

ABSTANDSHALTER

Von Skalierungen, Schleiern, Rinnsteinen und der Frage der Distanz.

„Selbst wenn die Rede zusammenhängend ist, so muss sie doch stets zerteilt werden, sobald der Sprecher wechselt; sie unterbricht sich von einem zum anderen: Die Unterbrechung erlaubt den Austausch.“

Maurice Blanchot

Johannes Binotto

Nähe und Wahrnehmung stehen in kompliziertem Verhältnis zueinander. Entgegen jener gängigen Vorstellung, dass mit geringerer Distanz die Präzision der Betrachtung stetig zunimmt, wissen wir nicht zuletzt aus unseren Alltagserfahrungen, dass man von allzu nah meist noch weniger sieht als von weit weg. Wenn ich in der Kunstausstellung so eng an das Gemälde herantrete, dass die Textur der Ölfarbe und mein Augapfel sich direkt berühren, bekomme ich nicht nur Probleme mit der Museumsaufsicht, sondern werde auch Mühe haben, besagtes Bild gut zu beschreiben. Visualität hat vielmehr, was man ein „Skalierungsproblem“ nennt: Statt kontinuierlich vergrößer- oder reduzierbar zu sein, funktioniert Optik immer nur in einem bestimmten Bereich und bricht mehr oder weniger jäh ab, wenn man diesen Bereich über- oder unterschreitet. Indem wir Geräte wie Fernrohr oder Mikroskop hinzuziehen, versuchen wir zwar, diesen Bruch abzufedern und die Zone der Visualität zu erweitern. Dabei bestätigen wir mit diesen Geräten indes nur noch mehr, dass wir es immer nur mit begrenzten Geltungsbereichen zu tun haben: Mit einem Fernrohr wird man keine Moleküle betrachten wollen, und das Mikroskop eignet sich nicht zur Hochseenavigation. Stattdessen geben uns bereits die ans

Gerät geschriebenen Kenngrößen wie Vergrößerungszahl und Objektivdurchmesser die ernüchternde Auskunft, dass wie bei unseren Augen auch der Zuständigkeitsbereich des optischen Apparats immer nur ein begrenzter ist. Beste Sicht herrscht bloß von hier bis da.

Das alles wären eigentlich banale Erkenntnisse, sie gewinnen jedoch an Brisanz zu Zeiten, in der Nähe grundsätzlich als erstrebenswertes Ideal und Distanz als zu überwindender Mangel aufgefasst wird, was sich nicht zuletzt in einer ganzen Reihe von Redewendungen zeigt: Wer das Gegenüber als „distanziert“ beschreibt, meint das nie als Kompliment. Und umgekehrt erachten wir das, von dem wir sagen, dass es uns „nahegeht“, alleine dadurch schon als besonders relevant. Entgegen dieser Wertschätzung der Nähe wäre auf der Notwendigkeit von Distanz zu insistieren. Distanz, so machen uns die oben beschriebenen Skalierungsprobleme der Optik klar, ist nicht eine zu vermeidende Störung von, sondern im Gegenteil eine notwendige Voraussetzung für Wahrnehmung. So wie man einen Schritt zurück machen muss, um gut sehen zu können, gilt auch sonst für Wahrnehmung: Mind the Gap.

Genau diese Notwendigkeit der Distanz ist denn auch die grundlegende Paradoxie von Medien schlechthin: Wie es der Name ja schon sagt, sind Medien das, was sich immer dazwischen, in der Mitte (lat. medium), situiert. Ob als Kameralinse, Bildschirm oder Minimalabstand – das Medium ist das, was sich zwischen Betrachtende und Betrachtetes stellt. Medien sind demnach nicht nur Kanäle, über die Verbindung hergestellt wird, sondern dabei immer auch Barrieren, die direkten Kontakt in demselben Maße stören, wie sie ihn ermöglichen. Tatsächlich bedingen Barriere und Kanal sich gegenseitig: Eben weil eine Barriere da ist, kann überhaupt Verbindung hergestellt werden. Würde man hingegen die Kameralinse einfach weglassen, den Bildschirm ausschalten und die Minimaldistanz unterschreiten, gibt es nicht mehr, sondern nichts mehr zu sehen.

Wenn zu den vielen Aspekten von Kunst auch gehört, dass in ihr Medien nicht stillschweigend als bloße Mittel zum Zweck

benutzt werden, sondern dass sie mit ihnen spielt, experimentiert und über sie nachdenkt, dann bedeutet das auch, dass Kunst zwangsläufig ein Ort ist, wo mit jenem für Medien so zentralen Grundzug der Distanz operiert wird. Man wird also von Kunstwerken sprechen müssen nicht nur in Hinsicht darauf, wie sie uns berühren, wie sie uns ergreifen und umfangen, sondern auch, wie sie uns auf Distanz bringen und gerade so überhaupt erst ermöglichen, dass wir Neues erkennen. Kunst ist ein Abstandshalter. Sie wird gerade dadurch berückend, indem sie neue Spielformen der Distanz installiert.

Das jedenfalls wäre eine Art und Weise, wie man sich auch „Chr. K.“ annähern könnte und außerdem diesen beiden Aufnahmen, eigentliche Phantombilder, die da vor mir liegen: eine Annäherung über Distanz.



(Chr. K.)

Indes fällt mir bei der ersten Betrachtung dieser beiden Bilder vor allem das Gegenteil auf, dass hier Distanz gerade zu fehlen scheint: Betrachten wir etwa die Person auf dem linken Bild, die sich einen Lappen aufs Gesicht gelegt hat, so muss ich dabei an einen Kinobesucher in seinem Sessel denken, der sich die Leinwand, statt sie aus der Ferne zu betrachten, kurzer-

hand als Stück Stoff direkt auf die Augen gelegt hat. Als Kino-praxis ist das wenig erfolgversprechend. Denn bekanntlich gilt auch und gerade im Kinosaal, dass Filme nur in angemessenem Abstand zu betrachten sind. Mit gutem Grund befindet sich in den Kinos die erste Sitzreihe nicht direkt vor der, sondern in einem minimalen Abstand zur Leinwand. Dass diese erste Reihe trotzdem lange leer bleibt, deutet darauf hin, dass einem Großteil selbst dieser Minimalabstand noch zu wenig groß ist, um ideale Sicht auf den Film zu haben. Trotzdem gibt es aus der ersten Reihe immerhin noch genügend zu sehen, im Gegensatz zum Mann mit der Leinwand auf dem Gesicht. Ironisch darum auch, dass unten auf das Bild ein Schema notiert wurde, das wie auf einem Bauplan einen Abstand zu markieren scheint:
 < - - - >

Passend zur Kinosituation, könnte denn auch jenes Rund in der Mitte des rechten Bildes nicht nur die Blase eines Kaugummis, sondern auch das Glas einer Glühbirne sein, die sich die fotografierte Person in den Mund geschraubt hat. So erweist sich die Figur auf dem rechten Bild in Ergänzung zum Kinogänger auf dem linken als ein mit Augenschutz versehener Filmoperateur mit oral betriebener Projektorlampe. Dass bei solch einer elektrotechnisch aussichtslosen Installation keine Lichtbilder entstehen, ist indes weiter kein Problem: Mit dem Gesicht in der Leinwand könnte der Betrachter auf dem linken Bild die projizierten Bilder ja ohnehin nicht sehen. Bei beiden fehlt der Abstand: beim Operateur zur Bildquelle, beim Publikum zum Screen.

Und doch führt uns gerade dieses absurde Bildduo vor, wie es nur einen Wechsel der Perspektive braucht, um mangelnde Distanz in produktiven Abstand umschlagen zu lassen: Die Lampe im Mund mag vielleicht keine Bilder erzeugen, ist aber selber bereits ein eindrückliches Bild. Und während der Mensch sich den Lappen zwar viel zu nah an die Augen legt, als dass er auf diesem Stück Stoff noch Bilder sehen könnte, eignet sich derselbe Lappen nun wiederum aus unserer Perspektive umso besser zur Projektionsfläche: Gerade weil das Gesicht hinter dem Tuch verborgen ist, beginnen wir uns nämlich zu

fragen, wer sich hier wohl verbirgt. Eine eindeutige Identifizierung der Person würde zwar unsere Neugier befriedigen, dabei aber jegliches Spekulieren sogleich zunichtemachen. Solange aber das Gesicht noch hinter dem Tuch verborgen ist, kann es allen möglichen Personen gehören, kann es alle möglichen Ausdrücke zeigen. Das Tuch, das allzu nah auf dem Gesicht der Figur liegt, wird also für uns als Zuschauende gerade wieder zum Abstandshalter, zum Screen, der uns viel mehr zu zeigen vermag als nur ein einzelnes, eindeutig zu identifizierendes Gesicht. Was der Stoff auf dem Gesicht an erkennungsdienstlicher Eindeutigkeit verhindert, das hält er dafür an Lesemöglichkeiten bereit. Das Tuch auf dem Gesicht löst Assoziationen aus, die uns rasch davontragen, weg von dieser einen Person, durch eine ganze Kunst-, Medien- und Theoriegeschichte. Der Lappen auf dem Gesicht könnte dann beispielsweise ans Schweißtuch der Veronika erinnern, diesen sakralen Vorläufer jener optischen Abdruckstechnik von Gesicht auf Stoff, die später als Fotografie Furore machen wird. Und wenn wir uns in der Geschichte der Fotografie umsehen, so finden wir auch diese voller solcher Tücher. So etwa in jenen berüchtigten Versuchen, mit dem neuen Medium des Lichtbildapparats nicht nur reale Personen, sondern auch Gespenstererscheinungen einzufangen: In den sogenannten Geisterbildern spiritistischer Fotografen um 1900 wie William Hope oder Jean Buguet tauchen die Seelen der Verstorbenen mit Vorliebe als Schleier auf, die sich als durchscheinendes Gewebe über die Porträts lebender Personen legen, und auch die sich in Séancen materialisierende spirituelle Energie, das sogenannte Ektoplasma, wie sie Albert von Schrenck-Notzing fotografisch dokumentiert hat, sieht auf den entsprechenden Bildern prompt so aus wie Stoffwindeln (was sie wohl auch tatsächlich waren), die den Hypnotisierten aus Mund und Augen quellen. Dass es für uns nun diese Stoffgebilde selber sind, die bis heute diesen Bildern eine hypnotische Qualität verleihen, ist eine schöne Ironie.

Auf den Tausenden von Gewandstudien schließlich, die der Psychiater und Erotomanieforscher Gaëtan Gatian de Clérambault Anfang des 20. Jahrhunderts in Marokko aufgenommen

hat, stehen physischer Körper und metaphysischer Schleier schon nicht einmal mehr in Konkurrenz. Vielmehr beginnen sich hier die Körper ganz in ihren Verhüllungen aufzulösen, wie beim Häuten einer Zwiebel, bei der man nie zu einem Kern vorstößt, sondern am Ende nichts hat als lauter Schichten. Wenn der Schmuck über das Wesentliche triumphiert, so schreibt Clérambault einmal, dann erkenne man den Unterschied zwischen normal und pathologisch. Dass der Triumph der Hülle über den Inhalt indes nicht nur die pathologische Ausnahme, sondern vielmehr eine der normalen Grundstrukturen unserer Psyche ist, wird Clérambaults Schüler, der spätere Psychoanalytiker Jacques Lacan, zeigen, wenn er in seinem Seminar über die Objektbeziehungen den Schleier zur zentralen Denkfigur erhebt: „Auf dem Schleier malt sich die Abwesenheit. Es ist nichts anderes als die Funktion eines Vorhangs [...]. Der Vorhang erhält seinen Wert, sein Sein und seine Beständigkeit dadurch, dass er eben das ist, worauf die Abwesenheit projiziert und imaginiert wird. Der Vorhang ist, sofern man das sagen kann, das Götzenbild der Abwesenheit.“ Wenn bei Clérambault der Triumph der Hülle über den Inhalt noch bedrohlich scheint, ist für Lacan gerade das Festhalten am Schleier als Schauplatz von Abwesenheit überlebenswichtig. Denn es ist gerade nicht der angebliche Inhalt, sondern dessen Abwesenheit (oder wir könnten auch sagen: sein Abstand), wodurch das Begehrten überhaupt erst am Laufen gehalten wird. Das ist nicht schwer zu begreifen. Was man schon hat, kann man bekanntlich nicht mehr begehrten. Stattdessen wird gerade das, was sich entzieht, was sich hinter dem Vorhang versteckt, zum Objekt der Faszination, und dies umso mehr, als es laufend auf Abstand geht.

Diese Wichtigkeit des Abstands hat für Lacan und sein Verständnis der Psychoanalyse denn auch ganz konkrete, klinische Konsequenzen, etwa wenn er seine Sitzungen mit Analysanden nicht wie bei den Kollegen und Kolleginnen üblich nach einem festgelegten Zeitschema beendete, sondern sie unvermittelt abbrach. Diese Technik der Skandierung sollte dabei gerade dazu dienen, das, was in der Rede der Analysanden an

Wesentlichem zur Sprache kam, auf Distanz und damit in den Fokus des Begehrens zu bringen. So ist denn auch jene Anekdote, wonach Lacan bei Sitzungen mitunter die Analysanden allein gelassen haben soll mit den Worten: „Das soll Sie nicht davon abhalten, während meiner Abwesenheit mit der Sitzung weiterzufahren“, gar nicht so absurd, wie es einem scheinen mag. Tatsächlich lässt sich die Lacan'sche Psychoanalyse als eine Praxis der Abwesenheit beschreiben, bei der es gerade nicht darum geht, alle offenen Fragen mit Interpretationen zuzudecken, sondern im Gegenteil darum, einen Raum zu schaffen, in dem sich das Begehrten überhaupt erst artikulieren kann. Und statt den Analytiker als angeblich allwissendes Orakel zu installieren, geht es in der Analyse darum, eben diese Vorstellung eines vollständigen Wissens zu demontieren und stattdessen Löcher und Lücken der Abwesenheit aufzuzeigen.

So erklärt es sich denn auch, warum die Kunst für die Psychoanalyse so eine große Bedeutung hat und bereits bei Freud immer wieder zum Vergleich herangezogen wird: weil nämlich die Kunst mit ihren Verfahren des Abstandnehmens das bereits virtuos beherrscht, was die Psychoanalyse erst mühsam als Behandlungstechnik zu erfinden versucht. Die Künste sind darum, wie Jacques Rancière in seinem Essay über das ästhetische Unbewusste argumentiert hat, nicht einfach Illustrationen oder Analysematerial für die Psychoanalyse, sondern vielmehr deren Vorbild: Die Kunst liefere nicht weniger als das Denkgremium, auf dessen Grundlage das psychoanalytische Denken des Unbewussten überhaupt erst möglich sei. Und dieses Denken des Unbewussten, so könnte man ergänzen, ist ein Denken der Lücken, der Distanzen und des Abstands.

Wenn wir nun wieder zurück auf die beiden Bilder kommen, von denen diese Überlegungen ausgegangen sind, dann sehen wir nun vielleicht noch klarer, dass nicht nur in diesen beiden Bildern ein Denken des Abstands entdeckt werden kann, sondern auch und vor allem: zwischen ihnen. Tatsächlich ist ja die Minimaldistanz, ist der produktive Abstand nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern auch ganz konkret Teil die-

ses Bilderduos, nämlich als weiße Lücke zwischen den beiden Bildern. Es ist dieser Zwischenraum, der überhaupt erst erlaubt, eine Unterscheidung zwischen einem rechten und einem linken Bild vorzunehmen, und diese Unterscheidung wiederum erlaubt es erst, die beiden Bilder aufeinander zu beziehen. Wie wesentlich gerade auch solch konkrete Abstände zwischen Bildern sind, das wissen alle, die schon mal Bilder an eine Wand hängen oder ein Fotoalbum zusammenstellen mussten. Vor allem aber kennt die Bedeutung des Bildabstands, wer bereits einen Comic in der Hand hatte. Im Comic besteht ja jede Seite aus einem Raster an Bildfeldern, sogenannten Panels. Zwischen diesen Panels aber klafft immer ein Zwischenraum, der für das Medium des Comics so zentral ist, dass man ihm sogar einen eigenen Namen gegeben hat, nämlich das – zugegebenermaßen etwas despektierlich klingende – „gutter“, das englische Wort für Rinnstein. In diesem Rinnstein zwischen den einzelnen Panels verschwinden all jene Zwischenphasen, die von einer Szene zur nächsten führen, kann doch der Comic (anders etwa als der Film) keine kontinuierlichen Bewegungen, sondern immer nur einzelne Momente, nur Standbilder zeigen. (Dass auch der Film eigentlich gar nicht wirklich kontinuierliche Bewegungen zeigt, sondern diese nur vortäuscht und in Wahrheit auch die Bilder eines Filmstreifens nur Standbilder mit Zwischenräumen sind, wäre Stoff für einen anderen Text.) So wie die Passanten über den Rinnstein, so springen wir auch beim Lesen eines Comics andauernd über den „gutter“ von Momentaufnahme zu Momentaufnahme, von Panel zu Panel. Dieser Sprung ist aber zugleich ein Akt maximaler Kreativität, weil die Lesenden hier all das ergänzen müssen, was in den Panels selbst nicht zu sehen ist – ein Prozess, der umso beeindruckender ist angesichts der Geschwindigkeit, mit der er bei der Lektüre eines Comics geschieht. Der Rinnstein als Abstand zwischen den Bildern ist also nicht nur der Ort, wo die unterschlagenen, die abwesenden Zwischenbilder davon-, sondern auch der Ort, wo die vorhandenen Bilder zu einer kontinuierlichen Erzählung zusammenfließen. Und nicht nur die Bilder fließen hier zusammen. Auch wir Lesenden werden gerade hier,

im Rinnstein zwischen den Bildern, maximal involviert, indem wir es sind, welche hier jene Zusammenhänge vervollständigen müssen, die in den Panels selbst nicht zu sehen sind. Nur weil zwischen den Panels Abstände sind, sind wir so voll im Comic drin. Immersion, so machen Comics noch einmal schlagend klar, ist gerade nicht ein Resultat von maximaler Nähe, sondern entsteht in Abständen und durch Abstände. Dies sollte ebenfalls bedacht sein, wenn man sich in die immer wieder verschwimmende Topografie von Jso Maeders „Chr. K.“ begibt. Es lohnt sich, darauf zu achten, dass auch dieser Comic neben seiner Text- und Bildfülle vor allem ein Netz der Rinnsteine und Abstände ist. Diese Zwischenraumbahnen sind es, in die wir eintauchen, um die Text- und Bildpanels zu umschwimmen, in unsicherem Abstand und immer wieder auch in Gefahr, auf Grund zu laufen. Wie schwimmende Kartografen, die erforschen, wie Texte und Bilder aneinandergeraten. Und wir wiederum mit ihnen. In immer neuen Fließbewegungen und Übergangszonen, an ungewissen Bächen und Meeren, Dämmen und Deltas.

JSO MAEDER

CHR.K.

**JOURNAL UM EINE ERWARTUNG.
1995 – 2018**

Ergänzt mit einem

PROSORGANON

mit Texten von

JOHANNES BINOTTO
SABINE FOLIE
FRANK M. RADDATZ

Herausgegeben von
PETER ZIMMERMANN

**VEXER VERLAG
ST. GALLEN UND BERLIN**