

aus: copyright magazin, No. 7 (Here, there and anywhere ... Von Geistern, Hologrammen und anderen Abwesenheiten), Berlin 2009.

## SANDRO ZANETTI

... weg ... fort ... aus ... vorbei ...

### Abwesenheiten im Film

Es gehört zu den Grundprinzipien der Kunst, dass sie Dingen und Ereignissen eine Präsenz im Akt des Zeigens verleihen kann, die sonst, außerhalb dieser Geste des Zeigens, entweder unbemerkt bliebe – oder aber fehlt, sofern es diese Dinge oder Ereignisse außerhalb der Kunst nicht gibt: Einhörner, Marsmenschen, Schlaraffenländer. Doch selbst wenn sich die Kunst darauf einstellt, Reales zu präsentieren oder, genau genommen, zu repräsentieren, wird das, was sie zeigt, nur um den Preis einer Differenz zu dem zu haben sein, wofür das Gezeigte seinerseits stehen mag. Das will nicht heißen, dass es eine Realität frei von Inszenierung, frei von Darstellung, frei von Kunst gibt, wohl aber, dass auch Inszenierung – ja, sie sogar vor allem – auf die Suggestion einer Realität angewiesen ist, die es ihr möglich macht, über den Raum und die Zeit der Inszenierung hinauszudeuten.

Kommt es in einem Kunstwerk jedoch *tatsächlich* zu einer Evokation von Realem, dann wird dieses notwendig eine Transformation durchlaufen. Eine radikale Version dieses Gedankens formulierte Stéphane Mallarmé, als er in seinen *Divagations* – wörtlich: den *Faseleien* – von 1897 diese Transformation als Bewegung einer radikalen Distanzierung fasste:

*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli [...] en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets.*

*Ich sage: eine Blume! und außerhalb des Vergessens [...] erhebt sich als etwas Anderes als die gewussten Blütenkelche, musikalisch, Idee gleichsam und lieblich, die Abwesende aller Blumensträuße.<sup>1</sup>*

Die Blume in der Sprache ist nur zu haben um den Preis der Abwesenheit realer Blumen. Es genügt, die Augen zu schließen und beim Wort *Blume* an eine Blume zu denken. Sie vor dem inneren Auge auferstehen zu lassen.

Wer *Blume* sagt, vernichtet die reale Blume, um sie in der Sprache und schließlich in der Imagination auferstehen lassen und aufheben zu können. Der französische Literaturtheoretiker Maurice Blanchot hat in seiner Schrift *La Littérature et le droit à la mort – Die Literatur und das Recht auf den Tod* – von 1947 diese von Mallarmé vorgeführte vernichtende Sprachbewegung zum Ausgangspunkt einer weitreichenden Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Evokation

genommen. Blanchots Reflexion beginnt mit einem Beispiel, das ausdrücklich auf Mallarmé anspielt, nur ist die Blume nun zu einer Frau geworden:

*Ich sage: diese Frau. Hölderlin, Mallarmé und, im allgemeinen, alle diejenigen, deren Dichtung das Wesen der Dichtung zum Thema hat, haben im Akt der Namengebung ein beunruhigendes Wunder gesehen. Das Wort gibt mir das, was es bedeutet, aber zuvor hebt es dies auf. Damit ich sagen kann: diese Frau, muß ich ihr auf die eine oder andere Weise ihre Wirklichkeit aus Fleisch und Blut nehmen, sie zu einer Abwesenden machen, und sie vernichten. Das Wort gibt mir das Wesen, aber es gibt es mir als seines Seins beraubt. Es ist die Abwesenheit dieses Wesens, sein Nichts, dasjenige, was von ihm bleibt, wenn es das Sein verloren hat, d.h. die bloße Tatsache, daß es nicht ist. So gesehen, ist Sprechen ein sonderbares Recht. Hegel, darin Freund und Vertrauter Hölderlins, schrieb in einem vor der 'Phänomenologie' entstandenen Text: Der erste Akt, wodurch Adam seine Herrschaft über die Tiere konstituiert hat, ist, daß er ihnen Namen gab, d.h. sie als Seiende vernichtete ... Hegel will sagen, daß von diesem Augenblick an die Katze aufgehört hat, lediglich eine wirkliche Katze zu sein, um eine Idee zu werden.<sup>2</sup>*

Es finden sich bei Hegel noch weitere Aufzeichnungen, die genau diese Konzeption von Sprache dokumentieren, so etwa in der *Philosophischen Enzyklopädie für die Oberklasse*:

*Die Sprache ist die höchste Macht unter den Menschen. – Adam, heißt es, gab allen Dingen (Tieren) ihren Namen. – Die Sprache ist Ertötung der sinnlichen Welt in ihrem unmittelbaren Dasein, das Aufgehobenwerden derselben zu einem Dasein, welches ein Aufruf ist, der in allen vorstellenden Wesen widerklingt.<sup>3</sup>*

Dass das, was genannt wird, durch Nennung angesprochen wird, *in allen vorstellenden Wesen* durch *Aufruf* in seinem Dasein *widerklingt*, mag tröstlich stimmen. Immerhin gibt es dann so etwas wie ein Leben, ein Eigenleben des Genannten in der Sprache, und Mallarmés *Blume* wäre ein Beispiel dafür, wie das – in Hegels Terminologie – *Ertötete* gleichwohl *da ist*, gleichsam als Gespenst lebt: als Sprachblume.

Solche Blumen können freilich auch wieder verschwinden, und das größte Vermögen der Sprache besteht wohl tatsächlich nicht einmal darin, Dinge zu evozieren, die es nicht gibt, sondern Dinge auch wieder zum Verschwinden zu bringen, die es nicht gibt. Eine wunderbare Illustration dieses Vermögens bietet eine Notiz von Georg Christoph Lichtenberg, die es zugleich möglich machen wird, zum Phänomen des Films und des Kinos überzuleiten. Lichtenberg berichtet in einem Brief an sei-

nen regelmäßigen Korrespondenten Christian Gottlob Heyne vom 23. Juli 1795, er erinnere sich gerade an ein *Messer* – stellen Sie sich ein Messer vor – *ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt*.<sup>4</sup> Das ist ein wahrlich merkwürdiges Messer, eins, das sprachlich entsteht und zugleich wieder zum Verschwinden gebracht wird und nur noch in einer Art doppelten Negativität Bestand hat.

Lichtenberg schreibt, *dieses* Messer sei ihm eingefallen, als er in einem Verzeichnis eines Katalogs den Eintrag *Camera obscura* gefunden habe, *wozu ein Kasten und ein Convex=Glas neu gemacht werden muß*. Mit anderen Worten: An dieser *Camera obscura* ist eigentlich alles defekt, was eine *Camera obscura* ausmacht, nämlich eben Kasten und Linse. Es handelt sich also fast wie bei dem Messer ohne Klinge, an dem der Stiel fehlt, um eine merkwürdige *Camera obscura*, die allerdings, ohne dass Lichtenberg näher darauf eingeht, in einem geradezu sinnvoll zu nennenden Verhältnis zu dem steht, was sie, die *Camera obscura*, tatsächlich zu zeigen in der Lage ist, nämlich Dinge, die es nicht gibt. Genau genommen trifft dies zwar erst auf die fotografischen Folgeentwicklungen zu, mit denen es möglich wurde, Lichtbilder zu fixieren, zu entwickeln und anschließend auch wieder zu projizieren bzw. zu reproduzieren. Aber das Grundprinzip der Lichtführung und der technisch bewerkstelligten Imagination wird durch die *Camera obscura* doch bereits vorformuliert.

Das Kino tritt diese Erbschaften an und verwandelt sie zugleich in die hohe Kunst, Messer ohne Klängen, an denen der Stiel fehlt, zum Regelfall zu erklären. Denn Filme leben in noch viel stärkerem Maße als die Sprache davon, diejenige Realität, auf die sie verweisen, ausblenden zu müssen, um sie *medial* wieder auferstehen lassen, aber auch wieder zum Verschwinden bringen zu können. Im Film muss sogar die ganze Apparatur ausgeblendet werden, damit der Film auf der Leinwand erscheinen kann, damit nicht einzelne Bilder, sondern ein Bewegungskontinuum zur Darstellung kommen kann. Der Film lebt davon, dass er *nicht* zeigt, *wodurch* die Bewegungsillusion erzeugt wird. So kann der Film auf seine eigenen technischen Bedingungen der visuellen Möglichkeiten nur eingehen, wenn er die Abwesenheiten, die ihm zugrunde liegen, *im* Film, *in* dem, was gezeigt wird, wiederkehren lässt.

Die Frage lautet dann, *wie* können Filme die Abwesenheiten, von denen sie zehren, wieder ans Licht bringen? Wie können Filme ihre eigene Technik, denen sie entspringen, nicht einfach nur nutzen, sondern zum Teil einer filmischen Reflexion werden lassen? Im Bereich der Sprache ist dies, wie am Beispiel von Mallarmés *Blume* – oder am Lichtenbergschen *Messer* – zu zeigen war, in der Weise möglich, dass das sprachlich Evozierte – oder wieder zum Verschwinden Gebrachte – in seinem spezifisch unwirklichen Status kenntlich gemacht wird.<sup>5</sup> Doch wie ist ein solches Kenntlichmachen im Film möglich?

... weg ...

Die erste Möglichkeit eines solchen Kenntlichmachens, die hier vorgestellt werden soll, besteht darin, dass im Film selbst ein Film vorgeführt wird, dass also eine Art Verdoppelung des Films, eine Ineinanderschachtelung, eine *Mise en abyme* stattfindet. Das ist etwa in Georges Méliès' *Barbe bleu – Blaubart* – von 1901 der Fall. Von der Vorführung eines Films im Film kann hier insofern die Rede sein, als Traumbilder gezeigt werden, die der Protagonistin als innere Bilder erscheinen. Dies zumindest gibt der Film zu sehen. Gezeigt wird, welche Bilder der vermählten – achten – Ehefrau von *Blaubart* im Traum erscheinen, nachdem die Frau das Verbot ihres Mannes, in die eine verschlossene Kammer einzudringen, übertreten hatte. Méliès gibt in seinem Film den Zuschauern jene Bilder zu sehen, die der Ehefrau im Traum erschienen sein sollen: als Kino im Kopf, wenn man so will, als Traumkino. Sie sieht ihren Ehemann, der ihr verboten hatte, in die eine Kammer einzudringen, sie sieht die Schlüssel, von denen der eine in die Kammer führte, und sie sieht die sieben Frauen, die ihr Mann in der Vergangenheit umgebracht und in der Kammer versteckt hatte. All dies steigt ihr wie im Film auf. Technisch gesehen handelt es sich tatsächlich um eine Doppelprojektion: Ein Film wurde über den anderen gelegt. Über den Film im Film wird es möglich, nicht nur auf die Möglichkeit des zum Erscheinen-Bringens von Personen und Dingen hinzuweisen, sondern auch auf die Möglichkeit ihres Verschwindens. Und wenn man an das Zitat von Blanchot zurückdenkt, so ist es vielleicht kein Zufall, dass in diesem Film im Film auch Tote, tote Frauen, wiederkehren, Frauen, die nur als Tote wiederkehren, um allerdings auch gleich wieder zum Verschwinden gebracht zu werden. Sie sind so schnell wieder weg, wie sie zuvor erschienen sind, und das gilt auch für den kleinen Zwerg, den Magier, den Zwilling des Regisseurs, der das ganze Spektakel zu orchestrieren scheint: Er ist mit einem Mal weg, nur Rauch bleibt von ihm übrig.

Georges Méliès, *Barbe bleu* (1901): *Madame, vous allez mourir!*



... fort ...

Michelangelo Antonionis *Blow Up* von 1966 steigt auf einem anderen Level ein. Der Film bringt zwar auch Dinge zum Erscheinen, die anschließend wieder verschwinden: Auf extremen fotografischen Vergrößerungen soll plötzlich die Leiche eines Mannes sichtbar werden, die aus dem Film allerdings auch wieder verschwindet. Doch in *Blow Up* bleibt bis zum Schluss in der Schwebe, was da überhaupt, auf den Fotografien, zur Erscheinung kam, und ob das, was da erschien, realistisch aufzufassen wäre. Die Pantomimen, die am Anfang und am Ende des Films auftauchen, führen dem Fotografen, dem Protagonisten des Films, eine gegenüber seinem eigenen Begehren, Realität in Fotografien zu finden, andere Zugangsweise zur Kunst vor: Es geht nicht darum, eine Realität *durch* die Kunst oder *jenseits* der Kunst zu finden, sondern darum, die Abwesenheit, auf der Kunst beruht, selbst als Realität wahrzunehmen und wertzuschätzen. Zum Schluss des Films wird genau dies vorgeführt: Es gibt diesen Ball, mit dem die Pantomimen Tennis spielen nicht. Er ist bereits fort, bevor er je da ist, bevor er je als Bildinhalt gezeigt werden könnte. Da ist der Ball nur in seinem *anerkannten* Fortsein, indem die Pantomimen ihn sich vorstellen, um mit ihm spielen zu können. Anders gesagt: Es handelt sich hier nicht um ein einfaches Fort-da-Spiel für Erwachsene, sondern der Ball ist bereits fort und wird unter der Voraussetzung seines Fortseins – und *nur* unter dieser Voraussetzung – gespielt. Der Film zeigt, wie diese Vorstellung über einen sozialen Akt der Verabredung real wird, so wie die Kinobesucher unbewusst einen Pakt abschließen mit dem Film: Was da gezeigt wird, ist *als* Gezeigtes real, und das muss genügen. Der Fotograf scheint sich diese Einsicht zum Schluss auch zu Eigen zu machen. Er steigt in das Spiel ein, indem er den Ball zurückwirft. Man sieht schließlich nur noch den Fotografen, seinen Blick, wie er den unsichtbaren Ball verfolgt. Und plötzlich hört man auch noch das Geräusch des Balls, wie er hin und her gespielt wird. Das Geräusch des Balls ist Mallarmés *Blume* verwandt: Wir hören den Ball – und wissen, dass es ihn, als abwesenden Ball, gibt. An diesem Wissen scheint auch der Fotograf zum Schluss des Films Anteil zu nehmen, bis er selbst, wie die Traumfiguren bei Méliès, im Nichts verschwindet.



Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966): *It's like finding a clue in a detective story.*

... aus ...

*Blue* von Derek Jarman teilt dieses Wissen von der Abwesenheit, die sich durch Geräusche in vergängliche Präsenzmomente konvertieren lässt, auf eine andere Weise. Der Film von 1993 verzichtet ganz auf Bildinhalte. Er zeigt nichts als eine blaue Fläche. *Blue* ist blau – den ganzen Film über. *Blue is darkness made visible*, heißt es an einer Stelle im Film: *Blau ist sichtbar gemachte Dunkelheit*. Nur Geräusche gibt es – und Stimmen, die Stimme des Regisseurs, der den Film im Wissen um seinen bevorstehenden nahenden Tod und mit immer schwächer werdendem Augenlicht realisiert hatte. *Blue* ist Jarmans künstlerisches Vermächtnis, ein Film, der die künftige Abwesenheit seines Schöpfers durch den Entzug von Bildern, mit denen es bereits aus ist, vorwegnimmt und diese Vorwegnahme, dieses Aus, als ein schonungsloses Abschiednehmen dokumentiert.



Derek Jarman, *Blue* (1992): *Blue is darkness made visible*.

*Blue* betreibt am radikalsten eine Vorführung dessen, was es bedeutet, jene Abwesenheit kenntlich zu machen, auf der ein jeder Film beruht, weil er die Schauspieler oder die Regisseure nicht lebend auf die Leinwandbühne bringen kann. In *Blue* bleiben nur die Töne übrig, und diese kommen aus dem Reich der Toten.

... vorbei ...

Töne sind es auch, die in David Lynchs *Mulholland Drive* von 2001 eine tragende Rolle spielen. Eine der entscheidenden Szenen spielt im *Club Silencio*, entsprechend still ist es in diesem Club auch, denn die Musiker spielen nicht wirklich, die Sänger singen nicht wirklich. Alles kommt ab Band, die Show ist eine Play-back-Show. Der Conferencier betont in mehrfachen Variationen: *No hay banda! No hay orquesta – There is no band! Il n'y a pas d'orchestre! – This is all a tape recording! And yet – we hear a band. – It is all recorded. It is an illusion*. Die Zuschauer und Zuhörer des Films werden mehrfach und explizit darauf hingewiesen, dass alles nur ab Band kommt, und der Trompeter, der auftritt, führt dieses Play-back eigens vor, indem er mitten in der Musik die Trompete vom Mund nimmt und in die Luft hebt. Dann wird die Sängerin Rebekah del Rio angekündigt, auch von ihr weiß man, dass sie nicht *live* singt, doch ist die Suggestion ihrer Präsenz so groß, dass dieses Wissen sofort vergessen geht. Ihre Ohnmacht oder ihr Tod auf der Bühne wird eben deshalb zum großen Schockmoment des Films.



David Lynch, *Mulholland Drive* (2001): *It is all recorded. It is an illusion*.

Walter Benjamin diagnostizierte bekanntlich für das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Verlust der Aura. Lynchs *Mulholland Drive* führt demgegenüber vor, was passiert, wenn das offensichtlich, ja das betont Reproduzierte selbst auratisch wird. Aura ist ein Effekt der Reproduktion, der allerdings in dem Maße ideologisch wird, wie er keine Brechung erfährt. Der Schock, den die *Silencio*-Szene auslöst, besteht darin, dass das *Wissen* um die Reproduzierbarkeit und die technisch bewerkstelligte *Suggestion* des Auratischen gegenseitig eine Art Vexierspiel bilden. Das eine verdrängt das andere und provoziert es zugleich wieder. Die suggestive Macht des Films ist enorm, aber die Möglichkeit zur analytischen Schärfe ist noch viel größer: dann nämlich, wenn der Film Abwesenheiten, auf denen er beruht, immer wieder von neuem kenntlich macht. Wenn es mit der Suggestion vorbei ist, wenn es aus und vorbei ist, beginnt der Film erst aufschlussreich zu werden. Der Tod der Interpretin oder ihre Ohnmacht, dies zeigt der Film, ist der Preis, den die Kunst bezahlt, wenn sie Illusion sein will.

\*

Fast fühlt man sich nun, zum Schluss, wieder an Blanchot erinnert: *Ich sage, diese Frau*, sagt Blanchot. Doch: *Damit ich sagen kann: diese Frau, muss ich ihr auf die eine oder andere Weise ihre Wirklichkeit aus Fleisch und Blut nehmen, sie zu einer Abwesenden machen, und sie vernichten*. Doch folgt man an diesem Punkt Hegel weiter, und nicht Blanchot, dann ist diese Vernichtung kein Ende, sondern ein Anfang: die *Ertötung der sinnlichen Welt in ihrem unmittelbaren Dasein, das aufgehobenwerden derselben* führt zu einem *Dasein, welches ein Aufruf ist, der in allen vorstellenden Wesen widerklingt*, und dieses Echo, so könnte man weiter sagen, ist der Spielraum der Kunst: Nicht mehr, und nicht weniger.

1 Stéphane Mallarmé, *Divagations* (1897), in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1945, S. 858. – Übersetzung von S. Z.

2 Maurice Blanchot, *Die Literatur und das Recht auf den Tod* (frz. 1947), in: ders., *Von Kafka zu Kafka*, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Elsbeth Dangel, Frankfurt a.M. 1993, S. 11-53, hier S. 31. Das Hegel-Zitat stammt aus: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Systementwürfe I*, hg. v. K. Düsing und H. Kimmeler, Hamburg 1975, *Fragment 20*, S. 288. Blanchots Hegel- und Mallarmé-Lektüre ist konzentriert wiederzufinden in Andreas Gelhard, *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, München 2005, S. 47-127, bes. S. 78-88.

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse*, in: ders., *Nürnberg und Heidelberger Schriften*, Frankfurt a.M. 1986 (= Werke, Bd. 12), S. 9-69, hier S. 52.

4 Georg Christoph Lichtenberg, *Briefwechsel*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen unter Mitwirkung von Julia Hoffmann hg. v. Ulrich Joost und Albrecht Schöne, München 1983, Band IV (1793–1799), S. 487 (Nr. 2552). Hier zitiert nach dem fiktiven *Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften, welche in dem Hause des Sir H. S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll*. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, München 1972, Bd. 3, S. 452. Dazu Martin Stingelin, *Nachwort*, in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald unter

Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2003, S. 371-400, bes. S. 374, und Bernd Achenbach, *Im Anfang war das Wort. Etwas Stoff zu Lichtenbergs Auktionskatalog*, in: *Lichtenberg-Jahrbuch 1993*, S. 24-55.

5 Die Fragestellung, um die es hier geht, ist nicht eine primär ontologische, sondern eine phänomenologische: Es geht im Folgenden nicht darum, zu fragen, ob und inwiefern Filme in ihrem Sein grundsätzlich auf Abwesendem beruhen, sondern es geht darum, zu fragen, wie Abwesenheiten im Film in ihrer Vielfalt – deshalb im Plural – inszeniert und markiert werden können. Diese Inszenierungen und Markierungen sind entsprechend als Effekte produktiver Akte zu untersuchen, die mit der grundsätzlich anzusetzenden Abwesenheit als Strukturprinzip von Filmen nicht in eins zu setzen ist.