

DIE SIMULTANEITÄT DER BLICKE. ÜBER EIN MEDIENTECHNISCHES DISPOSITIV

Mehr-Sehen, Zu-Wenig-Sehen

In der Geschichte der Fotografie haben sich zwei gegenläufige Bewertungshaltungen entwickelt, die in ihrer jeweiligen Sicht beanspruchen können, etwas zur Phänomenologie und Ontologie des Mediums beigetragen zu haben. Die eine, bereits mit der Erfindung des Mediums aufkommende Haltung ist die des Mehr-Sehens. Sie betonte zunächst die Detailhaftigkeit des Bildes, woraus Walter Benjamin späterhin das Theorem vom Optisch-Unbewussten abgeleitet hat: Die Fotografie in ihrer Starre gibt Rechenschaft über das, worüber das Auge nichts weiß.¹ Aber auch die Technikentwicklung unterstützt das Begehren nach dem Mehr-Sehen: Mikro-, Astronomie-, Hochgeschwindigkeits-, Röntgen-, Endoskopiefotografie etc. weiten das Sehfeld in Bereiche aus, wo der natürliche Blick versagt. Dem gegenüber wird eine Kritik formuliert, die an der einzelnen Fotografie das Zu-Wenig-Sehen herausstellt. Jedes Bild ist nicht mehr als ein Hundertstel-Sekunden-Blick durch ein kleines Loch in einem schwarzen Kasten. Die Fotografie zerschneidet die Zeit und den Raum in mikroskopische Partikel, von denen man nicht mehr sagen kann, dass sie etwas mit der komplexen, lebendigen Wirklichkeit zu tun haben.

Vor dieser Opposition der Bildpositionen ist es bemerkenswert, dass sich die Fotografie und das Panorama mit seinem großformatigen Rundbild im 19. Jahrhundert fast in Parallelaktion entwickeln. Panorama bedeutet bekanntlich Allsehen (*pan*: all, *horama*: Sicht) – und man möchte meinen, dass das Medium des Partikularen und das des Horizonts für einander Kompensation betreiben. Die Gegenüberstellung gibt aber auch Anlass, auf ein mediales Dispositiv hinzuweisen, das sich eher unscheinbar entwickelt hat und als Versöh-

1 Siehe dazu auch Seite 42 in diesem Band.

nungsversuch zwischen den Positionen des Mehr- und Zu-Wenig-Sehens interpretiert werden kann.

Kleine Mediengeschichte des Zentroramas

Eine recht bekannte und spektakuläre Realisierungsform des in Frage stehenden Dispositivs findet sich in dem Film *The Matrix* (1999), worin das fotografische Moment allerdings medientechnisch versteckt ist. Die Szene hat aufgrund des überraschenden Special Effects eine gewisse Prominenz erlangt: Zu Beginn des Films wird ein Hochhaus von einem Trupp Polizisten gestürmt und in einem Raum eine Frau, Trinity, umstellt. (Abb. 67) Die Lampen der Männer beleuchten sie von allen Seiten. Im Filmskript rufen die Polizisten Trinity zu: »Police! Freeze!«. ² Der Ausdruck »Nicht bewegen« gehört bekanntlich nicht nur zum Standardrepertoire der Polizei bei *Festnahmen*, sondern auch zu dem der Fotografen kurz vor einer *Aufnahme*. Es ist eine der ironischen Subtilitäten des Films, dass Trinity in dieser Szene nicht festgenommen, sondern fotografisch aufgenommen wird: In einer plötzlichen Kampfhandlung erhebt sie sich nach Art eines Martial-Arts-Kämpfers in die Höhe. Im Sprung dann friert für wenige Sekunden die Bewegung ein. (Abb. 68) Die Regisseure verschieben das polizeiliche *freeze* in die mediale Bedeutung. Doch sehen wir kein Standbild, stattdessen scheint die Kamera die erstarrte Figur zu umfahren. Erzeugt wurde dieser paradoxe Effekt aus bewegtem fotografischem Bild durch die Installation von foto-technischen Aufnahmeeinheiten, die in 360° um das Objekt gruppiert waren. An einem Punkt der Bewegung wurden alle Einheiten im selben Moment ausgelöst. Anschließend wurden die Einzelbilder zu einem Film zusammengefügt und die Übergänge digital bearbeitet. Es sind mittlerweile verschiedene Bezeichnungen für diesen filmischen Freeze-Effekt gebräuchlich: Gondry-Effekt, Time-Slice-Effekt, Multicam, Bullet Time, Temps Mort oder Virtual Camera. Als Erfinder gilt Tim MacMillan, der bereits um 1980, ausgehend von der kubistischen Idee simultaner Multiperspektivität, erste Versuche mit Kamera-Settings unternahm und seit den 1990er Jahren raffinierte Produktionen für Film und Werbung realisiert. ³

2 Larry and Andy Wachowski: *The Matrix* (Filmskript 1996), in: http://www.scifiscripts.com/scripts/matrix_96_draft.txt, 23.05.2008.

3 Beispiele unter <http://www.timeslicefilms.com>, 25.05.2008.



Abb. 67/68. The Matrix, 1999

Unter medienphänomenologischer Perspektive finden wir in diesem technischen Blicksetting die Idee des Panoramas wie die der Camera Obscura kombiniert: Der Time Slice (der ebenso ein Space Slice ist) generiert durch die Linearisierung der Einzelbilder und der daraus entstehenden Temporalisierung des synchronen multiperspektivischen Blicks eine Allansicht. Das derart ins Bild gebrachte Objekt ist nun ohne Rückseite, ohne Schatten. Dies ist ein bemerkenswerter Vorgang von symbolischer Tragweite. Die Zeit der Aufnahme, die nur den Bruchteil einer Sekunde dauerte, macht das Objekt bewegungslos; die Bildmontage hingegen erzeugt den bewegten Blick. Machtvoller Blick, wehrloses Objekt? Diese Frage werde ich weiter unten wieder aufnehmen. Zunächst ist festzuhalten, dass mit der besonderen Medialisierungsform auch eine entscheidende Veränderung stattgefunden hat, die eine Abkehr vom panoramatischen Prinzip beinhaltet. Stand im Panorama der Beobachter im Zentrum, von dem aus er den um ihn aufgespannten Horizont illusionistisch erfasste, werden jetzt die am Horizont befestigten Blicke auf ein Objekt kon/zentriert. Für diesen Sachverhalt schlage ich den Begriff des Zentroramas vor. Im Zentrorama wird ein *Objekt* isoliert und *umfassend* erblickt, während im Panorama (wie auch in der traditionellen Fotografie) es der *Raum* ist, der einer Strukturierung durch Hierarchisierung und Abschattung unterliegt.

Das zentroramatische Dispositiv hat in der Geschichte der Medien nicht erst im ausgehenden 20. Jahrhundert seine technische Umsetzungen erfahren. Im Folgenden werde ich in großen Zügen einige Entwicklungsstationen darstellen, um anschließend einige kultursymbolische Implikationen zu diskutieren.

Im Sinne der Medientechnik hat das Zentrorama seine Ursprünge im Jahrhundert der Erfindung der Fotografie. Wohl die erste Realisierung stammt von François Willème aus dem Jahr 1859.⁴ Als

4 Bereits im 16. Jahrhundert beschreibt Giorgio Vasario ein nicht überliefertes Bild Giorgiones, in dem der Künstler einen Akt von hinten zeigt, gleichzeitig jedoch die Vorderseite als Reflektion in einem klaren Bach, die rechte Seite in einem blanken Panzer und das linke Profil in einem Spiegel darstellt. Nach meinem Kenntnisstand stellt diese Bildform in der Renaissance eine Ausnahme dar. Giorgio Vasari: Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, Berlin 2008, S. 25.

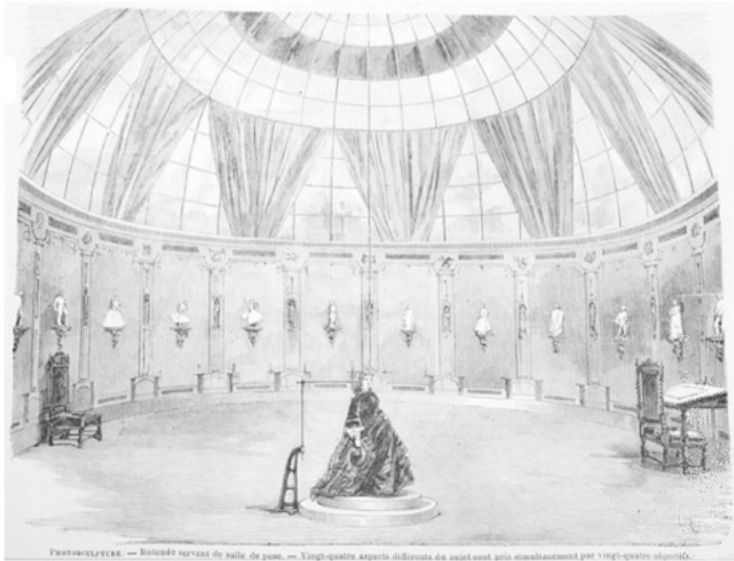


Abb. 69. Salle de Pose, 1864



Abb. 70-72. Eadweard Muybridge, 1887

Hilfsmittel für die Erstellung plastischer Menschendarstellungen, die möglichst ebenbildlich sein sollten, errichtete Willème ein spezielles fototechnisches Ensemble in einem eigens konstruierten Studio. Théophile Gautier, offenbar mehr beeindruckt von dem Verfahren denn von den Resultaten, hat eine Schilderung dieses *salon de pose* gegeben. (Abb. 69) Es handelte sich um eine Rotunde, an deren Wand 24 Konsolen befestigt waren. Auf diesen Konsolen standen Büsten von bekannten Persönlichkeiten. Halb versteckt, im Schatten der Konsolen befanden sich 24 »Augen«, wie Gautier schreibt, 24 Linsen, die den Sitzenden »anschauen« (»qui vous regardaient«).⁵ Gewiss hatten die ausgestellten Skulpturen schmückende Funktion und sollten für das Produkt, die so genannte Fotoskulptur, werben. Auf Basis der 24 simultan aufgenommenen Fotografien konnte Willème unter Verwendung eines Übertragungsverfahrens naturgenaue Skulpturen des Sitzenden erstellen. Die Erfahrung Gautiers im *salon* lässt darüber hinaus auch eine allegorische Funktion der Figuren erahnen. Angestarrt von Augen aus leblosen Gesichtern der erstarrten Persönlichkeiten und von den »Augen« der Kameras konnte der Kunde die Erfahrung eines von Blicken erfüllten Raums machen. Ästhetisch sollten die vermehrten Blicke und multiplizierten Perspektiven einen geheimnislosen Detailrealismus generieren. Es gibt keine Hierarchie zwischen dem Bedeutungsvollen und dem Unwichtigen, die die klassische Perspektive im Bildraum installiert hatte. Entsprechend schreibt Gautier: »elle [die Fotoskulptur] accepte la nature et la mode comme elles sont.«⁶ In diesem Augenraum findet sich das Subjekt umstellt und zur Einsamkeit vorzeitiger Standbildhaftigkeit hergerichtet.

Willème ist mit seinem Raum der Blicke, in dem der Sitzende als geheimnisloses Oberflächenwesen wahrgenommen wird, nur ein Vertreter einer zeittypischen Haltung, die mit kalter Observierungshaltung die Dinge der Welt in einen Realismus überführen will. Einige Nachfolger haben das Verfahren der Fotoskulptur zu optimieren versucht, was im 19. Jahrhundert gleichwohl nicht zu einem durchschlagenden Erfolg der Technik führen sollte.⁷

5 Théophile Gautier: *Photosculpture*, in: *Le Moniteur universel*, 4 Janvier 1864, S. 12.

6 Ebenda.

7 Die Fotoskulptur hat ihre eigene Geschichte, die ich hier nur streife. Nähere Hinweise und Quellen finden sich bei Angelika Beckmann:



Abb. 73. Edouard Manet, 1882

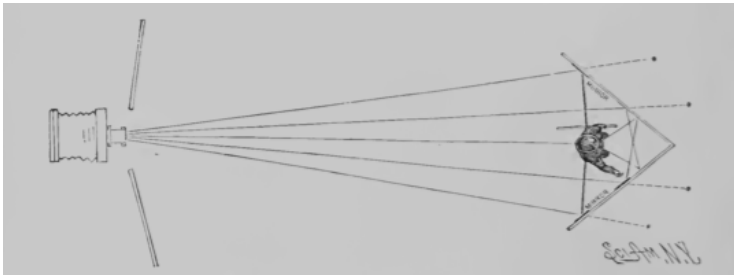


Abb. 74. Diagram of the Production of five views of one Subject by Multiphotography, 1896

Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts, in: Fotogeschichte, Nr. 39, 1991, S. 3-16; Wolfgang Drost: Die Herausforderung des Fortschritts an die Kunst. Von der »technischen« zur »kreativen« Fotoskulptur, in: ders. (Hg.), Fortschritts Glaube und Dekadenzbewusstsein, Heidelberg 1986, S. 327-346; Philippe Sorel: Photosculpture – the fortunes of a sculptural process based on photography, in: Françoise Reynaud, Catherine Tambrun, Kim Timby (eds.), Paris in 3D, Paris 2000, S. 81-89.

Das darin eingelagerte Dispositiv wurde allerdings sehr wohl erfolgreich. Zu den bekannten Fotografen, die eine publizitätsträchtige Realisierungsform erfanden, gehört Eadweard Muybridge. Er gilt als derjenige, der mit der Chronofotografie die positivierende Leistung der Fotografie für Bewegungsvorgänge erbracht hat. Neben den bekannten Reihen von konsekutiven Bewegungsmomenten sind in den 1880er Jahren aber auch die weniger beachteten Simultan-aufnahmen von drei Blickwinkeln entstanden. (Abb. 70-72) Mag Willème sich in der Sphäre der Kunst, Muybridge sich in der der Wissenschaft gesehen haben, beide zeigen mit ihren medientechnischen Arrangements, dass dem Blick eine Machtausweitung zukam, die sowohl für biopolitische Körperbeherrschung wie auch für narzisstische Selbstdarstellungen funktionalisiert werden konnte.

Das Stichwort vom Transfer zwischen Kunst und Wissenschaft lädt ein zu einem Umweg in die Sphäre der Malerei. Denn exakt zum gleichen Zeitpunkt als Muybridge seine fotografische Forschung betreibt, malt Edouard Manet ein Bild, das Foucault als eines der revolutionärsten dieses Malers bezeichnet: »Un bar aux Folies-Bergère«.⁸ (Abb. 73)

Die Betrachtung dieses Gemäldes unterbricht für einen Augenblick die Chronologie fototechnisch generierter Multiperspektivität. Es lässt sich an diesem Bild jedoch ablesen, dass eine Bildsensibilität im Entstehen begriffen ist, die die klassische Perspektive der Tiefe auflöst. Manets Bild gehört daher unmittelbar in den hier entfalten Zusammenhang.

Was zeigt das Bild: Eine Frau steht hinter einer Theke, sie wird frontal von einem hellen Licht ausgeleuchtet. Hinter ihr ein großer Wandspiegel, in dem der von Menschen belebte Raum und ein großer Leuchter zu erkennen sind. Vom Standpunkt des Betrachters/Malers aus müsste die Frau ihr Spiegelbild verdecken. Diese Stimmigkeit nun unterläuft Manet und malt das Spiegelbild seitlich von der Bedienung. Im Spiegel sieht der Betrachter sie im Gespräch mit einem Gast. Foucault stellt fest: »Der Maler nimmt somit nacheinander oder besser gleichzeitig zwei miteinander nicht zu vereinbarende Positionen ein.«⁹

Foucaults treffende Diagnose lässt sich noch weiter denken. So können mindestens vier Blickpunkte in dem Bild ausgemacht wer-

8 Michel Foucault: Die Malerei von Manet, Berlin 1999, S. 11.

9 Ebenda, S. 43.

den: die Frontal- und seitliche Perspektive des Betrachters sowie jene, die der gemalte Gast auf die junge Frau und in den Spiegel hat.

Wir finden wieder, was Willème und Muybridge medientechnisch vorgegeben haben: die Schattenlosigkeit, die Multiplizität des Blicks, der ein Objekt einkreist, die Ver-Einsamung und distanzierte Umraumung der Person. Die von Manet gezielt eingesetzte Unstimmigkeit führt Foucault zu der Feststellung, dass dieser Maler der Repräsentation die Grundlagen dafür gelegt hat, die Repräsentation verlassen zu können.¹⁰ Im Kontext einer sich entwickelnden Mehr-Blicklichkeit ist eher von der Konstitution einer neuen wirkmächtigen Repräsentation zu sprechen. In ihr wird die Zeit zusammengezogen, die es unter natürlichen Bedingungen brauchte, ein Objekt zu erfassen. Diese Form der Ereignisproduktion stellt eine Form der Heterochronie dar, eine Weise, mit der herkömmlichen Zeit zu brechen.

Der Spiegel in Manets Bild führt zurück zur medialen Dimension. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird eine äußerst einfache Spiegel-Konstruktion entwickelt, die in Verbindung mit der Fotografie bis heute in unterschiedlichen Kontexten Anwendung findet.¹¹ Bei der so genannten Multifotografie¹² wird der Porträtierte vor zwei Spiegeln platziert. Je nach Winkelgrad, in dem diese Spiegel zueinander stehen, kommen durch Reflexion unterschiedlich viele Ansichten zustande. Die Kamera nimmt nicht nur den Rücken des Sitzenden auf, sondern auch alle Spiegelbilder. In diesem Spiegelkabinett gibt es kein Außen mehr, nur noch die totale Sichtbarkeit durch die Simultaneität der umzingelnden Blicke. (Abb. 74)

Diese Einfachheit der medientechnischen Realisierung des zentroramatischen Dispositivs ist wohl dafür verantwortlich zu machen, dass sie für diverse Inszenierungsabsichten funktionalisiert wurde. Ursprünglich stammt die Multifotografie aus dem Kontext der Jahr-

10 Ebenda, S. 47.

11 Behauptet wird nicht, dass Spiegelkonstruktionen erst im 19. Jahrhundert entwickelt wurden. Als wichtige kulturgeschichtliche Manifestation ist das barocke Spiegelkabinett zu erwähnen. Siehe Gunnar Schmidt: Von Tropfen und Spiegeln, in: Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld 2003, S. 33-57.

12 Lars Bluck: Chimären im Spiegel. Anmerkungen zur so genannten Multifotografie, in: *Fotogeschichte*, Nr. 94, 2004, S. 3-14.

marktsvergnügen.¹³ Sie gehört in die für diese Zeit entwickelte Kultur der optischen Täuschungen und Spielzeuge. Gleichzeitig wird aber auch der Wunsch nach Selbstrepräsentation und -verfügung daran ablesbar. Beides, die Selbstinszenierung wie die Sonderbarkeiten der Unterhaltungskultur, hat am Anfang des 20. Jahrhunderts teilweise die ästhetische Avantgarde interessiert. Es ist daher nachvollziehbar, dass einige ihrer Vertreter sich mit der Multifotografie ablichten ließen. 1907 präsentiert sich der Futurist Umberto Boccioni in einem Selbstporträt, auf dem er aus fünf verschiedenen Blickwinkeln zu sehen ist. (Abb. 75) Er gibt dem Foto die Legende »Io-Noi-Boccioni« (Ich-Wir-Boccioni). Der Bildtitel gibt sowohl einen Hinweis auf die futuristische Idee der Auflösung fester Identitäten wie auch implizit auf die Malerei und Skulptur der Bewegung, die zum Teil die Multiperspektivität des Kubismus übernommen hat. Aber auch ein Bezug zum Manifest »Bildnerischer Dynamismus« von 1913 wird möglich, in dem Boccioni schreibt, dass die »Schaffung der neuen Form« sich »zwischen der Umdrehungs- und Umlaufbewegung« vollzieht.¹⁴ Die Person wird gleichsam zum Planeten, den der Futurist mit seiner Blickmaschine umrundet.

Der polnische Avantgardist Stanisław Ignacy Witkiewicz, der auf unterschiedlichen Terrains der Kunst tätig war, mochte mit dem Porträt vielleicht ebenfalls die Vielfalt seiner Identitäten zum Ausdruck gebracht haben. (Abb. 76) Deutlicher wird Marcel Duchamp mit seiner Bildunterschrift: »Marcel Duchamp um einen Tisch«. Damit betont er die Einkreisung, die Boccioni in seinem Manifest als ästhetisches Prinzip herausgestellt hat: Einmal ist es Duchamp (der Duchamp im Bild wohlgemerkt), der den Tisch mit seinem Blick umstellt, und es ist der Betrachter des Bildes, der Duchamp umstellt. Mit dem Titel rückt Duchamp den neuen Perspektivismus auf die Höhe bewusster Inszenierung. (Abb. 77)

13 Siehe Walter E. Woodbury: *Photographic Amusements* [1896], Boston 1922, S. 7-11; Albert A. Hopkins: *Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions* [1898], New York 1976, S. 453.

14 Umberto Boccioni: *Bildnerischer Dynamismus*, in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus*. Reinbek b. Hamburg 1993, S. 323-326 [hier: S. 323].



Abb. 75. Umberto Boccioni, 1907



Abb. 76. Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1915/1916



Abb. 77. Marcel Duchamp, 1917

Das Spiel der Selbstbeobachtung und -darstellung hat auch auf einem ganz anderen kulturellen Feld an Relevanz gewonnen. Im Bereich der Mode tritt uns das narzisstische Subjekt entgegen, das sich in der Diffusität zwischen Selbst- und Fremdbestimmung befindet. Die Selbstbeobachtung macht in einer Kultur, die permanent Anpassungsleistungen abfordert, nur Sinn, wenn in gleichem Maße die anderen beobachtet werden, die ebenfalls sich selbst und mich beobachten.¹⁵ Durch diesen Abgleich wird Orientierung erzeugt. Das Bildbeispiel der Kosmetik-Werbung (Abb. 78), in der ebenfalls die Spiegel-Kamera-Vorrichtung eingesetzt wird, holt diesen Sachverhalt inszenatorisch ein: Der Blick des Models auf sich selbst ist partiell identisch mit dem Blick des Bildbetrachters auf das Model. Das Model könnte sagen: »Ich zeige dir, dass ich mich sehe, damit du siehst, wie du dich sehen kannst.« Auf der Yamamoto-Website (Abb. 80) wurde dieses Konstrukt in virtuelle Haptik übersetzt: Durch interaktive Technologie war es möglich, mit dem Mauszeiger die Spiegel in ihrer Stellung zu verändern. Der User/Betrachter trat damit in die Rolle des Regisseurs seiner vervielfältigten Blicke.

Durch die Gegenüberstellung der Verwendungs- und Darstellungsszenarien deutet sich an, was am Beispiel der Sequenz aus *The Matrix* als Verzahnung von Macht und Medium erschien. Dem zentroramatischen Prinzip wohnt eine Zwiespältigkeit aus Disziplinierung und Ermächtigung inne. Das ftophile Subjekt unterwirft sich *und* erkennt sich im Licht umfassender Blicklichkeit. Die Beispiele aus Kosmetik- und Modewelt lassen vor allem die kontrollierenden Aspekte der visuellen Erfassung hervortreten. In der Installation »Trophies 9 (Anorexia Nervosa)« der feministischen Künstlerin Beth B. wird dieser Aspekt thematisiert. Der zentripetale Okularismus generiert die Frau als Trophäe, die als lebloses Überbleibsel ohne Um-Welt, eingesperrt zwischen kalten Spiegeln, erscheint. (Abb. 79)

Die sich andeutenden semantischen Auffaltungen vorläufig unterbrechend, ist die Geschichte der Medientechnik wieder aufzunehmen. Es ist bemerkenswert, dass die ehemals erfolglose Fotoskulptur im gegenwärtigen Kunstkontext vereinzelt wieder auflebt, nun jedoch als Scanner-Skulptur.

Ungefähr zur gleichen Zeit, als die Wachowskis an der Realisation von *The Matrix* arbeiten, muss Karin Sander ihre Idee zur

15 Siehe dazu auch Seite 71 in diesem Band.



Abb. 78. Print-Werbung, 2002



Abb. 79. Beth B., 1995



Abb. 80. Website von Yohji Yamamoto, 2006

Werkgruppe der Body-Scan-Skulpturen gehabt haben. (Abb. 81) Zu deren Herstellung tasten digitale Kameras und Laser eine Person von oben nach unten ab. Auf diese Weise wird eine Fülle von Daten generiert, die im Computer zu einer dreidimensionalen Figur verrechnet werden. Diese Simulation ist drehbar und kann von allen Seiten betrachtet werden. Ein 3D-Drucker baut anschließend die Figur in Kunststoff oder Gips auf. Die Technik findet schon länger im Bereich des Modellbaus Anwendung. Sanders innovative Leistung besteht darin, dass sie die Technik für die künstlerische Menschen-darstellung einsetzt. Indem Sander eine Erweiterung im Verhältnis von Technik und Objekt vornimmt, gibt sie nicht nur einen kunst-immanenten Kommentar zur Gattung der Skulptur ab, sie richtet das Augenmerk ebenso auf die Geschichte der Verdinglichung von Leben durch Medien. Unweigerlich entsteht die Frage nach den Effekten, die unterschiedliche mediale Zurichtungen auf den Menschen haben. Mediengeschichte ist vor diesem Hintergrund mehr als Technikgeschichte, Bedeutungen und Verfügungen stehen auf dem Spiel – mit Folgen für das Verständnis des erfassten Objekts.

Dan Collins stellt wie Karin Sander den Menschen ins Zentrorama, stört allerdings die Erfassung des Scanners durch Bewegung, die während des Scan-Vorgangs erfolgt. Die Drehung des Objekts resultiert in einer psychedelischen Spiralforn. (Abb. 82) Die Verzerrung als Störung des Realismus findet auch in der *peripheral photography* statt, die Andrew Davidhazy seit den 1960er Jahren stetig weiterentwickelt hat. Bei dieser Technik führt das zu fotografierende Objekt eine 360°-Drehung aus, die auf einem Filmstreifen fixiert wird.¹⁶ (Abb. 83)

Das doppelte Spiel mit der Verfügungsausweitung *und* Bildverweigerung, das man ästhetisch als naive Strategie und als formalen Gag bewerten mag, gibt dennoch Anlass, um die Ambivalenz des Erfassens zu bedenken. Hierin ist ein Zug visueller Kultur angesprochen, der nicht erst mit dem fotografischen Zentrorama seinen Anfang nimmt.

Zentrorama als symbolische Verarbeitungsform

Der Umstand, dass sich das zentroramatische Mediendispositiv seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten und an unterschiedlichen

16 Zur Technik: <http://people.rit.edu/andpph/faces/documentation.html>, 28.05.2008.



Abb. 81. Karin Sander, 1998



Abb. 82. Dan Collins, 2003

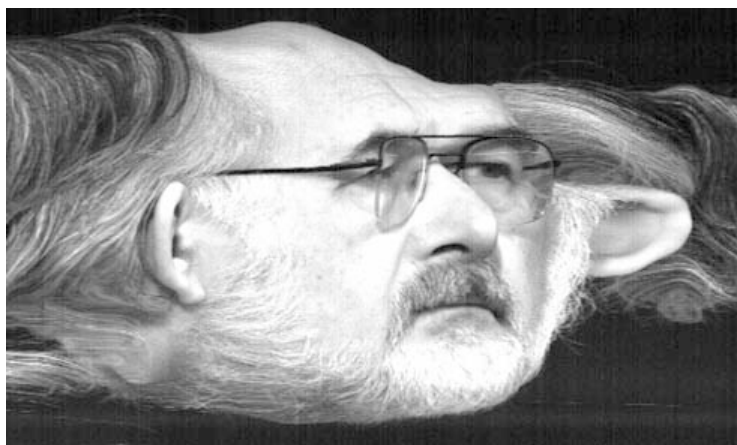


Abb. 83. Andrew Davidhazy, 2002

kulturellen Orten Aufnahme gefunden hat und dass es zum Teil widersprechenden Anliegen gehorcht, ruft die Vorsicht vor einer vereinheitlichenden Interpretation auf. Doch provoziert die historische Persistenz die Vermutung, dass hier ein Schema vorliegt, das in die generelle Tendenz der Moderne gehört, Beobachtungshandeln technisch zu fundieren wie auch ihm einen symbolischen Ausdruck zu geben. Diesem letzten Aspekt sollen im Folgenden einige Reflexionen gelten.

Das Zentrorama vereinigt offenkundig eine Paradoxie: Die Multiperspektivität zerlegt das Individuum – mit dem Ziel jedoch, es als ganzheitlich erscheinen zu lassen, allseitig erkennbar zu machen. Was einerseits unter ästhetischer Perspektive zwischen Hyperrealismus und avantgardistischem Spiel sich vollzieht, ist andererseits auch psychologisch deutbar als ein Unsicherheitssymptom – als müsse Bestätigung in einer umgreifenden Wahrnehmung gefunden werden. Eine Analogie riskierend könnte man sagen, dass das Spiegelstadium, das Jacques Lacan zufolge die Geburt des Subjekts einleitet¹⁷, im Zentrorama als totalitäre Instanz erscheint. Warum totalitär? Die Beobachtung wie das Beobachtetwerden gründen auf der Annahme, dass alles am Körper zum Zeichen werden kann, Ausdruck des dargestellten Subjekts ist. Die vollständige Kontrolle darüber ist umso mehr nötig, je mehr man den Kontrollverlust fürchtet.

Ich komme auf Théophile Gautiers Bericht aus Willèmes Blicklabor, der »lumineuse rotonde« zurück, da er implizit diese Ambivalenz nahelegt. Gautier schreibt, dass die Linsen der Kameras den Besucher »betrachten«. Diese Ausdrucksweise besagt bereits, dass imaginär mehr vorliegt als ein technischer Vorgang. Die Anthropomorphisierung steigert der Autor zum Phantasma der Allsichtigkeit. Gegen Ende seines Artikels metaphorisiert er das technische Setting, spricht von einem wunderbaren Auge, welches das Modell umkreist und einhüllt: »C'est un œil merveilleux qui vous entours et vous enveloppe [...]«¹⁸

Die Augen, die überall sind, das kann die göttliche Allgegenwart bedeuten; die Augen, die mich von überall her betrachten, können aber auch Ausdruck paranoiden Verfolgungswahns sein. Versicherung und Verunsicherung liegen eng beieinander, Eigen-

17 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften 1, Frankfurt/M. 1975, S. 61–70.

18 Gautier: Photosculpture, S. 12.

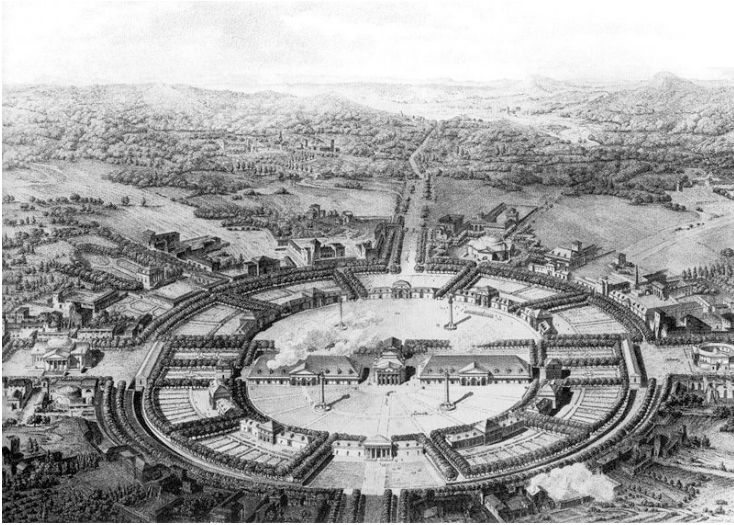


Abb. 84. Claude-Nicolas Ledoux, 1804



Abb. 85. Nadar, c. 1865

blick und der Fremdblick drohen ununterscheidbar miteinander zu verschmelzen.

Das Zentrorama gehört zweifellos zum Panoptismus, den Michel Foucault am Beispiel der Gefängniskontrolle beschrieben hat. Den Panoptismus charakterisiert er als das »volle Licht« der Erfassung, in der das »Objekt einer Information« entsteht und niemals das »Subjekt einer Kommunikation«.¹⁹ Es gehört zur historischen Entwicklung des Zentroramas, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Auslaufen des Zeitalters des Lichts, die Architekturen und Medien der Übersichtsgewinnung entwickelt werden. Jean Starobinski kommentiert diese Epoche am Beispiel der visionären Architektur Claude-Nicolas Ledoux', in denen ebenfalls die Elemente von Kreis, Mittelpunkt und Übersichtlichkeit die Macht der Aufklärung verkörpern. (Abb. 84) Starobinski schreibt, dass sich der Mensch »zum Zentrum einer Sphäre gemacht [hat]«, worin er zugleich »Schauspieler und Zuschauer« ist.²⁰

Das Zentrorama – realisiert im Fotostudio, im Künstleratelier, im Labor – wird im Kontext einer Kultur, die das beständige Oszillieren zwischen Darsteller- und Beobachterposition einfordert, zu einem Symbol dieser Kultur. Mit der Herausbildung der Moderne hat sich ein Feld der ausgedehnten Blickmöglichkeiten entwickelt, auf dem Beobachtungen erster und zweiter Ordnung, Überwachungstechnologien und Selbstdarstellungsmedien zu einem Konglomerat verwachsen sind. So unterschiedlich mit diesen Gegebenheiten verfahren wird, so unterschiedlich sie bewertet, erlebt und verarbeitet werden, mit ihnen wird eine unausweichliche Welt der permanenten Semiose generiert. Die Menschen sind Zeichen und Zeichenleser, sind in selbem Maße dazu verdammt, durch Dechiffrierung sich zu orientieren wie auch in die Gefahr der Desorientierung und Überforderung zu geraten.

Die zentroramatischen Inszenierungen gehören zu dieser Welt, sie sind aber vor allem als Formen der Bewältigung zu interpretieren. An den Orten der kontrollierten Einrichtung werden nun die

19 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, Frankfurt/M. 1994, S. 257.

20 Jean Starobinski: Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Frankfurt/M. 1988, S. 198. Siehe auch Bernhard Stoloff, der ein »neues Phänomen eines Mittelpunkts« in der Architektur Ledoux' erkennt. Bernhard Stoloff: Die Affäre Ledoux, Braunschweig 1983, S. 66.

Blicke beherrscht, unter Regie gestellt, die in der Kultur wildernd aktiv sind. Die Unheimlichkeit der »Augen, die überall postiert sind«²¹, werden im Fotostudio konkretisiert und dadurch gebannt. Ob man in den Akt der Aufnahme Selbstverliebtheit, Protest, Verspieltheit, Ironie oder Erkenntnis projiziert, im Hintergrund wirkt eine Forderung oder Drohung, mit der zurechtzukommen ist.

Die Multiperspektivität überführt die Wucherungen des Blicks in eine technische Beherrschbarkeit, was letztlich auch eine Identifikation mit dem All-Blick-Regime ermöglicht.

Verdachtskultur?

Bleibt am Ende ein Ausblick: Als ultimative Real-Paranoia, in der Panorama und Zentrorama, in der Objekt und Raum ununterscheidbar werden, kann die Satellitenbeobachtung gelten. Geo-, Wetter und vor allem militärische Spionage-Satelliten umkreisen den Globus und stellen in jedem Augenblick in ihrer Gesamtheit ein Bild von ihm her. Ein wahrer Schwarm an technologischen Boten ist permanent unterwegs, um Aufzeichnungen zu bewerkstelligen und weiterzuleiten. (Abb. 86) Alles im Dienste der Informationsgewinnung? Gewiss. Aber auch scheint darin eine Verdachtshaltung wirksam zu sein, die diesem Objekt nicht trauen mag. Was einmal philosophisch Aufklärung bedeutete, hat sich unter medialen Bedingungen in eine zweckorientierte Datenverfügung verwandelt, der Ausgang aus Unmündigkeit in ein Sicherheitskalkül. Für diesen Komplex ist die Idee der Dialektik der Aufklärung weiterzudenken: Der Umschlag von hypertrophem Wissen ins Gegenteil, in eine Panik vor einer Nicht-Beherrschung der Welt, lauert in den medialen Verhältnissen. Die Abschaffung des Mythischen wird durch ausreifende Medialisierungsprozesse selbst mythisch, weil ihnen Allmacht zugesprochen wird. Letztlich aber erstrahlt „die vollends aufgeklärte Erde im Zeichen triumphalen Unheils“²², weil jedes Detail als Zeichen einer potentiellen Bedrohlichkeit gedeutet werden kann. Eine Information ist nichts ohne eine Interpretation, die immer auch dem Zauber eines Phantasmas zu folgen vermag.

21 Foucault, Überwachen, S. 275.

22 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1977, S. 7.

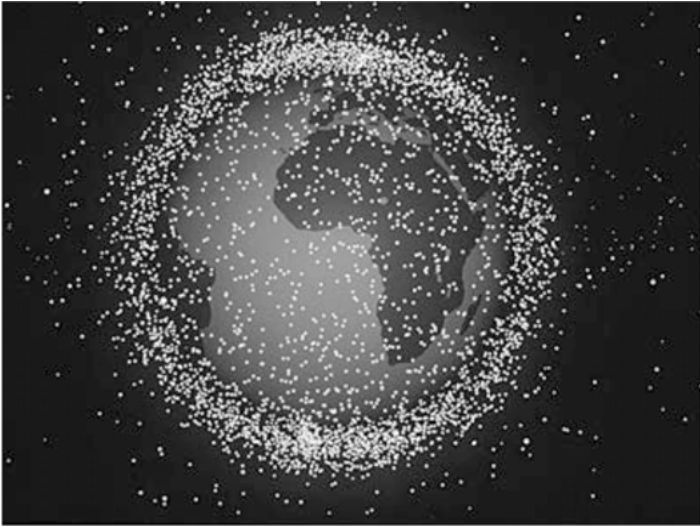


Abb. 86. Erde, umhüllt von Satelliten