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt werden konnte, sondern dessen bis dato angenommene Transparenz war zunehmend zugunsten einer, wie Gottfried Boehm schreibt, »spezifischen Luzidität« (Boehm 1999: 297) aufgegeben worden, mit der dem Auge eine Beteiligung am Erkenntnisvorgang zukam. Der im Sehen vermittelte Sichtbarkeitsausschnitt musste somit nicht mehr im Hinblick auf eine beschränkte und folglich defizitäre Aufnahmekapazität charakterisiert werden. Vielmehr konnte er jetzt, obwohl ihm jede Bedeutung als normgebende Instanz abhanden gekommen zu sein schien, als eine je individuelle Selektionsleistung gelten, die der anscheinend neutrale, kameratechnisch vermittelte Sichtbarkeitsausschnitt vermissen lassen musste.

Schon in dieser Tradition also, die von Crary als die »Modernisierung« des Sehens im 19. Jahrhundert charakterisiert wird oder die in anderen Zusammenhängen auch als die Entdeckung

der »Geschichtlichkeit des Auges« gilt, kommen dem Sehen und der durch das technische Modell der Kamera vermittelten Sichtbarkeit unterschiedliche Stellenwerte zu. Während das Sehen als aktive, individuell gestaltete und damit nicht zuletzt auch historisch wandelbare Sinnesleistung nobilitiert wird, muss hingegen der Kamerafokus als mangelhafte, d.h. bloß ausschnittshafte und mechanisch determinierte Vermittlung von Sichtbarkeit gelten. Entsprechend muss dieser dann auch die vorausgegangene philosophische Kritik am Sehen seinerseits wieder unter veränderten Vorzeichen beerben, indem die in der platonischen Tradition verankerte Privilegierung des Logos gegenüber der individuellen Sinnesleistung des Auges eine Revision erfährt. Damit steht auch die aufklärerische Illusion einer neutralen »basisgebenden Visualität« (ebd.: 277) unter dem Stichwort der camera obscura zur Disposition. Denn sie droht, die neu privilegierte Heterogenität einer dynamischen Selektion von Sichtbarkeit, die auch vorher schon als Bedingung für die Möglichkeit einer differenzierten Bildlichkeit gegolten hatte,² wieder zu gefährden. Sowohl unter den Bedingungen einer Subjektivierung des Sehens als auch im Hinblick auf seine Geschichtlichkeit kommt deshalb die Ungültigkeit einer vorschnellen Analogie zwischen menschlichem Sehen und Kamerasehen deutlich zum Ausdruck – und das noch bevor sich die vermeintliche Deckungsgleichheit von Auge und Kamera im selektiven Kamerasehen in der bekannten und zweifellos einflussreicheren Form als Fotografie überhaupt erst durchgesetzt hatte.

I. Arretierung von Sichtbarkeitsselektion

Allerdings war damit die idealisierte Annahme einer verobjektivierten Einheitsperspektive, die in der technischen und anscheinend neutralen Selektionsleistung der Kamera begründet liegt, keineswegs endgültig außer Kraft gesetzt. Vielmehr schien die Vorstellung eines universell apparativen Verfügbarmachens von Sichtbarkeitsausschnitten, nachdem sie in der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts schon einmal zugunsten des individuellen Auges für obsolet erklärt worden war, weiterhin nur auf Abruf gestanden zu haben, um kurze Zeit später, unter leicht veränderten Bedingungen, neu belebt zu werden. Seit das Sehmodell der camera obscura in der Fotografie der Maßgabe einer zunehmenden Illusionssteigerung entgegenkommt und seit vor allem auch die permanente Fixierung ihres Sichtbarkeitsausschnitts in der fotografischen Schicht schrittweise möglich wird, scheint die vorausgegangene Differenzierung zwischen dem mechanisch vermittelten Kamerablick und der Sichtbarkeitsselektion im Sehen wieder aufgehoben zu werden – und vielleicht gar unter umgekehrten Vorzeichen neu etabliert zu werden.

Auch wenn etwa Konrad Fiedler schon 1887 die Vorstellung für vollkommen abwegig hält, »daß die Photographie [ein; C.S.] Gesichtsbild in der untrüglichsten Weise liefere«³, vermittelt die Euphorie, die mit der Entwicklung der fotografischen Verfahren einhergeht, einen vollkommen anderen Eindruck. Hier ist offensichtlich, wie das Sehen und der Kamerablick miteinander zu einer »merkwürdigen fotografischen Gestalt des Sehens« (Busch 1998: 393) verschränkt wurden und damit jene Tendenz einhergeht, der Kamera darüber hinaus ein der Sichtbarkeitsselektion des Auges noch überlegenes Potential universeller Sichtbarkeitsgestaltung zuzumessen.

Wenn beispielsweise Joseph Louis Gay-Lussac 1839 in seiner berühmten Rede vor dem französischen Senat dem neu entwickelten Verfahren der Fotografie gegenüber der Malerei euphorisch eine bislang »unerreichte Vollkommenheit zumißt, mit der sie der Natur selbst gleichkomme«⁴, dann schließt er damit scheinbar nahtlos an die Bewunderungen an, die die camera obscura schon etwa 200 Jahre vorher ausgelöst hatten, wenn Constantijn Huygens in der Bewunderung einer camera obscura Cornelius Drebbels schreibt: »denn dies [das Abbild in der camera obscura; C.S.] ist das Leben selbst oder etwas noch höheres, wenn wir ein Wort dafür finden könnten.«⁵ Gay-Lussac impliziert wieder eine deutliche Deckungsgleichheit von fotografischem

Blick und menschlichem Sehen. Denn nur im Abgleich mit den unmittelbaren Seherfahrungen kann er dem Blick durch den Kamerafokus eine Abbildtreue einräumen, die ihn von den traditionellen Bildverfahren abhebt. Während dort gesehene Sichtbarkeit immer mehr oder weniger als eine medial vermittelte verstanden worden war und folglich deren Ausschnitt primär als eine bewusst gestaltete Flächenkomposition galt, scheint dagegen die Sichtbarkeitsvermittlung in der Fotografie eine unmittelbare, dem Auge vergleichbare zu sein. Nur so konnte sich die Rede von ihrer medialen Transparenz und ihrer »Affinität zur ungestellten Realität« (Kracauer 1973: 45) etablieren.

Der äußerst rigiden Selektion von Sichtbarkeit im Kamerafokus, obwohl sie eigentlich als ein maßgeblicher Parameter fotografischer Medialisierung und als Differenzkriterium zum dynamisch begrenzten Gesichtsfeld nur allzu offensichtlich ist, konnte dabei nur bedingt Beachtung geschenkt werden. Denn entgegen dem etwa 180° betragenden Blickwinkel beider Augen mit unscharfer Begrenzung und der extremen Variabilität des menschlichen Sehens, die in der Augen- und Körperbewegung gründet, bürgt ja gerade der starre fotografische, d.h. ausschnittschaffende Blick für seine Überzeugungskraft. Und die Differenz der Sichtbarkeitsselektion zwischen Kamera und Auge garantiert – im paradoxen Sinne⁶ – auch ihre vermeintliche Verwandtschaft.

Erst indem die selektive Wahrnehmung, die im begrenzten Blickfeld des Menschen gründet, entgegen der Bewegungsdynamik des menschlichen Sehens stillgestellt und scharf umgrenzt wird, ist eine fotografische Visualisierung im und als Bild möglich und damit allererst eine Sichtbarkeitsgestaltung, die für die besondere Charakterisierung des fotografischen Blickens ausschlaggebend ist: Eine arretierte Sichtbarkeitsselektion im Flächenbild, die in der Diskussion um die camera obscura vermisst worden war.⁷ Hier trifft das aktiv selektierende Sehen (wieder) auf eine permanent organisierte oder eine, wie Konrad Fiedler schreibt, »entwickelte Sichtbarkeit« (vgl. Fiedler 1999: 206). Und obwohl sie auf diese Weise den traditionellen Bildformen, von

denen sie sich eigentlich abzuheben schien, erneut ähnlicher ist, wurden damit immer wieder pessimistische Vermutungen über eine spezifische Dominanz der fotografischen Abbildung gegenüber der Synthesisleistung des Auges verbunden; etwa wenn Bernd Busch formuliert: »Der der Zweckrationalität unterstellte Gesichtssinn richtet sich fortan auf die Eindeutigkeit einer bereits geordneten Sichtbarkeit« (Busch 1998: 232). Allein darin scheint aber die tatsächliche Analogie zwischen dem Sehen und dem fotografischen Blicken begründet: Ebenso wie einerseits aktive Selektion von Sichtbarkeit das menschliche Sehen als notwendige Voraussetzung mit gestaltet, wie »jedes *Sehen*, gerade wenn es gelingt, ein *Übersehen*« (Boehm 1999: 284) ist, so erlaubt andererseits auch nur das um so deutlichere Übersehen im fotografischen Ausschnitt dessen überzeugende visuelle Prägnanz.

»Im Grunde kann auf photographischem Wege doch nur etwas hergestellt werden, was eben keine Gesichtsvorstellung ist«, so wieder Fiedler bereits 1887, »sondern wovon wir uns erst eine Gesichtsvorstellung bilden müssen« (Fiedler 1999: 206). Andernfalls hätte jeder Versuch, die Fotografie in ihrer Bildfähigkeit auch gegenüber den traditionellen Bildmedien zu nobilitieren, schon im Ansatz beendet sein müssen. Ebenso wäre die hier anvisierte Diskussion der Blickselektion in den nachfolgenden technischen Bildmedien und um die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Modi von Blickselektion in Peter Campus' Videoarbeiten jeder Bedeutung enthoben.

Deshalb muss darin ebenfalls eine Grundvoraussetzung für die vermeintliche Entsprechung von fotografischer Visualisierung zur Blickselektion im Auge angenommen werden: Jede in sich markante fotografische Arretierung von Sichtbarkeit durchläuft immer auch erneut wieder den Prozess einer dynamischen Blickselektion. Gerade also der rigide fotografische Ausschnitt – darunter müssen hier die Begrenzung als Feld ebenso wie die enge temporale Begrenzung der fotografischen Momentaufnahme verstanden werden – bürgt schließlich nur deshalb für seine Prä-

gnanz, indem er grundsätzlich auch einer Aktualisierung im Fokus des Auges bedarf.

Speziell bezogen auf die temporale Selektion von Sichtbarkeit sind die Momentaufnahmen Eadweard Muybridges ein überaus markantes Beispiel dafür. Hier wird im kameratechnisch und fotochemisch fixierten Moment die scheinbar unzureichende Selektionsleistung des Auges, seine Trägheit also, überwunden, und es werden neue, vormals nicht bekannte Momente von Sichtbarkeit offengelegt. Jedoch ebenfalls nur, indem sie dem menschlichen Auge wieder innerhalb der Grenzen seiner Sehkapazitäten verfügbar gemacht werden. Etwa, indem die einzelnen Momentaufnahmen des galoppierenden Pferdes, dessen Bewegung dort jeweils vollkommen stillgestellt erscheint, ihrerseits wieder in der dynamischen Blickselektion wahrgenommen werden müssen. Damit wird der scheinbar stillgestellte Moment im Bildsehen wieder in eine neue Prozessualität überführt, die dann noch einmal im Nacheinander der Einzelaufnahmen eine Steigerung erfährt. Hier kommt die Notwendigkeit eines selektiven Sehens des menschlichen Auges, mit der ein Wahrnehmen allererst möglich ist, direkt zusammen mit der rigiden Selektionsleistung des fotografischen Blicks, die ihrerseits fotografische Sichtbarkeit im Bild überhaupt erst möglich macht. Nur so entsteht letztlich die bestechende Überzeugungskraft des fotografischen Ausschnitts in seiner zweifachen Selektionsleistung: Einerseits durch das fotografische Ausschneiden und bildliche Arretieren von Sichtbarkeit und andererseits die damit verbundene neue Verfügbarkeit für die dynamische Selektionsleistung des Auges.

II. Dynamisierung von Sichtbarkeitsselektion

Freilich erfährt diese Konstellation im Zuge der Weiterentwicklung der technischen Bildverfahren im Anschluss an die Fotografie – allen voran natürlich das filmische Bewegtbild – gleich weitere Um- und Neuformulierungen. Die letztlich doch noch trenn-

scharf zu konturierenden Verfahren der Blickselektion zwischen Fotokamera und Auge scheinen nun wieder miteinander verschränkt zu werden. Über ihre spezifische Analogiestruktur hinaus, mit der sie die fotografische Abbildung beerben, sind die filmischen Bilder jetzt auch noch durch das andere, in ihrer spezifischen Bewegungsstruktur begründete Analogiepotential zusätzlich bestimmt.⁸ Allein schon auf der apparativen Ebene wird hier, vollkommen abgesehen von den Verfahren filmischer Montage, der fotografische Ausschnitt wieder redynamisiert. Dementsprechend scheint wieder eine Selektion aus dem kontinuierlichen, realen Sichtbarkeitsraum vorzuliegen, die der Maßgabe einer dynamischen Sichtbarkeitsselektion erneut näher kommt. Damit könnte man der Annahme Joachim Paechs zustimmen, wenn dieser schreibt: »Aus heutiger Sicht ist das filmische Verfahren der Koppelung von Bildern, der in ihnen angehaltenen Bewegung, mit einer mechanischen, ihnen äußerlichen Bewegung, ein Zwischenschritt in der Entwicklung von Verfahren zur Visualisierung von Bewegung jenseits des Paradoxes der ›Bilder angehaltener Bewegung‹.« (Paech, 1999, 35-36)

Schon die frühe Kritik am filmischen Bild weist darauf hin, wie diese Entgrenzung des statischen Feldes fotografischer Blickselektion und seine Erweiterung im Sinne einer Redynamisierung auch wieder zur Beschränkung wurde. Denn gleichzeitig ist damit notwendigerweise auch ein Verlust jener Prägnanz verbunden, die das fixierte fotografische Blickfeld dem sehenden Auge vermittelt hatte. Jetzt bedeutet die dynamische Eigenbewegung des Films – ganz im Sinne eines Kameraauges, das in Konkurrenz zum menschlichen Auge steht – schon von sich aus eine scheinbar variable Blickselektion, wobei die Blickselektion des Auges schon im Bild autoritativ festgelegt ist. Deshalb kann die konkrete Bewegung der Bildelemente im Film schließlich auch wieder eine neue Arretierung bedeuten. Nun allerdings nicht des Bildes im Sinne einer rigiden Blickselektion, sondern – wie von der Kritik am filmischen Bild immer wieder betont – scheint damit vielmehr eine Arretierung des menschlichen Auges einherzugehen.

Dem stehen dann all jene Strategien gegenüber, die diesen scheinbar kontinuierlichen Bewegungsimpuls des filmischen Bildes, der auf seiner technischen Ebene begründet ist, ihrerseits erneut bildlich engagieren. Schon die früh formulierten Theorien filmischer Montage und all jene später beschriebenen »Momente des Stillstands« implizieren bekanntlich solche filmischen Bilder, die sich bewusst in der Interferenz mit der Sichtbarkeitsselektion des Auges artikulieren und ihm damit wieder eine aktive Selektionsleistung abverlangen.⁹

So wird auch mit diesen ebenfalls nur bruchstückhaften Bemerkungen zur Frage des selektiven Kamerasehens im filmischen Bewegtbild ebenfalls wieder deutlich, dass die Relation zur spezifischen Form des menschlichen Sehens unabdingbar ist.¹⁰ Der Fokus der Kamera konnte ebenso wenig der banalen Vorstellung entsprechen, nach der hier das Modell des menschlichen Auges gespiegelt werde, wie das auch vom fotografischen Sichtbarkeitsausschnitt immer wieder angenommen worden war. Gleichzeitig kann er aber trotzdem auch nicht unabhängig von diesem je individuellen Sehmodell verstanden werden. Denn fotografisch und filmisch vermittelte Sichtbarkeit finden immer allein im Sehvollzug Beachtung. Sie werden damit grundsätzlich an die Geschichtlichkeit und Selektionsleistung des Auges gekoppelt.

III. Simulation von Sichtbarkeitsselektion

Daran ändert auch der abermals anschließende Entwicklungsschritt elektronisch vermittelter und zunehmend universell codierter Bildformen wenig, obgleich hier mit dem technologischen Fortschritt ein radikaler Einschnitt in den Entwicklungsstrang aufeinander aufbauender Bildkonzeptionen verbunden wird. Dort sind noch einmal markante Strategien für eine dem menschlichen Sehen angenäherte technische Sichtbarkeitsvermittlung offensichtlich, die sich von den vorausgegangenen nicht alleine durch ihre mögliche Loslösung von der Kamera unterscheiden.

Vielmehr scheinen die neuen Bildverfahren primär aufgrund ihrer mathematischen Verfasstheit grundsätzlich verschieden, womit die Struktur des fotografischen Ausschnitts im Unterschied zu seiner mechanischen Dynamisierung im filmischen Bild noch einmal radikalen Veränderungen unterworfen ist. Denn jetzt, da die datentechnisch codierte Sichtbarkeit – zumindest potentiell¹¹ – von dem selektiven Fokus der Kamera gelöst ist, erscheint sie auf ganz andersartige Weise entgrenzt. D.h., sie ist zumindest potentiell kontinuierlich, soweit es in der mathematischen Matrix angelegt ist, und sie birgt damit eine Vielfalt von Sichtbarkeitsformen, deren Grenzen nur in den Beschränkungen des Datenmaterials formuliert sind. Jetzt ist nicht mehr die Metapher des Fensters bestimmend, durch dessen begrenzte Öffnung man sichtbare Realität ausschnittshaft erfassen kann, sondern die der Türe, durch die man in die virtuelle Sichtbarkeit eintreten und dort wieder selbst unter der Maßgabe der aktiven Blickselektion wahrnehmen kann. Folglich scheint hier die eigene Negation als Bild immer schon nahe zu liegen, indem das kontinuierliche Datenmaterial in der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar in ein selektives Sichtbarkeitsfeld übertragen zu werden scheint und damit der Zwischenschritt einer widerständigen Medialisierung ausgeschaltet bleibt (Grau 2001: 167ff).

Allerdings wird dabei meist konsequent übersehen, dass auch diese potentiell kontinuierlichen und mehrdimensionalen mathematischen »Datenräume« immer ebenfalls ihrer Präsentation als Projektion oder als Monitorbild bedürfen, um überhaupt sichtbar wahrgenommen werden zu können; dass also hier ebenfalls die ausschnittschaffende Sichtbarmachung eine notwendige Voraussetzung darstellt. Auf ihrer phänomenologischen Ebene betrachtet, schließen sie trotzdem wieder an die Sichtbarkeitsformen von Fotografie, Film und auch dem Video als unmittelbar vorausgegangenes elektronisches Bildmedium an. Im Unterschied also zu ihrem »object space«, jenem auf numerischer Ebene konturierten Datenraum, in dem ihre radikale Verschiedenheit begründet scheint, wird immer erst der »image space« als ein

sichtbar gemachter Ausschnitt aus diesem Datenmaterial für eine visuelle Wahrnehmung verfügbar.¹²

Aber gerade auch dabei sind wieder Strategien zur Illusionssteigerung der selektiven Sichtbarkeit zu erwähnen. Abermals geht es vor allem darum, auch diesen sichtbaren »image space« selbst zu dynamisieren und damit der tendenziell defizitären Transformation des kontinuierlichen Datenraums in einen Sichtbarkeitsausschnitt zu entgegenen. Entsprechend der aktiven Leistung des Auges wird er deshalb so gestaltet, dass eine schon an sich dynamische Sichtbarkeitsselektion gegeben ist. Sie ist im Unterschied zum Film, bei dem eine festgelegte Bewegungsstruktur vorgegeben ist, jetzt auch in Realzeit wandelbar und scheint damit der Aktivität des Auges nochmals angenähert. Denn es ist technisch möglich, den Bildausschnitt analog zur Augen- und Körperbewegung des Betrachters zu variieren und damit einen Sichtbarkeitssauschnitt zu simulieren, der dem Auge einen individuell gestalteten Blick in den potentiellen Sichtbarkeitsraum des Datenmaterials vortäuscht. Nur findet dabei auch die bekannte Kritik am dynamisierten filmischen Bild, das Auge in Untätigkeit zu versetzen, auch gleich wieder ihre Entsprechung. Hier ist das Auge nochmals stärker auf den präsentierten Bildausschnitt fixiert. Deshalb ist es äußerst bezeichnend, dass die markantesten Illusionen datentechnisch simulierter Bilder etwa mit *Head Mounted Displays* erzielt werden, bei denen das Bild in nächster Nähe zum Auge vollständig in dessen Blickfeld einbeschrieben werden kann und damit faktisch jede Möglichkeit der aktiven Blickselektion ausgeschlossen ist.

In diesem Zusammenhang erreicht dann auch eine weitere technische Entwicklung endlich ein ausgereiftes Stadium, die im Zusammenhang der Illusionssteigerung von technisch vermittelter Sichtbarkeit und deren Annäherung an das tatsächliche Sehen schon seit den Frühformen der Fotografie verfolgt worden war: Die stereoskopische Bildprojektion als Entsprechung zum binokularen Sehen. In allen Entwicklungsstadien der technischen Visualisierungsverfahren hatte die Aufnahme und Präsentation

mit einem Okular stets eine grundsätzliche Differenz zur Sichtbarkeitsselektion des menschlichen Auges bedeutet. Denn während dort das binokulare Sehen für eine tiefenräumliche Wahrnehmung ausschlaggebend ist, bringen demgegenüber die übliche Foto- oder Filmaufnahme ebenso wie auch die üblichen numerischen Visualisierungsverfahren eine Verankerung aller Sichtbarkeitswerte in der Fläche mit sich. Nur die normierte zentralperspektivische Konstruktion illusioniert eine entsprechende Tiefenräumlichkeit. Doch obwohl sie als Garant für eine universell nachvollziehbare Abbildung von Wirklichkeit durchgesetzt worden war, galt es schon früh, diesem immer noch widerständigen Illusionsdefizit zu begegnen.

Jonathan Crary beschreibt die Ursprünge des fotografischen Stereoskops bereits im 19. Jahrhundert (Crary 1996: 122). Es sei vor allem in den 1820er und 1830er Jahren in enger Verbindung mit der Erforschung des subjektiven Sehens zu verorten und müsse dabei als eine apparative Entsprechung für den sehenden Körper gelten, der seitdem als binokular sehender verstanden wurde. Mit der neuen Technik schien neben der Naturähnlichkeit eine im Vergleich zur einfachen Fotografie noch enorm gesteigerte Unmittelbarkeit gegeben, eine – wie Crary schreibt – »scheinbare Greifbarkeit« (ebd.: 128). War die exakte Abbildung dort in der Schicht verschlossen, so wird sie in der stereoskopischen Präsentation für die Begehrlichkeit der Wahrnehmung geöffnet (vgl. Busch 1998: 291). Damit scheint die Übereinstimmung von sichtbarem Realitätseindruck und der technischen Vermittlung auf eine bis dato unerreichte Ebene gelangt zu sein. Der fotografische Sichtbarkeitsausschnitt konnte nun auch noch der Funktionsweise der tiefenräumlichen Sehaktivität entsprechen.

Ebenfalls wird aber hier bereits deutlich, was sich dann in der avancierteren stereoskopischen Projektionstechnik digitaler Bilder einmal mehr zeigen wird: dass für die Zielsetzung des Illusionseindrucks sowohl die aktive Selektionsleistung des Auges stillgestellt sein muss und gleichzeitig eine gegenüber der rigiden

fotografischen Sichtbarkeitsselektion noch gesteigerte Fokussierung vonnöten ist, die Rosalind Krauss als eine »Art Tunnelperspektive« (Krauss 2000: 180) beschreibt. Auch die stereoskopische Visualisierung sei flächig organisiert und nur ein »zu einer höheren Potenz erhobener perspektivischer Raum« (Krauss 2000: 180). Sie muss sich jedoch von den konventionell illusorischen Flächenbildern, die am Paradigma der Zentralperspektive homogen, im Sinne einer relationalen Struktur orientiert sind, deutlich unterscheiden. Denn hier ergibt sich der Eindruck von Dreidimensionalität, so wieder Crary, gerade »nicht, wenn unser Blick über das Bild schweift und das gesamte Sehfeld wahrnimmt, sondern nur als punktuelle Erfahrung an ganz bestimmten Abschnitten« (Crary 1996: 130). Bilder, die nach den Regeln der Zentralperspektive durch stark fluchtende Linien und Größenunterschiede konstruiert sind, bleiben in der stereoskopischen Präsentation weitgehend ohne die gewünschte Wirkung. Hier ist vielmehr die Differenz der optischen Achsen zwischen den beiden gleichzeitig sichtbaren Bildern ausschlaggebend, was sich insbesondere dann einstellt, wenn in einzelnen Teilen, vorzugsweise im Vorder- oder Mittelgrund, die räumliche Kontrastierung von zwei differenten Elementen abgezeichnet ist. Stereoskopische Illusion ist dann am eindrucksvollsten, wenn also ein sichtbares Ganzes in einzelne, nicht kohärente Einheiten aufgelöst ist und die vermeintliche Entsprechung zum tiefenräumlichen Sehen immer nur an der einzeln fokussierten Bildeinheit erschlossen wird.¹³ Vom Betrachter fordert dies entsprechend eine körperliche Nähe zum Bild und seine Unbeweglichkeit, weil der intendierte Effekt des binokularen Sehens wieder nur dann möglich ist, wenn die dynamische Blickselektion des Auges entsprechend kanalisiert ist.

In diesem Sinne liegt es dann auch nahe, dass der stereoskopischen Bildpräsentation, nachdem sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich außer Gebrauch gekommen war und im Kontext der verschiedenen Bildtechniken im Lauf des 20. Jahrhunderts nur ein Schattendasein geführt hatte, im Zusam-

menhang der elektronischen und digital codierten Visualisierungsverfahren wieder eine verstärkte Bedeutung zukommt. Jetzt erlauben die neuen technischen Optionen einen sehr viel überzeugenderen Einsatz dieser Visualisierungstechnik als in Fotografie und Film, wo deren normierte zentralperspektivische Gestaltungsmodelle letztlich immer noch bedeutsamer gewesen waren als die stereoskopische Illusion samt ihrer apparativen Voraussetzungen. Mit der vollständigen Manipulierbarkeit der elektronisch codierten Bilder ist es nun einerseits möglich, sie direkt entsprechend einer intendierten Bildwahrnehmung zu modifizieren oder zu gestalten und damit jene »Brüche« und mangelnde bildliche Einheit, die die stereoskopische Bildpräsentation vormals bedeutet hatte, von vornherein mit einzurechnen. Andererseits ist durch die neuartigen Präsentationsformen, wie etwa das schon genannte *Head Mounted Display*, eine äußerst präzise Zuordnung des visuellen Materials auf die intendierte Sichtbarkeit nötig. Hier wird darauf abgezielt, das Sehen vollständig zu kanalisieren und die Illusion einer natürlichen Blickselektion dadurch zu erreichen, indem jede aktive Blickselektion des Auges auf ein Minimum reduziert wird.¹⁴

Nochmals wird also hier deutlich, dass mit der technisch vermittelten Sichtbarkeit durch spezielle Verfahren unbedingt eine täuschende Annäherung an die selektive Wahrnehmung des Auges möglich scheint. In dem Augenblick jedoch, in dem die subjektive Sehaktivität und die Notwendigkeit einer Sichtbarkeitsselektion für Wahrnehmungsprozesse Berücksichtigung finden, muss nicht allein der Differenz von Sichtbarkeitsselektion im Kamerafokus zu derjenigen im menschlichen Sehen Beachtung geschenkt werden, sondern vielmehr der Interferenz zwischen beiden, auf deren Basis erst die spezifische Potentialität einer technisch vermittelten Sichtbarkeit im Sinne ihrer Bildlichkeit zum Ausdruck kommen kann.

IV. Peter Campus – »Double Vision«

CHRISTIAN SPIES

190 | 191

Als besonders anschauliches Beispiel für diese Interferenz unterschiedlicher Selektionsweisen von Sichtbarkeit soll im Folgenden Peter Campus' frühes Videoband »Double Vision« zur Diskussion stehen. In dem markanten Beispiel der performativ analytischen Videokunst von 1971 führt Peter Campus den ständigen Abgleich von spezifischen Kamerablicken, von videobildlicher ebenso aber auch von fotografischer und filmischer Natur, mit dem Blickmodell des menschlichen Sehens vor.

In diesem Sinne ist »Double Vision« dann auch nicht allein als eine originäre Auseinandersetzung mit den medialen Bedingungen der noch jungen Videotechnik zu verstehen. Ebenso kann oder muss es – wie im Folgenden gezeigt werden soll – auch als ein visueller Diskurs begriffen werden, in dem Auge und Bild, jeweils unter den Bedingungen bildtechnischer Entwicklungsschritte, miteinander in Abgleich gestellt werden, und der dabei bisweilen auch durchaus bis an die Ausgangspunkte der modernen Debatte um das Sehen und seine Relation zu den anderen Sinnen der menschlichen Wahrnehmung zurückverweist. Entsprechend ist »Double Vision« deshalb ebenso exemplarisch für einen Schwerpunkt der US-amerikanischen Kunst der 1960er und frühen 1970er Jahre. Dort stand im Rahmen der Neuorientierung nach dem ausdifferenzierten Modernismus der 1950er Jahre auch das Sehen des künstlerischen Bildes neu zur Debatte. Nach dem Primat des rein Optischen und einem in diesem Sinne zugeordneten Bildsehen interessierte jetzt wieder zunehmend eine Pluralität des Sehens, für die Campus' Bilddiskurs über die Vielstimmigkeit, die sich zwischen Sichtbarkeit und Sehen ergibt, exemplarisch sein kann.¹⁵

V. »Double Vision« als Modell des binokularen Sehens

Das augenscheinlichste Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Sehen gilt in »Double Vision« – wie der Titel des Videos bereits nahe legt – der Entsprechung von technischen Visualisierungsverfahren zum binokularen menschlichen Sehen. Durchweg knüpft das Video bewusst an die gesamte Tradition an, in der das scheinbare Illusionsdefizit von fotografischen, filmischen und elektronischen Bildern, das sich dort noch gegenüber der aktiven Selektionsleistung des vertrauten Sehens abzeichnet, durch stereoskopische Präsentationsverfahren kompensiert wird. Jedoch zeigt das Videoband deutlich, dass Campus den eigentlichen Teufel dieser Entwicklungstradition, die ständige Illusionssteigerung, die gerade mit den elektronischen Bildverfahren nochmals einen entscheidenden Entwicklungsschritt erleben sollte, hier vielmehr bewusst konterkariert und primär an den Bedingungen und Grenzen einer Simulation des binokularen Sehens interessiert ist.

In seinem New Yorker Loft nimmt Campus entsprechend dem Modell der binokularen Wahrnehmung mit zwei Augen jeweils synchron mit zwei Videokameras zwei Bewegtbildsequenzen auf. Diese werden in einem weiteren Schritt, ebenfalls dem Modell des menschlichen Sehens folgend, wieder miteinander zu einer Bildsequenz zusammengefügt. Beide Videosignale werden in einem elektronischen Mischverfahren zu einem Signal verbunden. Im Bild erscheinen dadurch zwei transparente, übereinander gelagerte Ebenen, etwa in der Form von fotografischen Doppelbelichtungen oder Sandwichverfahren, die sich in den sieben Einzelteilen des Bandes jeweils durch eine unterschiedliche Deckungsungleichheit auszeichnen,¹⁶ worin natürlich einerseits nochmals eine Entsprechung zum binokularen Sehen und vor allem zu den bekannten Verfahren der stereoskopischen Bildprojektion besteht. Dort wird bekanntlich erst in der Differenz zwischen den beiden Bildern, die getrennt voneinander mit je einem Auge wahrgenommen werden, die Illusion einer tatsächlichen Raumtiefe erfahrbar. In »Double Vision« jedoch ist hier der entscheidende

Kontrast zum binokularen Sehen und ebenfalls zur gesamten Tradition der illusionssteigernden stereoskopischen Verfahren formuliert. Einerseits schließt es zwar mit den Strategien der Bildverdoppelung deutlich daran an, andererseits verweigert es aber jeden damit verbundenen illusionistischen Effekt. Denn ebensowenig wie eine notwendige Trennung der beiden Bildsequenzen für die Wahrnehmung mit je nur einem Auge überhaupt gewährleistet ist, erweist sich auch die Deckungsungleichheit dazwischen durchweg als gezielter Illusionsbruch. Die beiden Kameras, mit denen die Bildsequenzen aufgenommen wurden, haben etwa unterschiedliche Brennweiten, überkreuzte oder teils völlig voneinander getrennte Fokusbereiche, gegenläufige Blickrichtungen, unterschiedlich große Bildfelder etc. Jeweils wird damit wieder die Spezifik eines selektiven und monokular organisierten Kamerablicks den Erwartungen an eine perfekte binokulare Illusion und der dynamischen Sichtbarkeitsselektion entgegengestellt.

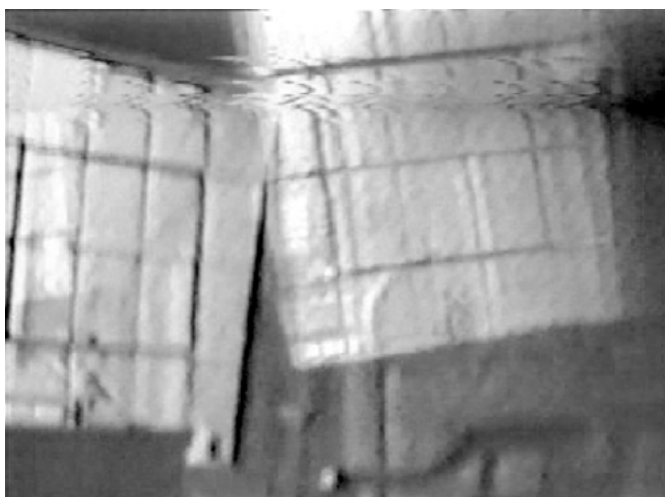
Gerade indem hier also genau diejenige avancierte Bedingung der technischen Visualisierung gestört scheint, die eigentlich die Illusion eines dem Auge entsprechenden Sichtbarkeitsausschnitts garantieren sollte, geht damit eine um so umfangreichere Verunsicherung des Illusionspotentials technischer Visualisierung einher. Denn jetzt bürgt auch nicht mehr der fotografische Ausschnitt oder die filmische Bewegung für die vermeintliche Ähnlichkeit mit dem vertrauten Sehen, sondern damit scheinen unterschiedliche Formen von Sichtbarkeitsselektion in Auge und Kamera in einen direkten Abgleich gestellt.

VI. Sieben Blickdialoge

Schon im ersten von insgesamt sieben deutlich voneinander getrennten und jeweils einzeln betitelten Teilen von »Double Vision« (Abb. 1) scheint für den Betrachter jede Fokussierung eines Sichtbarkeitsausschnitts und entsprechend jede mögliche Fixierung verunsichert. Unter dem Titel »Copilia« sieht er sich hier

weitgehend willkürlich anmutenden, zumindest aber wenig nachvollziehbaren, horizontalen Kameraschwenks durch einen Raum gegenüber. Sie gleichen den ausfedernden Bewegungen eines schwingenden Pendels, lassen aber jeden Rhythmus oder Regelmäßigkeit vermissen. Einerseits betreffen diese Schwankungen synchron beide Bildsequenzen, andererseits löst sich das Gesamtbild in zwei Einzelteile auf, die horizontal gegenläufige Bewegungen zeigen. Dabei werden entweder zwei identische Ausschnitte gegeneinander verschoben, was zu einer Verdoppelung von Bildelementen führt, oder zwei unabhängige Bildteile übereinander gelagert und gegeneinander verschoben, womit jeweils eine collageartige Irritation der Raumansicht einhergeht.

Abbildung 1: »Copilia«



Jede konstante Fokussierung und jegliche Fixierung des gezeigten Raums bleibt dabei für den Betrachter ausgeschlossen. Scheint es in einzelnen Momenten zwar immer wieder möglich, der Bewegungssequenz eines Bildausschnitts zu folgen und damit auch den präsentierten Raum zu rekonstruieren, so wird dies

umgehend durch eine Umkehrung der Bildbewegung und durch das Verschieben der beiden Bildebenen gegeneinander konterkariert. Nicht einmal die beiden Kamerapositionen und die genaue Kameraführung sind durchgehend rekonstruierbar. Es lässt sich nur vermuten, dass zwei etwa identische Kameras vom gleichen Körper synchron im Raum bewegt werden und dabei zusätzlich ihre Fokusbereiche noch unabhängig gegeneinander verschoben sind. Ständig wird dies noch in der eigentümlichen Collagierung der Bildsequenzen verunklärt. Letztlich verweist das sichtbare Videobild damit immer wieder zurück auf sich selbst, d.h. auf das bewegte Relationsgefüge im Sichtbarkeitsausschnitt auf der Monitorfläche.

Im Kontext der Debatte um ein spezifisches Kamera- und Bildsehen scheint diese erste Sequenz von »Double Vision« fast unmittelbar an eine ihrer frühen Wegmarken anzuschließen; jenen historischen Übergang nämlich, der laut Peter Bexte den Weg von der »Kunst [...] zurück zur Philosophie der Wahrnehmung« (Bexte 1999: 82) markiert. In Campus' Video wird mit der permanent anhaltenden Verunsicherung von Seherwartungen, der anscheinend vollkommen willkürlichen Fokussierung und der ständigen Verschiebung der beiden Fokusbereiche zueinander ein Blickdispositiv vorgeführt, das sich auf überraschende Weise in demjenigen wiederfindet, an dem bereits damals die spezifische Konstitution des sehenden Auges diskutiert worden war. Gemeint ist der Blinde, der als Illustration aus Descartes »Dioptrique« bekannt ist: ein Blinder, der als Ersatz für seine Augen zwei Stäbe in den Händen hält und damit tastend seine Umwelt wahrnimmt, wobei die Spitzen der Stäbe nur schwerlich die Sichtbarkeitsausschnitte des jeweiligen Auges ersetzen. Descartes hatte sich des »Geometers« nur als Beispiel für die von ihm vorausgesetzte geometrische Verfasstheit von Wahrnehmung bedient. Unabhängig davon hatte sich die Illustration jedoch danach verselbständigt. Sie war ein eigenständiges Modell für eine gesamte ikonographische Tradition geworden, in der schließlich das tastende,

gleichfalls suchende »Sehen« als Reflexionsmaßstab über die spezifische Wahrnehmung des Auges etabliert worden war¹⁷ (Abb. 2).

Abbildung 2: Illustration aus René Descartes, *Dioptrique*, in: *Discours de la méthode*, Paris 1724



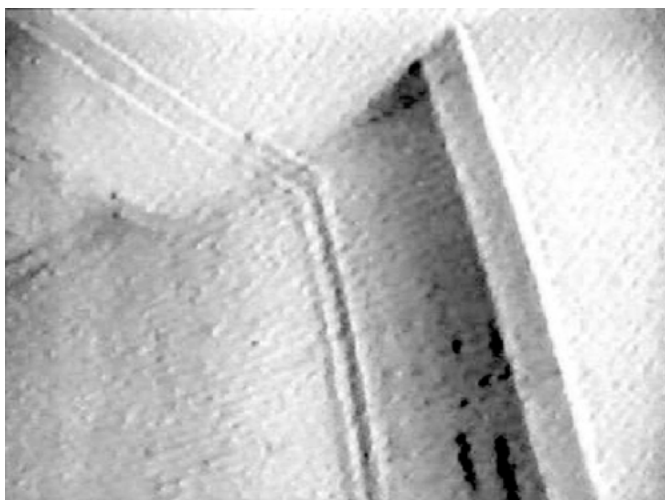
Freilich ist in »Double Vision« kein Blinder zu sehen, und auch das Tasten wird nicht direkt thematisiert. Dennoch legt die erste Sequenz des Videobandes gerade dieses Dispositiv des verhinderten Sehens nur allzu nahe. Jetzt sind es nur nicht mehr zwei Stäbe, die der Blinde als Augenersatz in beiden Händen hält, sondern jetzt scheint der Blinde derjenige zu sein, der zwei Videokameras suchend um sich herum durch den Raum führt. Doch diese können ebenfalls kein identischer Ersatz sein, wie die übermit-

telten Bilder zeigen. Hier wird nicht, wie im aktiven Sehen, konkret fokussiert und sehend etwas fixiert. Die beschriebenen unsicheren, ständig bewegten und gegeneinander verschobenen Sichtbarkeitsausschnitte scheinen, gerade im Gegensatz zu ihrer vermeintlichen Neutralität als Auge, vielmehr auf das Suchen des Blinden zu verweisen, der mit seinen beiden Stäben unsicher tastend und immer wieder neu prüfend seine räumliche Umwelt zu erschließen sucht und dabei vollkommen anderen Orientierungspunkten folgen muss.

In den weiteren Teilen von »Double Vision«, die hier nur bruchstückhaft angesprochen werden können, scheint es, als habe der Blinde – um der Metapher weiterhin zu folgen – seine Sehfähigkeit wieder teilweise zurückerhalten. So als seien die beiden Spitzen der Stäbe, jetzt sehr viel gezielter, gleichfalls wieder unter der Kontrolle eines sehenden Auges eingesetzt. Die Bildsequenzen der beiden Videokameras zeigen nunmehr eine zunehmend konkretisierte Bildgestaltung; weniger die generelle Verunsicherung von Seherfahrung. Nun scheint es stärker darum zu gehen, gezielt provozierte Wahrnehmungserwartungen zu irritieren. Raumansichten werden zunehmend greifbar fokussiert und können in den Kamerabewegungen nachvollzogen werden. Ebenso sind auch die beiden übereinander gelagerten Bildsequenzen jetzt bewusster im Hinblick auf gezielte Raum- und Flächengestaltungsmerkmale im Bild ausgerichtet.

So etwa in der zweiten »Disparity« (Abb. 3) betitelten Sequenz. Nun sind die Kamerabewegungen durch den Raum und die Bewegungswechsel deutlich verlangsamt. Raumansichten werden in einzelnen Kamerabewegungen erschlossen. Gleichzeitig folgen sie markanten Richtungsvektoren im Raum, wie etwa den offen liegenden Rohrleitungen, den Kanten zwischen Wänden und Decke oder den Raumecken. Mehrfach werden einzelne Bereiche, wie etwa die Fensteröffnungen, genauer fokussiert und auch die Bewegungswechsel scheinen jetzt zunehmend an der Logik der filmischen Raumwahrnehmung orientiert. Hinzu kommt, ebenfalls im Gegensatz zum ersten Teil, dass die beiden Bildse-

Abbildung 3: »Disparity«



quenzen jetzt fast durchgehend deckungsgleich sind, sie zeigen keine gegenläufigen Bewegungen mehr und jeweils einen fast identischen Bildausschnitt. Nur im Verlauf einzelner Kamerabewegungen werden – dafür aber um so gezielter – geringe Differenzen zwischen den beiden übereinander gelagerten Bildern sichtbar, insbesondere immer dann, wenn in den horizontalen, kreisförmigen Kamerabewegungen vertikale oder diagonale Linienelemente leicht gegeneinander verschoben sind, indem hier der jeweilige Abstand zwischen Kamera und Objekt durch eine Achsenverschiebung variiert. Besonders auffallend sind hier die Verdoppelungen der vertikalen und diagonalen Linienelemente im Bild.

In dieser Sequenz wird die angesprochene Nähe zur stereoskopischen Bildpräsentation sicherlich am deutlichsten provoziert. Jetzt scheint neben der fast vollständigen Deckungsgleichheit nur noch der apparative Zusatz zu fehlen, mit dem die beiden Bildsequenzen jeweils für ein Auge zugerichtet werden. Jedoch bleibt trotz oder gerade auch wegen dieser vergleichsweise

geringen Verschiedenheit (»Disparity«) der Bilder die Verunsicherung der Seherwartungen erhalten. Ähnlich etwa zu den fotografischen Bildern, die als Stereoprojektion konzipiert sind und die »normal« betrachtet einen eher ungewöhnlichen, d.h. inhomogenen Eindruck machen (Crary 1996: 130), wird auch hier die Seherfahrung des Befremdlichen konsequent provoziert. Blickt man etwa auf die gezielten Verdoppelungen und Verschiebungen der Vertikallinien zueinander, so behauptet sich dabei wieder die Eigenständigkeit der bewegten Flächengestaltung entgegen den Erwartungen einer homogenen Raumpräsentation im Bewegtbild.

Im dritten Teil »Convergence« (Abb. 4) ist das Bildmodell der ersten beiden Sequenzen wieder deutlich variiert. Beide Kameras stehen horizontal und eng nebeneinander, sowie fest an einem Standpunkt. Sie weisen zentral in die Tiefe des sichtbaren Raums hinein und sind so positioniert, dass sich ihre Fokusbereiche einander überkreuzen. Im sichtbaren Raum schreitet eine männliche Person (Campus selbst) immer wieder frontal auf die Kameras zu und nach einer 180°-Drehung wieder in die Raumtiefe zurück. Dies zeigt sich im Bild einerseits durch die jeweilige Verkürzung oder Verlängerung ihrer Körpervertikalen; hinzu kommt andererseits, die durch die überkreuzten Fokusbereiche der Kameras hervorgerufene Verschiebung oder Verdoppelung der Körpersilhouette auf der horizontalen Bildachse. Schreitet der Körper eine Linie durch die überkreuzten Fokusbereiche der beiden Kameras ab, so bedeutet dies in den übereinander gelagerten Bildern die ständige Verschiebung der beiden halbtransparenten Körpersilhouetten horizontal zueinander. Befindet sich die Person im oder nahe am Schnittpunkt der beiden Blickwinkel der Kamera, so liegen die Bilder weitgehend deckungsgleich, entfernt sie sich davon, verschieben sie sich gegeneinander zum rechten und linken Bildrand.

Abbildung 4: »Convergence«



Dazu kommt als weiteres Gestaltungselement das beständige Variieren der beiden überkreuzten Fokusbereiche. Immer wieder in dem Augenblick, in dem die Person vor den Kameras angelangt ist, verändert sich erneut deren Position zueinander, so dass damit ebenfalls wieder eine beständige Variation des Aufnahme- und Blickdispositivs einhergeht und jeder Konkrektion durch den Betrachter zuvorkommt.

Der sechste Teil »Fusion« (Abb. 5) schließt an die beschriebene dritte Sequenz an. Wieder folgt der Blick den Kameras in die Rauntiefe hinein, wo ebenfalls eine Person vor- und zurückschreitet. Jetzt stehen die beiden Kameras jedoch nicht mehr nebeneinander, sondern an beiden Raumenden einander diagonal gegenüber. Das Schreiten zeichnet sich also nicht mehr als sichtbare Kontraktionen und Expansionen auf der vertikalen und horizontalen Bildachse ab, sondern die Person scheint in ihrer Bewegungsabfolge beständig eine X- oder eine V-Form innerhalb des Bildschirmrahmens zu markieren. Während sie von der einen Kamera diagonal in die Rauntiefe schreitend gezeigt wird, nimmt die andere sie gleichzeitig näher kommend in diagonal umge-

kehrter Richtung auf. Und entsprechend der ebenfalls wieder mehrfach variierten Kamerapositionen zueinander, wird auch der Schnittpunkt der beiden abgeschrittenen Linien sowohl durch seine Lage innerhalb der Bildfläche als auch in Bezug auf die zeitliche Abfolge ständig verändert.

Abbildung 5: »Fusion«



Zusätzlich zeigt sich auch unabhängig von der schreitenden Person wieder das Interesse an der präzisen Flächengestaltung. Denn erneut sind die beiden Kamerapositionen zueinander an markanten Linienelementen des Raums ausgerichtet. Sowohl die Diagonale, die sich jeweils zwischen dem dunklen Boden und der hellen Wand abzeichnet, wie auch die Vertikalen der Raumecken, werden mehrmals bewusst zueinander kontrastiert oder deckungsgleich ausgerichtet.

Im vierten Teil »Fovea« (Abb. 6) wird vor allem die bisher bekannte, vollformatige Überlagerung von zwei Bildsequenzen verändert. Jetzt zeigt die Bildsequenz einer Kamera, ähnlich etwa zu Teil 1 und 2, anhaltend dynamische Blicke in den Raum. Das Bild der anderen Kamera dagegen zeigt feststehend eine aufrecht

stehende, nur wenig bewegte Person. Letzteres ist nur noch kleinformatig als runde Vignette zentral in das andere, vollformatige Monitorbild hineinmontiert. D.h. im Bildzentrum des Monitors, dem ausgezeichneten Blickpunkt für den Betrachter, befindet sich jetzt die ruhig stehende Person, um sie herum der mit der anderen Kamera aufgenommene Raum.

Abbildung 6: »Fovea«



Das synthetisierte Bild lässt sich hier als Auseinandersetzung mit der üblichen Darstellungsstruktur von Figur und Raum lesen. Diese wird hier insofern durchbrochen, als beides nicht, wie eigentlich erwartet, tatsächlich miteinander verbunden ist (Person steht im Raum), sondern indem die beiden unabhängigen Ausschnitte im Sichtbarkeitsfeld des Bildschirms zusammengefügt werden und damit wieder für das Auge als Relationsgefüge wahrnehmbar sind. Auch dies wäre schließlich wieder auf die Metapher von den beiden Stäben des Blinden übertragbar, die ebenfalls beide voneinander unabhängig, nur extrem punktuelle Wahrnehmung erlauben. Und auch dort müssen die beiden Fokuspunkte im Prozess der Wahrnehmung immer notwendigerweise

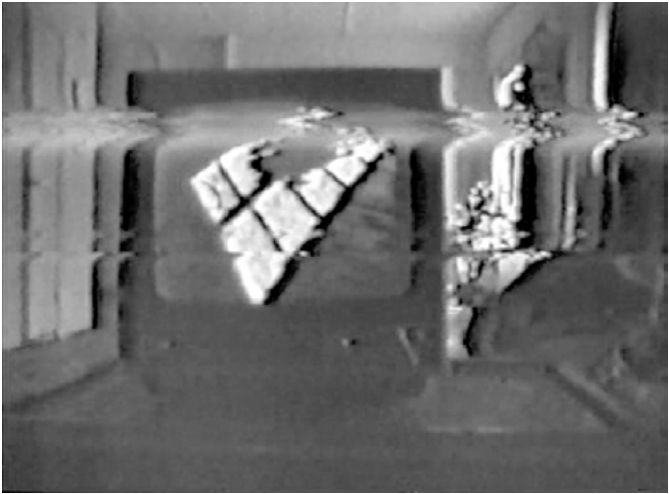
miteinander in Relation gesetzt werden und erlauben erst dann die intendierte Orientierung.

Im fünften und einmal mehr im siebten und letzten Teil, »Impulse« und »Inside the Radius«, (Abb. 7 und 8) weisen sich dann im übertragenden Sinne die beiden »Stäbe« genauer durch die spezifischen Bedingungen des elektronischen Visualisierungsmediums aus. Jetzt nutzt Campus solche Verfahren, die allein die elektronische Videotechnik bietet und die nicht wie vorher etwa auch mit traditionellen fotografischen und filmischen Verfahren, wie Doppelbelichtung und Sandwichverfahren, möglich gewesen wären. Der fünfte Teil zeigt anknüpfend an die zweite Sequenz wieder langsame Kamerabewegungen durch den Raum, die ebenfalls an dessen markanten Richtungswerten orientiert sind. Abermals sind einzelne Elemente, etwa das Fenster mit den davor stehenden Blumentöpfen fokussiert. Jedoch scheinen die Differenzen zwischen den beiden einzelnen Bildsequenzen, zumindest was die gestörte Wiedererkennbarkeit des Raums angeht, jetzt nochmals verringert. Auffallend ist eine etwas oberhalb der Bildmitte sich befindende hell leuchtende, waagerechte Linie, die rechts und links jeweils eine Stufe nach unten aufweist. Ebenfalls verteilt über die gesamte Bildfläche ist ein schwaches, regelmäßiges Raster aus Quadratformen zu sehen, das zusammen mit der Waagerechten, die im Verlauf der Sequenz mehrfach an einigen Stellen Schwingungen zeigt, als ein Diagramm erkennbar ist. Hier wurde das elektronische Videosignal der einen Bildsequenz graphisch auf einem Oszillographen sichtbar gemacht, welches gleichzeitig von einer zweiten Kamera wieder abgefilmt und im üblichen Verfahren mit der ersten Bildsequenz zusammen gemischt wurde. Dabei wird also das eine Bildsignal in zwei verschiedenen Präsentationsmodi gleichzeitig zum Ausdruck gebracht: Einerseits in der üblichen Zurichtung als wiedererkennbare Monitorabbildung und andererseits als Darstellung des elektronischen Signals, womit natürlich umgehend die Frage nach dem normierten Präsentationsmodus gestellt werden muss. Die eine Darstellung entspricht vollständig den Erwartungen nach

Abbildung 7: »Impulse«



Abbildung 8: »Inside the Radius«



Ähnlichkeit zum Sichtbarkeitsausschnitt des menschlichen Auges, die andere dagegen verwandelt das identische Signal in eine vollkommen davon verschiedene Sichtbarkeitsform, die jedoch ihrerseits den Schwingungen des elektronischen Signals entspricht. Damit wird letztlich noch einmal die grundlegende Differenz zwischen gesehener und technisch vermittelter Sichtbarkeit präsentiert. Analog zur stereoskopischen Präsentationsweise, die schon bei der geringsten Störung ihres korrekten Präsentationsmodus als Illusionsgarant nutzlos wird, bedeutet auch die Störung des normierten Präsentationsmodus im elektronischen Bild immer auch die Besonderung als spezifisch bildlicher Ausdruck.

Und daran scheint sich auch in der letzten Sequenz nur graduell etwas zu ändern. Dort wird das Bild der einen Kamera nicht mehr radikal verfremdet als Diagramm neu visualisiert, sondern es wird innerhalb derjenigen der anderen Kamera wieder als Monitorbild sichtbar gemacht. Innerhalb des einen Monitorblicks in den Raum ist der zweite Monitor sowohl als Objekt sichtbar und gleichzeitig stellt er ein eigenständiges Sichtbarkeitsfeld für einen weiteren Blick in eben denselben Raum dar. Ganz im Sinne der langen Darstellungstradition ineinander geschachtelter Bilder wird damit natürlich unausweichlich die gesamte Diskussionstradition um das Illusionspotential des Bildes als Sichtbarkeitsausschnitt aufgegriffen.

Auch hier wird noch einmal die Schwerpunktsetzung von Campus' Video deutlich, insbesondere auch in der Steigerung, die der Künstler mit den einzelnen Sequenzen beabsichtigt hat: »The tape begins with an uncoordinated two-camera image and works its way up to an eye-brain model«. Der Blick durch und mit der Kamera wird jetzt noch einmal auch in der Spezifik des elektronischen Bildes in seiner gesamten Potentialität vor Augen geführt. Gerade in dem Vergleich zu Descartes Blindem ist das Video durchgehend als eine beißende Kritik an der vermeintlichen Illusion des technisch vermittelten Sichtbarkeitsausschnitts zu verstehen. Denn entsprechend der altbekannten Vorstellung, die schon von der camera obscura vermittelt worden war, ein »tech-

nischer Fortsatz des Körpers« (Busch 1998: 104) zu sein, wird die Kamera jetzt wieder – nun unter den Bedingungen der avancierten Technik – als vermeintliche Entsprechung zum Sichtbarkeitsausschnitt des Auges vorgeführt, nur um dabei noch deutlicher auch ihr Defizit dazu offen zu legen. Dabei ist ein didaktischer Impetus im Sinne des »McLuhanesque media talk« (Antin 1986: 147), der im frühen Künstlervideo der 60er und frühen 70er Jahre überhaupt eine Konstante bildet, nicht zu übersehen. Trotzdem, und das konnte in diesem Zusammenhang immer nur in Ansätzen ausgeführt werden, artikuliert sich diese nicht zu leugnende Bildkritik in »Double Vision« gleichzeitig auch in ihrem beständigen Übergang in eine gestaltete Sichtbarkeit im technischen Medium. Sie bedeutet dann als bewusst medial vermittelte Sichtbarkeitsselektion nicht allein einen Kommentar über ihre Relation zum sehenden Auge, sondern tritt mit dessen Fähigkeit zur Sichtbarkeitsselektion in ein aktives Differenzverhältnis, d.h. in einen Dialog zwischen Auge und Bild.

Anmerkungen

1 Bernd Busch geht in seiner Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie davon aus, dass Giovanni Battista della Porta, der meist auch als Erfinder der camera obscura gilt, in seiner 1558 veröffentlichten Schrift *Magia Naturalis* erstmals die Analogie von menschlichem Gesichtssinn und der Visualisierung in der camera obscura behauptet habe. Vgl. Busch 1989: 103.

2 Peter Bexte hat gezeigt, wie bereits im 17. Jahrhundert die Vorstellung eines zu reiner Transparenz gelangten Blicks im Sinne der Idealvorstellung der camera obscura nicht nur das Auge vollkommen als optischen Apparat begreifen musste, sondern wie damit auch schon das »Ende der Kunst in ihrem sogenannten ›goldenen Zeitalter« verbunden sein musste. Wenn die camera obscura zu einer Form sich natürlich herstellender Malerei fähig sei, dann, so schon die zeitgenössische Kritik, habe sich künstle-

rische Bildproduktion qua Malerei damit erübrigt. Vgl. Bexte 1999: 25.

3 Fiedler schreibt: »Nun ist klar, dass, wenn ich einen Gegenstand [fotografisch; C.S.] abforme, ich damit zwar einen zweiten tastbaren und auch sichtbaren Gegenstand, keineswegs aber einen Ausdruck des Gesichtsbildes herstelle.« Vgl. Fiedler 1999: 206.

4 Zitiert nach Eder 1979: 312.

5 Zitiert nach Bexte 1999: 25.

6 Joachim Paech beschreibt dieses Paradox der Fotografie in Bezug auf deren Potential der Bewegungsdarstellung folgendermaßen: »Mit der Beschleunigung der Verschlussgeschwindigkeit (oder durch das Blitzlicht) wurde der apparative Blick zum chirurgischen Einschnitt in das Wahrnehmungskontinuum, an dessen Stelle ein Bild der Bewegung entstand, das deren radikale Abwesenheit (auch als symbolisierbare Spur) manifestierte, d.h. man musste Bewegung anhalten, um sie zumindest als abwesende im Bild festhalten zu können« (Paech, 1999: 35).

7 Arago schreibt 1839 über die Defizite der camera obscura gegenüber den neuen fotografischen Verfahren: »Alle Welt hat diese Bilder bewundert und nur bedauert, dass sie sich nicht festhalten lassen.« (zit. nach Busch 1989: 206).

8 Durchaus begründet spricht Raymond Bellour in diesem Zusammenhang auch von der »Doppel-Helix« filmischer Bilder, in denen zwei Analogiestrukturen miteinander verschränkt seien. Zum einen habe die fotografische Analogie einer technisierten Abbildung weiter Bestand und zum anderen komme das der Bewegung eigene Potential von Analogiebildung hinzu, das in ständiger Interferenz zur fotografischen Analogie steht. Vgl. Bellour, 1999: 89ff.

9 Stellvertretend sei hier etwa Andre Bazin genannt, der auf die Vielfalt der unterschiedlichen historischen Ausprägungen einer »kinematographischen Sprache« hingewiesen hat. Vgl. Bazin 1975; oder auch Bellour 1990.

10 Für eine weitere Diskussion vgl. Wees 1980.

11 Trotz der nicht mehr notwendigen Bindung der numerischen Bilder an die Kamera, bleibt dieses Aufnahmedispositiv weiterhin von enormer Bedeutung. Auch in digitalen Bildern reicht die Maßgabe fotorealistischer Bildgestaltung teilweise so weit, auch die Aufnahmebedingungen der Kamera (etwa Verzerrungen oder spezielle Farbverschiebungen) mit zu simulieren.

12 Für diese Unterscheidung zwischen »object space« und »image space« vgl. Mitchell 1992, insb. Kap. 6 und 7.

13 Crary weist deshalb darauf hin, dass im Unterschied zu den zentralperspektivisch organisierten Bildern, in denen die leeren Bildteile als Kontrastelemente für tiefenräumliche Illusion dienen, die stereoskopischen Bilder üblicherweise eine große Fülle von Gegenständen zeigen, »mit Nippes überladene Interieurs, mit Skulpturen vollgestellte Museumsräume oder Stadtansichten«, die genau jene Voraussetzung für die punktuell organisierte Illusionswahrnehmung im Stereoskop waren. (129)

14 Natürlich ist zu erwähnen, dass stereoskopische Projektionstechniken und *Head Mounted Displays* anfangs vor allem im Rahmen spezieller Anwendungsbereiche, insbesondere in der Militärtechnik, Verwendung gefunden haben und dabei nicht allein die Illusion, sondern immer wieder auch die Komplexitätsreduktion von Sichtbarkeitsausschnitten bedeutsam war.

15 Zu den veränderten Bedingungen und Erwartungen an das Sehen im Anschluß an den Modernismus vgl. Dobbe 2003: 123ff.

16 Dieser Analyse liegt die siebenteilige Version von »Double Vision« mit einer Gesamtdauer von 14:45 min zugrunde.

17 Für die Bildtradition, die sich an Decartes »Geometer« anschließt vgl. Bexte 1999: Kap. IV und V.

Antin, David (1986): »Video: The Distinctive Features of the Medium«. In: John G. Hanhardt (Hrsg.), *Video Culture. A Critical Investigation*, New York: Gibbs, S. 147-166.

Bazin, Andre (1975): »Die Entwicklung der kinematographischen Sprache«. In: ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont, S. 28-44.

Bellour, Raymond (1990): »The Film Stilled«. *Camera Obscura* 24, Sept. 1990, S. 98-123.

Bellour, Raymond (1999): »Die Doppel-Helix«. In: Elisabeth von Samsonow/Eric Alliez (Hrsg.), *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Wien: Turia und Kant, S. 89ff.

Bexte, Peter (1999): *Blinde Seher. Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dresden: Verlag der Kunst.

Boehm, Gottfried (1999): »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«. In: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, S. 272-298.

Busch, Bernd (1989): *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München: Hanser.

Campus, Peter (1979): *Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein*, Köln.

Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden: Verlag der Kunst.

Dobbe, Martina (2003): »Sehendes und Leibhaftiges Sehen. Zur Phänomenologie der Wahrnehmung in der Modernismus- und Post/Minimalismus-Diskussion«. In: Gregor Schwering/Carsten Zelle (Hrsg.), *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Fink, S. 123-144.

Eder, Joseph Maria (1979): *Geschichte der Photographie*, New York: Arno Press.

Fiedler, Konrad (1999): »Theorie der Sichtbarkeit«. In: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, S. 202-219.

Grau, Oliver (2001): *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Reimer.

Kracauer, Siegfried (1973): *Theorie des Films*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Krauss, Rosalind (2000): »Die diskursiven Räume der Fotografie«. In: Herta Wolf (Hrsg.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden: Verlag der Kunst, S. 175-196.

Paech, Joachim (1999): »Der Bewegung eine Linie folgen ...«. In: Yvonne Spielmann/Gundolf Winter (Hrsg.), *Bild – Medium – Kunst*, München: Fink.

Wees, William C. (2001): »The Cinematic Image as a Visualization of Sight«. *Wide Angle* 4/3, S. 28-37.