

## *Kino, Sichtbarkeit und Bedeutung, eine komplizierte ménage à trois*

Thomas Basgier

Was für ein eklatanter Irrtum. Selbst in akademischen Kreisen kursiert das gravierende Missverständnis, dass Bildanalysen sich einzig an den Dingen zu orientieren hätten, die in Bildern sichtbar sind. Das Gegenteil stimmt: das Nicht-Sichtbare spielt oft eine bedeutsamere Rolle als das, was auf einem Bild de facto wirklich zur Darstellung gelangt. Bis zur frühen Neuzeit, bis ins 14. Jahrhundert hinein, herrscht in der Malerei tatsächlich eine Art Sichtbarkeitspostulat: Was existiert, gibt sich prinzipiell auch optisch als existent zu erkennen. Mit Einführung der Linearperspektive durch Brunelleschi (aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr 1425) wird dieses Postulat kurzerhand abgeschafft. Fortan dominiert die Vorstellung von der Unendlichkeit des Universums. Die Darstellung des Heiligsten wird in einen Fluchtpunkt verlagert, dessen zugehörige Fluchtlinien sich erst im Unendlichen und damit im Unsichtbaren treffen. Gleichzeitig weicht das Ikonenhafte der Malerei einer Weltbühne der Illusionen: Sämtliche Linien, Winkel und Größenverhältnisse präsentieren sich so wie auf der Netzhaut des Auges. Ermöglicht wurde dies erst durch die Entwicklung eines der frühesten technischen Bildübertragungsmedien überhaupt, nämlich durch die Camera obscura. Bei ihr sorgt der Lichteinfall durch ein kleines Loch an der Außenwand eines im Inneren dunklen Behältnisses oder Raums dafür, dass auf der gegenüberliegenden Seite der Öffnung ein auf dem Kopf stehendes Abbild der Umgebung erscheint. Dieses konnte dann abgezeichnet werden. Dabei darf ein Grundsatz nicht außer acht bleiben: Je winziger das Loch, desto schärfer das Bild, aber desto lichtschwacher wird es auch „projiziert“. Von der Problematik ausgehend, wie eine Sonnenfinsternis ohne Schädigung der Retina beobachtet werden könnte, beschreibt bereits Aristoteles das der Camera obscura zugrunde liegende Prinzip. Seine Überlegungen zum Verhalten von Lichtstrahlen, die auf eine ebene Fläche treffen, helfen einer neuen mathematischen Disziplin, der Trigonometrie auf den Weg. Ein eigentümliches Paradoxon tritt hier also zu Tage: Seit dem 15. Jahrhundert giert der mediale Fortschritt im Bereich des Visuellen nach Licht, nach immer mehr Licht – und zugleich gewinnt exakt dadurch das Nicht-Sichtbare, das, was innerhalb und außerhalb des Bilds im Dunkeln liegt, eindeutig an Relevanz. Oder um es in den Worten des Berliner Literatur- und Kulturwissenschaftlers Friedrich Kittler auszudrücken: „Die Geschichte der optischen Medien ist eine Geschichte des Verschwindens des Sichtbaren.“ Dezentler formuliert: Im Laufe der Entwicklung neigt das erkennbar im Bild Dargestellte zur Profanität, während das Nicht-Dargestellte oder Nicht-mehr-Darstellbare sich in transzendente Höhen schwingt. Folglich kann das Verhältnis von Licht und Dunkelheit, von Sichtbarkeit und

Unsichtbarkeit in Bildern – seien sie nun vermeintlich statisch oder bewegt – nicht erörtert werden, als ginge es allein um das Durchschauen optimaler Visualisierungslösungen. Es geht um Grundsätzlicheres: Nämlich um einen wahrnehmungsphilosophischen Ansatz, der dem Geheimnis der Bilder auf die Spur zu kommen sucht. Die zentrale Frage lautet, wie können wir das sehen, was wir nicht sehen? Und damit wären wir beim Kino angelangt.

Das Kino ist der einzige Ort, der als unabdingbare Voraussetzung für den Vorgang der Perzeption das Löschen des Lichts erfordert. Verglichen werden kann das mit der Raumerfahrung innerhalb diverser gotischer Kirchen. Beim Betreten der Kathedrale von Chartres etwa, offiziell vollendet 1260, umfängt einen beklemmende Finsternis. Erst allmählich vermag das durch die meisterlich bemalten und kolorierten Glasfenster einfallende Restlicht das Hauptschiff diffus zu illuminieren. Die mystisch-symbolische Überhöhung einer Wegweisenden Helligkeit, die im Kampf gegen die andauernde absolute Dunkelheit schließlich obsiegt, wurde schon in der Frühzeit des Films teilweise auf die „Lichtspiel(!)theater“ übertragen, denen manche Dichter in expressionistischer Emphase den Titel „Kathedralen der Moderne“ verliehen. Später, nachdem die Grundlagen der Psychoanalyse sich auch in der Kunst längst breiter Akzeptanz erfreuten, werden säkularere Analogien artikuliert. Der Ex-Surrealist Jean Cocteau schreibt 1949: „Das Dunkel der (Kino)Säle wird der Nacht des menschlichen Körpers ähnlich, einer Nacht, in der eine Menge von Individuen gemeinsam denselben Traum träumt.“ Über zwanzig Jahre danach fällt der deutsche Regisseur Rainer Werner Fassbinder ein identisches Urteil: „Wenn das Licht ausgeht im Kino, dann ist das, wie wenn ein Traum anfängt.“ Folgt man dem Gedankengang, dass der Filmprojektor eine Maschine verkörpert, die nächtlichen seelischen Vorgängen Gestalt verleiht, dann gleicht das Erlöschen des Lichts im Saal dem Schließen der Augen, dann ist Kino nicht mehr eine mediale Inszenierung, die zwingend des geöffneten Auges bedarf, sondern eine Installation zur Stimulanz der Sinne, die eine völlig andere Art des Sehens erfordert. Ein Sehen, welches das zu erkunden trachtet, was sich der vordergründigen und oberflächlichen Sichtbarkeit, den lichten Stellen im Film entzieht. Dazu passt ein Zitat des berühmten französischen Kritikers André Bazin: „Die Leinwand (im Kino) ist nicht ein Rahmen wie der des Bildes, sondern ein Versteck, das nur einen Teil des Geschehens erkennen lässt.“

Wenige Produktionen haben diesen Versteckcharakter von (Film)Bildern bislang direkt thematisiert. Eine der wichtigsten heißt „Blow up“ und wurde von dem Italiener Michelangelo Antonioni im Jahr 1966 inszeniert: Ein Fotograf streift durch einen Londoner Park und knipst aus gebührender Entfernung Schnappschüsse von einem Liebespaar. Als das Pärchen ihn bemerkt und vor allem die Frau erbost reagiert, trollt sich der verkappte Voyeur. Beim Entwickeln der Fotos in der Dunkelkammer (!) bemerkt ihr Urheber plötzlich merkwürdige

Flecken und Schattierungen im Hintergrund. Er vergrößert die entsprechenden Bildausschnitte und realisiert, dass er rein zufällig einen Mord abgelichtet hat. Die Umrisse einer optisch mühsam entzifferbaren, in einem Gebüsch liegenden Leiche verschwinden beim nächsten Vergrößerungsschritt allerdings wieder im Nichts – nur noch schwarze und weiße Punkte zieren den Abzug, bilden ein abstraktes Muster. Antonioni behandelt hier nicht allein die labile Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Er beackert das Terrain der Meta-Ebene des Kinos, indem er verdeutlicht, dass das, was Bilder dem Auge preisgeben, noch lange nicht das ist, was Bilder zeigen, und dass das, was sie zeigen, in keiner Weise dem entsprechen muss, was sie bedeuten. Zugespitzt kann man sagen: Der Einsatz von Licht IM Film dient nicht primär der Erhellung von Bildern, sondern ähnelt einem Ablenkungsmanöver, um deren eigentlichen Sinngehalt zu verdunkeln. Im filmischen Kontext ist Licht nicht als rein visuelles Phänomen zu klassifizieren, weit mehr erscheint es als ein Mittel zum Zweck der sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Manipulation, der fortschreitenden Entfremdung zwischen Bildbetrachter und der komplexen Wahrheit von Bewegtbildern.

Das von bewusster oder unbewusster Skepsis geprägte Reflektieren über Licht wirkte stilbildend auf mehrere filmische Epochen und auf eine Reihe von Kinogenres. Bedeutsam sind dabei vor allem jene Werke, die das Misstrauen gegenüber dem Parameter Licht strukturell zu nutzen wissen und daraus eine generelle künstlerisch-ästhetische Haltung ableiten. Low-Key-Stil lautet der einschlägige Fachterminus – eine Bezeichnung für eine spezielle Technik der Lichtdramaturgie. Sie orientiert sich an den im italienischen Manierismus geläufigen Hell-Dunkel-Kontrastierungen (zum Beispiel bei Caravaggio) respektive an jenen der holländischen Genremalerei à la Rembrandt und wird charakterisiert durch ausgedehnte, kaum oder gar nicht durchschaubare Schattenflächen. Der Raumeindruck oszilliert zwischen Plastizität und Diffusität, evoziert Momente des Erblickens, des Erahnens sowie der bedrückenden Imaginierung des Unheimlichen. Kinohistorisch relevant wird dieser Stil erstmalig während der Zeit des expressionistischen Stummfilms. Von Robert Wiens „Das Cabitett des Dr. Caligari“ (1920) bis zu Georg Wilhelm Pabsts „Die freudlose Gasse“ (1925) bleibt es ein Grundprinzip, maßgebliches Bildgeschehen in eine Schattenzone zu verlagern, die weit über die eigentliche Kadrierung der Leinwand hinausreicht. Folgerichtig kommt auch das für den Low-Key-Stil charakteristische, spärlich eingesetzte Seitenlicht zumeist von einer breit streuenden Lichtquelle von außerhalb des Bilds. In diesem radikal minimalistischen Lichteinsatz drückt sich ein tiefes Unbehagen aus an der Wahrnehmungsfähigkeit in Bezug auf Bilder und an der Wahrnehmungssteuerung in Bildern. Vermeintlich Entscheidendes im Dunkeln zu belassen und das Beleuchtete als das Bedeutungslose zu deklarieren, führt in letzter Konsequenz zu einem

Film ohne Bilder – eine Idee, die in den 1960er Jahren von dem britisch-kanadischen Regisseur Norman McLaren umgesetzt wurde. Die symbolische Verdüsterung des Atmosphärischen während der Stummfilmära wird im amerikanischen Film noir erneut aufgegriffen. Während jedoch in Howard Hawks' „The big sleep“ (1946) der Raum der Finsternis als jener Bildraum fungiert, aus dem das Bedrohliche auftaucht und wohin es auch wieder verschwindet, dreht Robert Siodmak den metaphorischen Gehalt der Hell-Dunkel-Relation quasi um: In „The Killers“ (ebenfalls aus dem Jahr 1946, nach einer Kurzgeschichte von Hemingway) entpuppen sich die lichtlosen Orte als die eigentlichen Fluchträume, dort dagegen, wo das Licht hinfällt, dominiert das Gefühl des Ausgeliefertseins. Eine derartige Umkehrung der Bedeutungszuschreibung wird dann in „Shining“ (1980) von Stanley Kubrick auf die Spitze getrieben. Sämtlichen Konventionen des Horrorfilms zum Trotz schleicht hier das Grauen durch Hallen, Säle und Zimmer, die bis in die äußersten Winkel ausgeleuchtet sind. „

Wer also die Verwendung von Licht im Film als Prämisse für Sichtbarkeit und Erkenntnis betrachtet, der irrt gewaltig. Aber auch derjenige, der jetzt einwirft, ohne Licht gebe es schliesslich keine Schatten, täuscht sich. In Alain Resnais' frühem, rätselhaftem Nouvelle-Vague-Klassiker „l'année dernière à Marienbad“ (1962) spielt eine der streng durchkomponierten Sequenzen im Park von Schloss Nymphenburg bei München. Die hier zu erblickenden Primärschatten wurden weder durch Tages- noch durch Kunstlicht verursacht – sie wurden schlicht auf den Boden gemalt.