

Wie man im Kino beobachten kann, was sich nicht zeigen lässt

von **Johannes Binotto**

Die Bilder haben es in sich. Thomas, der Fotograf aus *Michelangelo Antonionis BLOW-UP*, vermutet auf einem seiner Bilder etwas, das er mit blossen Auge nicht erkennen kann. Also inspiziert er mit der Lupe den Abzug und vergrössert den einen Bildausschnitt so lange, bis er im Gewirr der Grauwerte eine Hand mit Pistole auszumachen glaubt. Die Evidenz des fotografischen Bildes entpuppt sich als Skalierungsproblem: Erst mit der richtigen Vergrößerung erscheint der Beweis, den das Foto birgt. Ein Skalierungsproblem ist aber auch, dass sich dieser Beweis unversehens verflüchtigt, wenn man im Prozess der Vergrößerung allzu lange fortfährt. Now you see me, now you don't. Die Fotografie spielt Verstecken. Im angeblichen Beweisbild ist gar nicht mehr eindeutig zu bestimmen, was fotografisches Korn und was fotografierten Gegenstand sind. Abbildung und Abgebildetes lassen sich nicht mehr trennen. Wer garantiert also, dass die Umrisse, die der Fotograf zu erkennen glaubt, nicht bloss optisches Grundrauschen des Mediums sind? Kein Wunder, ist diese Szene mit der darin vorggeführten Kritik am Echtheitsanspruch fotografischer Bilder zu einem Gemeinplatz der Fotografietheorie geworden.

Ob dieser berechtigten Faszination für Thomas' Arbeit am einzelnen Bild wird indes oft übersehen, was für andere Aktionen der Fotograf mit seinen Bildern im Atelier anstellt. So übergeht man gerne, dass Thomas dem Geheimnis seiner Schnappschüsse erst dadurch auf die Spur kommt, indem er sie zu Serien arrangiert. Indem er seine Bilder umhängt und damit in einen Verlauf bringt, macht er aus ihnen eine

Bildergeschichte, einen Rebus oder noch genauer: Was Thomas an die Atelierwand pinnt, ist eigentlich ein kleiner Film. Dazu passt auch, dass die weissen Wandflächen mit ihren schwarzen Rahmen grad so aussehen wie ein Filmstreifen mit seinen Bildfenstern. Da erweist sich Antonionis Film



mindestens so sehr als Meditation über die Mechanismen des Films wie über jene der Fotografie. Überdeutlich zeigt sich dies, wenn Antonionis Kamera über die Bilderserie an der Wand schwenkt, als würde sie dem Blick der auf dem vorherigen Foto abgebildeten Frau folgen. Die beiden separaten Fotos an der Wand werden damit zu den beiden Teilen des basalen filmischen Syntagmas von Schuss und Gegenschuss, von Shot und Reverse Shot, vernäht zu jenem besonders für Dialogszenen typischen Verfahren: in einer ersten Einstellung den Sprecher (Schuss), in einer zweiten Einstellung den Adressaten (Gegenschuss) zu zeigen. Zwei separate Einstellungen verbinden sich so zu einem kohärenten Ganzen. Die Aussagekraft des Einzelbildes aber wird dadurch zugleich infrage gestellt, besagt doch das Verfahren von Schuss/Gegenschuss auch, dass ein Bild offenbar nicht für sich allein stehen kann, sondern

den Verbund mit anderen Bildern braucht, die es kommentieren und komplettieren. Erst durch die Gegenüberstellung mit einer zweiten Ansicht wird das erste Bild im Nachhinein mit Bedeutung aufgeladen. In *BLOW-UP* wird der rätselhafte Blick der Frau auf dem einen Bild dadurch plausibler, dass wir dank dem zweiten Bild nun zu wissen glauben, was sie sieht.



Noch extremer ist indes die Veränderung, die dem zweiten Bild von Zaun und Gebüsch widerfährt: Denn als Objekt des beunruhigten Blicks der Frau wird das scheinbar so banale Detail eines Gebüschs unversehens zur bedrohlichen Szenerie. «Hier muss es etwas zu sehen geben», impliziert das filmische Syntagma von Schuss/Gegenschuss, und wer nur lange genug sucht, wird auch fündig. Aber was, wenn sich der Fotograf damit nur selbst betrogen hat? Hat er sich und seinen Fotografien nur etwas eingeredet, indem er sie zu einer Bildergeschichte arrangiert hat? Hat die filmische Kombination von Einzelbildern tatsächlich etwas entlarvt, was bereits in diesen einzelnen Bildern steckte, oder hat sie diesen erst eine Bedeutung aufgepropft? Evidenz entpuppt sich als Montagetrick.

Daran mag man sich erinnern, wenn man fast ein halbes Jahrhundert nach *BLOW-UP* auf das heimliche Pendant dieser Szene in *David Finchers Stieg-Larsson-Verfilmung THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO* stösst. Wie eine Replik auf Antonionis Bilder mutet es an – ein Gegenschuss mit fünfundvierzig Jahren Verspätung. Eine Replik indes im digitalen Format. Denn nicht nur hat Fincher seinen Film komplett mit der digitalen RED-Kamera gedreht, auch die Figuren selbst betrachten vornehmlich digitalisierte Bilder. In besagter Szene sitzt der Journalist Mikael Blomkvist vor seinem Laptop und betrachtet die Scans der letzten Fotoaufnahmen eines vor Jahren



verschwundenen Mädchens, dessen Verbleib er nun klären soll. Aufnahmen übrigens, die aus eben jenem Jahr stammen, als *BLOW-UP* in den Kinos lief.

Während Thomas seiner Bildwand entlanggeschritten ist, lässt Blomkvist die Scans im Endlosloop als Slideshow auf dem Computer an sich vorüberziehen, so lange, bis er anhand des sich verändernden Gesichtsausdrucks der Verschwundenen zu ahnen beginnt, was sie in die Flucht geschlagen haben könnte. Die Analogie ist klar: Wie Antonionis Thomas sieht auch Finchers Blomkvist nichts, wenn er die Bilder je für sich isoliert betrachtet. Erst in Bewegung gebracht, wächst ihnen ihre mögliche Bedeutung zu. Das Medium des Films erweist sich somit als überraschendes Experimentalsystem, mit dessen Hilfe man Dinge sichtbar machen kann, die vorher noch nirgends optisch festgehalten waren. Weder auf dem einen noch auf dem anderen Bild ist die Bedeutung dingfest zu machen. Eine Aufnahme ist so nichtssagend wie die andere. Fügt man sie indes aneinander, entsteht Bedeutung. In der Lücke zwischen den Bildern blitzt sie auf.

Das besagt auch eine der merkwürdigsten Szenen aus *Alfred Hitchcocks REAR WINDOW*: Wenn der Reporter Jeff zu beweisen versucht, dass sein Nachbar im Blumenbeet im Hof etwas vergraben hat, greift er zu einer Kiste von Dias und vergleicht die alte Aufnahme des Beets mit der aktuellen Ansicht. Die Bilder könnten für sich betrachtet banaler nicht sein. In ihrer Kombination aber zeigt sich, dass auf der späteren Ansicht die Blumen niedriger sind als auf der früheren, und das, obwohl die Blumen doch eigentlich in der Zwischenzeit gewachsen sein müssten. Erst die rhetorische Verknüpfung der Bilder macht aus ihnen ein Argument. Und wie sehr dieses Argument über Rhetorik funktioniert, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Unterschied zwischen den Bildern kaum zu erkennen ist und erst Jeffs Kommentar uns erklären muss, was wir hier angeblich sehen.

So stossen uns diese Beispiele allesamt auf die überraschende Einsicht, dass der Film trotz dem optischen Exzess, den er betreibt, vielleicht gar nicht so sehr an Sichtbarem als vielmehr am Unsichtbaren interessiert ist. Ja, dass sein unablässiges Hüpfen von einem Bild zum anderen nur dazu dient, immer neue Bildlücken zu generieren, in denen aufscheinen kann, was dem Objektiv entwischt. Sprechend sind darum auch jene Gesten der Protagonisten, mit denen bei Antonioni wie auch bei Fincher die beschriebenen Szenen enden. Nachdem sie ihre Bilder-geschichten so lange betrachtet haben, wenden sich Thomas wie auch Blomkvist von ihnen plötzlich ab und sehen sich um. Die Reaktion ist symptomatisch – Beleg für ihre Erkenntnis, dass auf den Bildern etwas fehlt und das Wesentliche nicht gezeigt wurde. Doch auch ihr Blick über

die Schulter ist vergeblich. Denn das, wonach sie sich umsehen, kann man gar nicht in den Blick nehmen. Die Bilder zeigen immer zu wenig, nie das, worum es geht. Das ist die Lehre, die Thomas und Blomkvist aus ihren selbst gebastelten Minifilmen ziehen, und das ist auch die Lehre, die Antonioni und Fincher uns erteilen. Die Lektion des Mediums Film an sich.

Und doch wäre es grundfalsch, in dieser Mangelhaftigkeit der fotografischen Bilder, wie sie uns das Kino lehrt, nur einen Nachteil zu sehen. Stattdessen können im Gegenzug gerade jene Bilder, deren Leere besonders prägnant hervorsticht, in hohem Masse aussagekräftig werden. Auch dies zeigt uns das Kino: In *Sidney Lumets THE VERDICT* will der verkommene Rechtsanwalt Frank Galvin einmal mehr schnelles Geld machen mit dem Fall einer jungen Frau, die nach einer ärztlichen Fehlbehandlung nicht mehr aus dem Koma erwacht. Ohne sich weder um seine Klientin noch um die anderen Patienten im Krankenzimmer zu kümmern, zückt Frank seine Polaroidkamera, um aus verschiedenen Winkeln Bilder der Frau zu schießen, und hält dann plötzlich irritiert inne. In einer Grossaufnahme sehen wir, wie sich die Polaroids allmählich entwickeln, danach schneidet Lumet zurück auf das Gesicht Frank Galvins, der erschüttert ins Leere starrt. Was wir hier (nicht) gesehen haben, ist nichts weniger als der Wendepunkt der ganzen Story.



Während aus der Fotoemulsion allmählich der Körper der Kranken auftaucht, hat sich noch etwas anderes herausgeschält: Der schmierige Anwalt erkennt angesichts der von ihm gemachten Bilder plötzlich seine eigene, traurige Rolle. Die chemische Entwicklung des Polaroidfotos fällt gleichsam zusammen mit Franks psychologischer Entwicklung. So wie der Bildträger sich langsam verändert, so ist auch der Protagonist am Ende dieses Prozesses ein anderer geworden. Die komaatöse Patientin ist demnach nur das scheinbare Sujet der Bilder, tatsächlich aber ist es der Fotografierende selbst, dem im Akt des Fotografierens aufgeht, was aus ihm geworden ist. Das Foto spiegelt den Mann hinter



dem Apparat, er selbst sieht sich in ihm reproduziert. Indes nicht in einer mimetischen Abbildung, sondern vielmehr gerade als Abwesender und Verantwortlicher, als der, der für die Bilder geradestehen muss. Und zugleich ist es an uns Zuschauern, zu verstehen, was hier geschieht.

Die Polaroids in *THE VERDICT* erweisen sich damit auch als Aufforderung an den Betrachter, Stellung zu beziehen, den Bildern ihren Sinn zu geben und ihnen damit das hinzuzufügen, was ihnen fehlt. So geschieht es schmerzlich auch in *Mark Romaneks ONE HOUR PHOTO*. Dort sammelt der Laborant Sy Parrish heimlich Erinnerungsfotos einer Familie, die bei ihm ihre Filme entwickeln lässt, und träumt sich in die heile Welt, die er auf diesen Bildern sieht. Dann aber muss er erkennen, wie rissig dieses Idyll ist. Er findet heraus, dass der Familienvater eine Affäre hat, überrascht ihn und seine Geliebte im Hotel und zwingt die beiden, für obszöne Fotos zu posieren. Doch die Bilder, die Sy mit seiner Kamera macht und die er am Ende des Films betrachtet, zeigen nicht, was wir erwarten. Auf einem Bild ein Lichtschalter, auf anderen die Abdeckung des Ventilators, der Duschkopf, eine Handtuchstange, die Fernbedienung auf dem Fernseher, ein Kleiderbügel im leeren Schrank.



Es sind verfehlte Bilder, vorbeigeschossen an dem, was der Zuschauer befürchtet. Sie zeigen paradoxerweise gerade umso schärfer jenes Traumatische, dem Sy mit seiner Kamera auf den Grund gehen möchte. Wie anders könnte ein Bild des Traumas aussehen? Ist nicht das Trauma schon seinem Namen nach nichts anderes als eine Wunde, eine Lücke – das, was fehlt?

In seinem Buch «Das Reich der Zeichen» notiert Roland Barthes unter das Foto, das General Nogi und dessen Gattin Shizuko am Vorabend ihres Selbstmordes vom 13. September 1912 zeigt, folgenden kurzen Satz: «Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas.» – «Sie werden bald sterben, sie wissen es, und das ist nicht zu sehen.» In diesem «cela ne se voit pas» aber liegt die Pointe des Bildes, seine Bedeutung und Aussagekraft. Das, worum es in der Fotografie geht, ist im Foto selber nicht enthalten, sondern bildet seinen blinden Fleck. Vielmehr braucht es den Betrachter, der wie die beiden zum Selbstmord

entschlossenen Porträtierten um das «weiss», was man auf den Bildern nicht sieht.

Auch auf den Aufnahmen der Landschaft um Auschwitz, aufgenommen zehn Jahre nach Kriegsende und dokumentiert in *Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD*, ist das Schreckliche, was hier geschehen ist, nicht zu sehen. Und doch wird damit dem Betrachter mehr abverlangt, als es jeder noch so schockierende fotografische Beweis der Gräueltat könnte. Denn wenn es nichts zu sehen gibt, kommt der Betrachter nicht los. Vielmehr wird er verantwortlich gemacht, mit seinem Wissen um das Grauen jenen blinden Fleck der Fotografie aufzufüllen und sie so mit Bedeutung aufzuladen. Im «cela ne se voit pas» der Fotografie spiegelt sich der Betrachter selbst. Damit verbindet sich Barthes' «cela ne se voit pas» schliesslich auch mit jener französischen Redewendung, mit der man die eigene Betroffenheit zum Ausdruck bringt: «Ça me regarde» – das geht mich an, sagt man. Wörtlich aber heisst es: Das schaut mich an. Cela ne se voit pas et ça me regarde. Was wir nicht sehen, schaut uns an.



Neun Jahre nach *BLOW-UP* kehrt David Hemmings, jener enigmatische Darsteller des Fotografen Thomas, auf die Leinwand zurück. In *Dario Argentos PROFONDO ROSSO* spielt er wieder einen, der Zeuge eines Mordes geworden ist. Am Schauplatz des Verbrechens, in der Wohnung des Opfers, glaubt er ein Bild gesehen zu haben, das alle Rätsel lösen könnte. Doch als er dorthin zurückkehrt, findet er es nicht mehr. Statt eines Bilds hängt im Gang der Wohnung ein Spiegel. Das vermeintliche Bild war gar keines, sondern eigentlich nur eine leere Fläche, in der sich jeweils das spiegelt, was vor ihr steht. Der Spiegel ist die Leerstelle, in der auftaucht, was doch angeblich nicht zur Aussicht gehört. Im Spiegel steht der Betrachter sich plötzlich selbst als Bild gegenüber. Das bringt uns das Kino bei, wenn es uns auf die Leere der Bilder stösst. In dieser Verweigerung des vollständigen Bildes zeigt es, was sich nicht zeigen lässt und was uns angeht. Das Kino schaut zurück, schaut uns an, mit unserem eigenen Blick. ●

