

Rechtsgeschichte

www.rg.mpg.de

<http://www.rg-rechtsgeschichte.de/rg10>
Zitiervorschlag: Rechtsgeschichte Rg 10 (2007)
<http://dx.doi.org/10.12946/rg10/015-026>

Rg **10** 2007 15–26

Elisabeth Bronfen

Vergegenwärtigung der Vergangenheit für die Zukunft

Die nächtliche Medialität von Kino

Dieser Beitrag steht unter einer
Creative Commons cc-by-nc-nd 3.0



Abstract

The article explores the theoretical implications involved in positing cinema as a nocturnal chronotopos. Cinematic images emerge out of the darkness of a movie theatre only once again to veer towards darkness, once the play of light and shadow on the screen has again ceased. The charm of cinematic representations resides in the fact that they make up an effervescent imaginary space. At the same time, cinema offers an enmeshment of the past and the future by virtue of the effects of presence it spectrally affords. Cinematic images arise from a past world and project a future spectatorship. It is precisely by producing a presence that re-presents this alignment of past and future, that cinema proves to be a nocturnal space-time between forgetting and remembering, once one has awoken from its manifestations.



Vergegenwärtigung der Vergangenheit für die Zukunft

Die nächtliche Medialität von Kino

Getrübetes Licht – erhellte Finsternis

Wie Hegel in seiner *Lehre vom Sein* festhält, entsteht jede visuelle Darstellung als Resultat einer Spannung *zwischen* Licht und Schatten, weil erst der Kontrast zwischen zwei sich gegenseitig bestimmenden Zuständen visuelle Erkennbarkeit hervorbringt. »Aber man stellt sich wohl das Sein vor – etwa unter dem Bilde des reinen Lichtes, als die Klarheit ungetrühten Sehens, das Nichts aber als die reine Nacht und knüpft ihren Unterschied an diese wohlbekannt, sinnliche Verschiedenheit«, erklärt Hegel, und folgert daraus: »In der Tat aber, wenn man auch dieses Sehen sich genauer vorstellt, so kann man leicht gewahr werden, daß man in der absoluten Klarheit so viel und so wenig sieht als in der absoluten Finsternis, daß das eine Sehen so gut als das andere reines Sehen, Sehen von Nichts ist. Reines Licht und reine Finsternis sind zwei Leeren, welche dasselbe sind. Erst in dem bestimmten Lichte – und das Licht wird durch die Finsternis bestimmt –, also im getrühten Lichte, ebenso – erst in der bestimmten Finsternis – und die Finsternis wird durch das Licht bestimmt, in der erhellten Finsternis kann etwas unterschieden werden, weil erst das getrühte Licht und die erhellte Finsternis den Unterschied an ihnen selbst haben und damit bestimmtes Sein, Dasein, sind.«¹ Absolute Klarheit und absolute Dunkelheit werden somit von Hegel nicht nur gleichgesetzt, sondern auch als »zwei Leeren« konzipiert. Dabei erweist sich umgekehrt das, was keine

Leere darstellt, notwendigerweise eingeschrieben in ein Spiel von getrühtem Licht und erhellter Finsternis.

Hegels Beharren auf der Differenz zwischen Licht und Schatten als konstitutiv sowohl für jegliche Wahrnehmung als auch jegliche visuelle Darstellung ist für eine Betrachtung von Kino als Nachtmedium besonders fruchtbar. Lebt doch das Filmbild davon, dass im abgedunkelten Raum helles Licht auf eine helle Leinwand projiziert wird, so dass durch ein von dieser Finsternis bestimmtes Spiel von Licht und Schatten Körper in Erscheinung treten: in einem dritten Raum des Zwiellichts zwischen einer mimetisch verifizierbaren Welt und der Welt der Einbildungen der Zuschauenden. Der Kinoraum lässt sich deshalb als nächtlicher – aber zugleich auch zeitlicher – begreifen, weil in ihm noch entschiedener als auf der Theaterbühne eine Heterotopie entsteht, die als Gegenort und Gegenzeit zum Alltag auf einer zweidimensionalen Leinwand eine spektrale dreidimensionale Welt vergegenwärtigt. Diese entfaltet sich zugleich jedoch nur als Präsenz-Effekt vor unseren Augen; als eine wieder präsent gemachte Vergangenheit.² Alles auf dieser dämonischen Leinwand ist geisterhaft und zugleich gegenwärtig, sind doch weder die Schauspieler noch die Welt, in der sie sich bewegen und handeln, eigentlich anwesend, sondern nur als Spur eines Dagewesenen greifbar. Wir erleben lediglich Schatten, den Abdruck eines Bildes auf einem Streifen Zelluloid, der eine Welt aus der Vergangenheit wiederkehren bzw. überhaupt erst ent-

1 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Die Lehre vom Sein* (1832). *Wissenschaft der Logik*. Erster Teil. Die objektive Logik. Erster Band. Neu hg. v. HANS-JÜRGEN GAWOLL, Hamburg 1990, 84–85.

2 Siehe MICHEL FOUCAULT, *Andere Räume*, in: KARLHEINZ BARCK (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, 34–

46. Für eine Diskussion des Begriffes Präsenz-Effekt siehe CHRISTIAN KIENING, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a. M. 2003.

stehen lässt, indem das Licht der Projektorenlampe über das Filmnegativ gleitet. Kino ruft also eine vergangene Zeit (und an diese geknüpft eine vergangene Welt) in der Gegenwart auf. Zugleich ist das Ereignis dieser Lichtschatten ebenfalls unheimlich, weil es sowohl die Schauspieler wie den Schauplatz, auf dem sie in Erscheinung treten, zwar früher einmal gegeben hat, die Welt, die sie darstellen, jedoch immer rein fiktional war. Somit sind Filmbilder und ihre Geschichten von Anfang an *auf* und zugleich *gegen* einen dunklen Abgrund gerichtet, dem sie ihre affektive Kraft entnehmen. Doch haben sie eine genaue Zeit. Wir wissen, wann der Film gedreht wurde, wir sehen die Filmbilder in einer bestimmten Zeit ablaufen, und sie führen uns auch eine bestimmte Zeitabfolge von Szenen vor. Aber diese Zeit hat keinen eindeutigen Referenzpunkt.

Zudem läuft jede Filmvorführung auf jene reine Finsternis hinaus, die wie das reine Licht eine Leere darstellt; wenn nämlich der Film durch den Projektor durchgelaufen sein wird und wir für einen knappen Zeitraum im Dunkel des Kinos verharren, bevor die Lichter angehen und wir wieder in die Welt des Alltäglichen entlassen werden, alleingelassen mit Emotionen und Gedanken, die uns auch nach der Filmvorführung als Erinnerungsspuren besetzen. Dies ist ein Augenblick des Abbruchs, der zu einem Vergessen führen könnte und somit zum Auslöschung der vergegenwärtigten Zeit, die wir auf der Leinwand gerade miterlebt haben. Apodiktisch formuliert: Filmbilder kommen aus der Finsternis (einer Vergangenheit) und laufen zugleich auf eine reine Dunkelheit (eines Vergessens in der Zukunft) hinaus. Die Angst, jene flüchtige Welt, die sich als Spiel von Licht und Schatten vor uns auftut, zu verlieren, macht dessen einzigartigen Charme aus. Wir wissen, dass alle Bilder sich in der reinen Leere jenes Nichts auflösen werden, in

dem reines Dunkel und reines Licht sich gleichen. Sind die Filmbilder aus einem der Nacht vergleichbaren dunklen Chaos emporgestiegen, um vor unseren Augen einen schillernden Kosmos zu entfalten, der zwischen Licht und Schatten changiert, fordert diese Finsternis – wie der Tod jedes Leben – sie auch wieder zurück. Filmbilder stellen somit nicht nur Präsenz-Effekte dar, weil sie auf der Ebene der Dramaturgie Figuren, Geschehen und Welten Präsenz verleihen, die abwesend sind. Sie tragen auch auf der Ebene des Mediums einen unheimlichen Austausch zwischen getrübbtem Licht und erhellter Finsternis aus; treten überhaupt nur nachträglich – zu einem späteren Zeitpunkt also – als uns affizierender Effekt dieses Zwischenspiels in Erscheinung.

Am Ende von Alejandro Amenábars Film *The Others* (2001) stehen eine Frau und ihre zwei Kinder am Fenster des ersten Stockes eines alten Landhauses. Gelassen schauen sie zu, wie eine Familie das Haus verlässt und mit ihrem Wagen davonfährt. Bis zuletzt, noch aus dem fahrenden Auto, hat der kleine Sohn stur auf das Fenster geblickt, hinter dem diese Figurengruppe zuerst sichtbar und dann plötzlich nicht mehr sichtbar war. Für ihn hat nämlich eine unheimliche Besetzung stattgefunden. Dieses Bild wird ihn nicht mehr loslassen. Auch wenn es ihm gelingen sollte, es aus seinem Alltagsbewusstsein zu verdrängen, wird es ihn nachts in seinen Träumen heimsuchen – als rätselhafte Erinnerung und als hoffnungsträchtiges Versprechen. Amenábar setzt den Jungen dem Zuschauer gleich, werden doch auch wir von jenem unheimlichen Nachtereignis heimgesucht, an dem wir im Zuge dieser Filmvorführung teilhatten. Wie der Junge haben auch wir geisterhafte Gestalten gesehen, die sich mit der Verdunkelung der Leinwand vor unseren Augen aufgelöst haben. Gleichzeitig haben wir am Ende von *The Others*

auch gesehen, wie Nachtgestalten – nämlich jene drei Toten, die sich erst an diesem Morgen ihres Ablebens bewusst wurden – ein von Licht durchflutetes Haus in Besitz genommen haben, das uns sowohl als Schauplatz einer Geisterséance wie auch als Schauplatz des Kinos dargeboten wurde. Hatte die Mutter vorher ihre photosensitiven Kinder immer in abgedunkelte Räume einschließen müssen, weil dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt zu sein für diese lebensgefährlich war, können die Kinder nun, weil sie ihr Ableben bewusst angenommen haben, nicht nur weiterhin unter den Lebenden weilen. Nun können sie sich auch im Strahl der Sonne baden. Als Geister können sie sich dem Zwischenraum eines getrüben Lichts und einer erhellten Finsternis aussetzen und somit eine ewig anhaltende Gegenwart sicherstellen. Diese Vermengung der Zeiten tritt zugleich jedoch nur als Nachleben in Erscheinung; als nachträglicher Effekt einer früheren Filmaufnahme, der für uns diesen Geisterwesen *wieder* Präsenz verschafft.

Amenábar schreibt jedoch noch eine weitere Ambivalenz fest, die einem Verständnis von Film als Nachtmedium innewohnt. Wenn nur Geister den virtuellen Zeitraum besetzt halten können, der sich als Differenz zwischen reinem Licht und reiner Dunkelheit ergibt, sind jegliche Kinogestalten Effekte einer bestimmten Ausleuchtung von Nacht, die auch den Tag in seinen Bann zieht. Bei diesem Abschlussbild haben wir es nämlich mit einer *mise-en-abîme* des Mediums Kino zu tun, das aufgrund des von Amenábar bevorzugten Chiaroscuro der Filmbilder in *The Others* unentwegt thematisiert wird. Sind nicht jegliche Gestalten, die im abgedunkelten Kinosaal vor unseren Augen wie Chimären auftauchen, grundsätzlich von jenem Changieren zwischen Präsenz und Abwesenheit innerhalb eines Rahmens definiert, das uns am Fenster des Land-

hauses (wie eine Leinwand in der Leinwand) vorgeführt worden ist? Und ist die unheimliche Vergegenwärtigung, die diese Filmgestalten uns darbieten, nicht auch derart, dass sie – sofern der Film uns bewegt hat – in unserer Erinnerung und in unserer Fantasie nachdrängen wird? Ein Rest an Affekt, der diesen Einbildungen anhaftet, bleibt, auch nachdem auf der hell gewordenen Leinwand alle projizierten Wesen wieder erloschen sind.

Dabei legt Amenábar nicht nur eine Spur, die seinem Kino eine Zukunft verspricht, und damit auch der Vorstellung, dass Vergangenheit in der Zukunft eine neue Gegenwart erfahren wird. Sondern er verweist bewusst auch auf die Funktion, die die Lichtmetaphorik im westlichen Bildrepertoire immer schon eingenommen hat. Zum einen ist die Figur Christi eine Lichtgestalt und das Erreichen von Gottesgnade mit Erleuchtung assoziiert. Gleichzeitig wird auch im säkularen Bereich Selbsterkenntnis als Eintritt in den Bereich des Lichtes visualisiert, dessen Gegenstück jene geistige Umnachtung wäre, der als Schauplatz ein nächtlicher Raum entspricht: in *The Others* das abgedunkelte Haus, in dem Grace das Wissen um ihren und ihrer Kinder Tod zunächst aufschieben kann. Doch Amenábar dekonstruiert auch diese tradierte Lichtmetaphorik, um eine weitere Zeitfrage in seine Dramaturgie einzuspielen. Grace gewinnt nämlich ihre Erkenntnis im Herzen des Dunkeln, als Resultat jener nächtlichen Séance, die die andere Familie arrangiert hat, um das Haus von seinen Geistern zu befreien. Die Möglichkeit, als Figur der Vergangenheit auch in der Zukunft einen licht erfüllten Raum für sich in Anspruch zu nehmen, ist demzufolge eine rhetorische Geste, die das Nachwirken etwas Vergangenen sicherstellt.

Nun wurde seit jeher die Nacht als heterotoper Zeitraum begriffen, in dem die Welt anders

wahrgenommen wird als bei Tag. Hier verliert der Raum sein Maß; Distanz und Nähe können nicht mehr genau eingeschätzt werden. Man erlebt eine fremdartige Ortlosigkeit, die sowohl verführerisch als auch erschreckend wirken kann. Die Grenze zwischen dem Leblosen und dem Lebendigen hat sich derart verflüssigt, dass alles um einen herum sowohl belebt als auch tot erscheint. So changiert die nächtliche Umgebung unentwegt zwischen Vertrautem und Fremdem und ruft demzufolge gerne jene Sinnesverwirrung hervor, jene Unfähigkeit klare Grenzen zu ziehen, die Freud als eines der Kernmerkmale des Unheimlichen festgestellt hat.³ Die Nacht ist der Zeitraum der Räuber wie der Dämonen und Geister, denn reale wie imaginierte Nachtgestalten können im Schutze der Dunkelheit ihr Unheil treiben. Gleichzeitig behauptet der Aberglaube aber auch: Ist, wenn es dunkel wird, das wirkliche Sehvermögen herabgesetzt, so ist das geistige Sehen erhöht. Die Nacht ist die Zeit des Zaubers. Bis zum ersten Hahnenschrei sind teuflische Kräfte bekanntlich am mächtigsten, nur nachts erscheinen aus der Vergangenheit emporgestiegen die ruhelosen Toten, obgleich auch Gott, die Jungfrau Maria und die Heiligen mitunter nachts sich den Menschen zeigen.⁴ Diese Ungewissheit der nächtlichen Wahrnehmung, die im Zeitraum des getrübbten Lichts und der erhellten Finsternis der Nacht in der Verflüchtigung Erscheinungen stattfinden lässt, findet im Kino ihr visuell brisantestes Medium; vor allem dann, wenn in der Inszenierung von Nachtträumen Kino über sich selbst reflektiert.

Der Dunkle Ausgang des Kinos

Manchmal denkt Kino über sich selber nach, indem es das Erlöschen seines Zaubers explizit

inszeniert. Am Wendepunkt der Handlung von Charles Laughtons *Night of the Hunter* (1955) erscheint der von Robert Mitchum gespielte dämonische Prediger eines Nachts vor dem Haus einer alten Dame, die Kinder bei sich aufnimmt, die im Schatten der Depression ihr Zuhause verloren haben. Er sucht seine Stiefkinder John und Pearl, die, nachdem er deren Mutter getötet hat, vor ihm geflohen sind. Doch er wird bereits erwartet. Als wäre sie zu neuem Leben erweckt, sitzt Stummfilmstar Lilian Gish auf ihrem Schaukelstuhl in einem knapp beleuchteten Vorraum und betrachtet durch das Fenster den Garten vor ihrem Haus. Sie hält ihr Gewehr schussbereit auf ihrem Schoß, stimmt zuerst aber in das Lied des Fremden ein, der bereits über den Zaun geklettert ist und in der ebenfalls vom künstlichen Licht einer Laterne erhellten Finsternis darauf wartet, in das Haus einzudringen. Das nächtliche Erscheinen Robert Mitchums wird von Charles Laughton inszeniert, als wäre es ein Spiel von bestimmtem Licht und erhelltem Schatten, das – auf ihrer inneren Leinwand aufgetaucht – nun als nach außen gedrungener Präsenz-Effekt für uns Gestalt annimmt. Denn während des gemeinsamen Singens lässt Laughton seine Kamera nahtlos an der fast regungslos verharrenden Lilian Gish vorbei fahren und über den Fensterahmen gleiten, als wäre das Glas eine durchlässige Grenze. Für mehrere Strophen des Liedes teilen beide die Intimität einer unheimlichen Zweisamkeit, die im nächtlichen Raum ein Film im Film darbietet. Die Wächterin sehen wir im Profil. Ihr Oberkörper liegt ganz im Schatten, während das Licht ihren Schoß und die Waffe, die auf diesem ruht, beleuchtet. Den Jäger hingegen sehen wir frontal, konfrontiert er doch sie (und somit uns) direkt mit seinem Gesicht. Laughton beleuchtet es so, dass die linke Hälfte ganz im Licht, die rechte ganz im Dunklen liegt.

³ Siehe SIGMUND FREUD, Das Unheimliche (1919), in: DERS., Gesammelte Werke XII, Frankfurt a. M. 1947, 229–268.

⁴ Siehe HANNS BÄCHTOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 6, Nachdr. Berlin 1987, 776–781.

Mit dem gemeinsam vorgetragenen Lied darüber, wie sie sich beide an Jesus Christus anlehnen (»Leaning on Jesus«), tragen sie jenen Kampf zwischen Gut und Böse aus, den Robert Mitchum als Ringen seiner beiden Hände, auf deren Rücken Liebe und Hass geschrieben steht, bereits mehrmals dargeboten hatte. Zugleich führen sie aber auch die Flüchtigkeit jenes Filmbildes vor, das einen nächtlich dunklen Hintergrund benötigt, damit in der bedingten Beleuchtung Gestalten in Erscheinung treten können. Denn in dem Augenblick, in dem das Mädchen Ruby mit seiner Kerze zu Lilian Gish tritt und ihr Licht die Fensterscheibe ausleuchtet, löst sich die Gestalt des nächtlichen Jägers auf. Sofort bläst die Wächterin die Kerze aus, doch der Eindringling ist aus ihrem Blickfeld verschwunden; die Magie dieser Fantasieszene, in der das Gute und das Böse in einem Feld bestimmter-unbestimmter Beleuchtung in der Schwebelage gehalten werden kann, ist erloschen. Mitchum wird vor ihrer Küchentüre wieder auftauchen, die Phantasmagorie seiner Bedrohung in Realität zu überführen suchen und, von Lilian Gish angeschossen, in die Scheune flüchten, wo die Polizei ihn am nächsten Tag festnimmt. Wenige Tage später wird diese unheimliche Figur, die aus der Nacht gekommen war, hingerichtet, und der schillernde Spuk, mit dem diese dämonische Gestalt sowohl die Träume seiner Beute wie auch uns besetzt hat, ein Ende finden. Als Filmstar, der mit seiner Rückkehr in *The Night of the Hunter* implizit auch das Nachleben einer vergangenen Filmepoche vorführt, hält Lilian Gish diesem *noir* Märchen jedoch am Ausgang der Geschichte einen anderen, zukunftssträchtigen Traum entgegen: ihre ernüchterte und zugleich begeisterte Überzeugung, dass eben in jenen Kindern, die als Kollateralschäden wirtschaftlicher Armut am härtesten getroffen sind, auch unsere Hoffnung auf das Weiterleben

eines *noir* Märchens wie diesem liegt. Verklärt blickt nun sie uns an, diesmal in einer hell ausgeleuchteten Küche, und erklärt: »They abide and they endure.« Im Anblick dieser Stummfilmschauspielerin, die ihr eigenes Ableben als Star überlebt hat, aus der Vergangenheit zurückgekehrt ist und darauf setzt, dass wir auch in Zukunft von ihrem Glauben an die Kraft der Fiktion geleitet ihren Traum teilen werden, liegt die Verschränkung von Zeiten, um die es mir geht. Lilian Gish als Filmbild wird immer wieder – solange wir diesen Film ansehen – da gewesen sein.

Im Licht aufgehen

Manchmal hingegen denkt Kino über sich selber nach, indem es seinen Zauber auf ewig in der Inszenierung einer reinen Virtualität seiner Zeichen in der Schwebelage hält zwischen Vergangenheit und Zukunft. Während der Titelsequenz von *Sunset Boulevard* (1950) lässt Billy Wilder seine Kamera diese prominente Straße Hollywoods rückwärts in die Dämmerung hineinfahren. Zuerst bleibt die Kamera noch ganz dicht am Asphalt, so dass man die Zeichen der Abnutzung genau sehen kann – herabgefallene Blätter, Schlaglöcher, Reifenspuren, Wasserlachen. Dann hebt sie sich leicht vom Boden weg, um etwas Distanz zu schaffen, behält aber ihren Blick kontinuierlich auf dem Weg, der zu einem Tatort führen wird, und schwenkt erst in dem Moment nach oben, in dem der Trupp des Morddezernats, samt Inspektoren, Photographen und Journalisten, an ihr vorbeifährt. Es ist etwa 5 Uhr morgens, erklärt die männliche Stimme, die als Verstorbener und somit als Geist aus dem Off zu erzählen begonnen hat, und die Autos fahren zur prächtigen Villa eines der größten Stars der Stummfilmzeit. In deren Swimmingpool, mit

dem Gesicht nach unten, schwimmt nämlich die Leiche eines jungen Mannes, zwei Schüsse im Rücken und einer im Bauch: der von William Holden gespielte Drehbuchautor Joe Gilles. Die Geschichte, die sich in der Rückblende als Spiel von bestimmtem Licht und bestimmter Finsternis entfaltet, soll Licht auf diesen obskuren Mordfall werfen.

Was folgt, ist eine grandiose Rückblende, die mit dem unglaublichen Zauberakt spielt, dass ein Toter erzählen kann. Wie Billy Wilders Kamera begibt sich sein Held rückwärts an jenen Ausgang, der zur Bergung seiner Leiche im fahlen Licht eines traurigen kalifornischen Morgens geführt hat. Dabei nimmt er uns mit zurück in die Vergangenheit, um die letzten Monate seines Lebens ein weiteres Mal zu durchqueren, diesmal jedoch explizit als Lichtwesen auf der Leinwand seiner eigenen verfilmten Lebensgeschichte. Wir haben also eine dreifache Vergangenheit im Film vor Augen: Erst die Nachträglichkeit, die als rhetorische Geste der Rückblende eingeschrieben ist, macht die Geschichte, die Joe widerfahren ist, als Filmgeschichte präsent. Aber auch die Erzählzeit des Films selbst, in der Joe uns seinen Kommentar zur eigenen Vergangenheit in Form einer Lebensbeichte anbietet, dient als Rahmen dafür, jene Zeit vor seinem Tod, auf die sein autobiographischer Bericht sich bezieht, in die Gegenwart zurückzuholen. Schließlich macht Billy Wilders Film diese doppelte Vergangenheitschlaufe zudem dadurch präsent, dass der Film – als Gesamttext (und nicht mehr als Rückblenden des Helden) betrachtet – von der Ironie lebt, dass ein Toter spricht. Das ist nur im virtuellen Raum eines Kinobildes möglich, in dem Zeitregeln zugunsten von ästhetischer Einheit aufgelöst worden sind.

Um diese unmögliche Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart zu visualisieren,

zeigt Billy Wilder uns von der unteren Seite des Wasserspiegels aus den starren Körper des Verstorbenen und die dunkel gekleideten Fotografen hinter ihm am Rand des Pools mit ihren Blitzlichtern. Dann verschwimmen deren Konturen bis zur Unkenntlichkeit, und das Filmbild löst sich in helle und dunkle Streifen auf. Aus diesen bildet sich jener verheißungsvolle Tag heraus, an dem Joe am Sunset Boulevard in eine fremde Einfahrt eingebogen war und von dem Star einer vergangenen Filmära in ihr Haus gelotst wurde. Zuerst hatte er eine weibliche Stimme gehört, die ihn vorwurfsvoll fragte, warum er so lange auf sich hat warten lassen. Dann erst ist ihm eine schwarz gekleidete Frau aufgefallen, die ihn durch die Ritzen eines Bambusvorhangs vom zweiten Stock eines verwahrlosten Herrenhauses aus beobachtet hatte: der von Gloria Swanson gespielte, in Vergessenheit geratene Stummfilmstar Norma Desmond. Diese braucht ihn als Publikum, damit sie aus der Dunkelheit hervortreten und auf einer von seinem Blick wieder beleuchteten Bühne erneut in Erscheinung treten kann.

In mehrfachem Sinn stellt die Unterredung, während welcher der alternde Star dem Eindringling anbietet, ihr Salomé-Drehbuch zu verbessern, eine Reflexion über das Kino als nächtliches Medium dar. Nicht nur erinnert Joe sich daran, wie diese Frau vor mehr als zwei Dekaden eine ganze Generation Kinogänger träumen ließ. Zudem erhält Norma erst kraft seiner Anwesenheit eine neue Gegenwartigkeit in ihrem *grim sunset castle*. In dieser künstlich beleuchteten Heterotopie, die einer Nacht im Tag, aber auch einer Vergangenheit in der Gegenwart gleichkommt, wird nicht nur von beiden die Welt des Alltags ausgeblendet. Sie bewohnen diesen Schauplatz eines getrüben Lichts und einer erhellten Finsternis zudem als realisierten Kino-

raum. Doch was Joe nicht begreift ist, dass Norma seinem Skript, in dem er sich als hartgesottener Drehbuchautor entwirft, der sich jederzeit aus dem schwülen Dickicht dieser Welt eines vergangenen Glamours zurückziehen kann, ihr eigenes entgegenhält – ein Skript, in dem sie allein alles entscheidet. Billy Wilders bittere Ironie läuft darauf hinaus, dass gegen die Intentionen der männlichen Erzählstimme dieser zeitlose weibliche Star seine stete Vergegenwärtigung um jeden Preis sicherzustellen sucht. Dabei ist Joe lediglich ein Statist. Normas Dasein ist nämlich mit ihrem Erscheinen als Filmstar so gänzlich verschränkt, dass sie – will sie nicht schon zu Lebzeiten erlöschen – diese Selbstverflüchtigung im Bild permanent neu inszenieren muss.

Auf ihrer Couch sitzend ist sie von zahlreichen Fotos ihrer früheren Filmrollen umgeben, als wäre ihre gealterte Erscheinung nur ein letztes Bild in ihrem privaten Pantheon. Abends lässt sie in ihrem Salon dann eine Leinwand herunter, um zusammen mit Joe die Auftritte der jungen Norma Desmond immer wieder zu genießen. Billy Wilder hebt das Geisterhafte beider Filmgestalten – der jugendlichen Schönheit auf der Leinwand und der im Dunkel sie bewundernden Zuschauerin – hervor und lässt sie wie Doppelgänger in Erscheinung treten. Denn mit diesen Vorführungen wird die Schauspielerin Norma nachträglich zur eigenen Regisseurin, holt sie doch die Vergangenheit in die Gegenwart zurück, in der Hoffnung auf eine ewige Präsenz als Star in der Zukunft. Während dieser Vorführungen kommentiert die gealterte Norma, die sich gänzlich mit dieser Kunstfigur identifiziert, die stummen Gesten ihres früheren Ichs, das aus dem Lichtstrahl des Filmprojektors emporgestiegen ist. Sie verdoppelt somit aber auch jene Selbstverdoppelung, die Joe mit jener Rahmen-erzählung vollzieht, mit der die Geschichte, die

vor uns als Filmbildersequenz abläuft, eingesetzt hat. Obgleich Norma behauptet »we had faces, we didn't need voices«, wird sie in *Sunset Boulevard* ebenso markant durch ihre Stimme charakterisiert, weil diese von der Artikulation her zwar wie das Überbleibsel einer vergangenen Zeit des Kinos erscheint, zugleich aber dessen virulentes Nachleben bezeugt. Zudem betont die Abdunkelung des Wohnzimmers, was für ihre gesamte Erscheinung als Filmdiva zutrifft, die ihre Zeit überlebt hat und dennoch auf eine Zukunft hofft: nämlich ihre Hoffnung auf ein Comeback in der Verfilmung ihrer Salomé durch Cecil B. DeMille und somit ihre Rückeroberung vieler dunkler Kinosäle.

Die Finsternis ist die Voraussetzung dafür, dass mit Hilfe eines mächtigen Lichtstrahls Norma Desmond, einem Filmbild *gleich* und *als* Filmbild, immer wieder entsteht. Was aber zugleich auch entsteht, ist eine im virtuellen Raum der Kinovorführung erzeugte Gegenwart, die kraft einer Vergegenwärtigung von Vergangenheit, nämlich dem Durchlaufen der Filmspule, dieser Hoffnung auf eine Rückkehr Stoff bietet. Billy Wilder nutzt Normas leidenschaftlichen Angriff gegen die Produzenten, die die dramatischen Fähigkeiten ihres Gesichts vergessen zu haben scheinen, um zu visualisieren, dass der Filmstar nur als Lichtgestalt existiert, der sich gegen jenes Dunkel absetzt, das ihn zugleich auch bestimmt. Zuerst steht Norma mit ihrem Rücken zum Projektor, der sie von hinten beleuchtet, und beschwört gestikulierend mit Blick auf ihr Zelluloid-Selbst ihre Rückkehr herauf. Dann wendet sie sich herausfordernd ihrem Drehbuchautor zu und somit auch dem Projektor. Während der hintere Teil ihres Kopfes und ihres Körpers sich im Dunkel auflösen, ist das Profil ihres Gesichts nun mit äußerster Schärfe zu sehen: als weiße Linie, die sich dank des Licht-

strahls von der restlichen Gestalt abhebt und diese gleichzeitig verdoppelt.

Von Anfang an hatte Joe diesen Star, der selbst um den Preis der Umnachtung an seine Zukunft als Filmdiva glaubt, mit einer Schlafwandlerin verglichen, die man aus dem gefährlichen Wachtraum ihrer verlorenen Karriere nicht aufwecken darf, weil sie stürzen und sich das Genick brechen könnte. Als *ghost-writer* setzt er jedoch nicht nur wie ihr Schatten die von ihr entworfene Geschichte in ein Drehbuch um, sondern übernimmt zudem, als wäre er eine geisterhafte Verdoppelung der Vorlage, in jenem Melodrama der Salomé die Hauptrolle, dessen Spiel schon längst in Normas *grim sunset castle* begonnen hat. Er wird also schon zu Lebzeiten in eine Vergangenheitsschleife hineingezogen. Erich von Stroheim, der ebenfalls auf das Nachleben eines früheren Kinos verweist, hütet in seiner Rolle als Max, der früher Normas Gatte und Regisseur gewesen war, jenen dargebotenen Schlafwandel, der eine gegenseitige Belebung von Körper und Filmbild zur Schau stellt.⁵ Er stellt sicher, dass das Spiel immer weiter getrieben wird. Norma will Joes Kopf – genauer: seinen sie vergötternden Blick –, damit sie ungehemmt ihre tänzerischen Verschleierungen des zeitlosen Glamourstars aufführen kann, und wie im Neuen Testament wird die Ablehnung der Liebe einer Prinzessin mit dem Tod bezahlt. Vergeblich versucht Joe zu entfliehen, bleibt aber dem verhängnisvollen Drama verhaftet, das im Nachspielen einer biblischen Geschichte für ihn nur die Rolle des tragischen Opfers vorsieht.

Als Chiffre für die resolute Überlebenskraft des Kinos erweist Billy Wilders nächtliche Prinzessin ihre absolute Souveränität in der Ausschließlichkeit, mit der sie ihr Dasein und ihre Erscheinung in eins setzt. Sie zieht alle in ihre Dramaturgie, genauer in jene unheimliche *twi-*

light zone, in der Vergangenheit und Gegenwart verwoben sind, und bringt dabei den dunklen Kern ans Licht, der der Traum- und Starfabrik Hollywoods innewohnt. Nur wenn man wie Norma völlig in dem erträumten *celluloid self* aufgeht und an dieser geisterhaften Präsenz als Modus der Selbstvergegenwärtigung stur festhält, stellt man ein zeitloses Startum sicher. Wenn Joe treffend bemerkt, man dürfe Schlafwandler nicht wecken, übersieht er, worin für den Zeitraum der Aufführung auch der Zauber des Kinos liegt: Normas traumartige Inszenierung ihres Startums ist so resistent gegen den Einbruch eines ihn störenden Lichts, dass sie gar nicht aufwachen kann. Denn sie will nur einen ewigen Zeitraum zwischen den Zeiten leben. Nachdem am Höhepunkt der Filmgeschichte Joe mit seinen gepackten Koffern sein Zimmer verlässt und Norma, die dort erstaunt zurückbleibt, den Rücken zuwendet, um endlich diesen Ort ihres allumfassenden privaten Kinos zu verlassen, flüstert sie ihm nach: »No one ever leaves a star, that's what makes one a star.« Dann folgt sie ihm mit ihrem Revolver in der Hand in den Garten.

Lebt sie nur als Fantasieschöpf, wenn sie den sie beleuchtenden Blick ihres privilegierten Zuschauers auf sich gerichtet weiß, ist sie bereit alles zu tun, um sich eine Zukunft ihres Daseins zu sichern. Sein Erwachen aus einem Zustand, den man sowohl mit einem Schlafwandel wie auch dem Beiwohnen einer Filmvorführung vergleichen kann, führt somit nicht zu *ihrem*, dafür aber zu *seinem* Absturz; genauer: zu jenem tödlichen Sturz in den künstlich erleuchteten Swimmingpool, in dessen quadratischen Lichtfleck Joe fällt, als wäre es ein Scheinwerfer. Norma, die weder aus ihrer geistigen Nacht noch ihrer am eigenen Leib vollzogenen Filmvorführung aufwachen will, steht, nachdem sie die tödlichen Schüsse abgefeuert hat, im Halbschatten einer

⁵ Mit der Besetzung Erich von Stroheims spielt Billy Wilder zudem explizit darauf an, dass Gloria Swanson die Uraufführung von *Queen Kelly*, in dem sie die Hauptrolle spielte, 1929 verhinderte und damit zu seinem Ruin als Filmregisseur mit beitrug.

Säule und somit noch immer im Rampenlicht ihrer privaten Bühne. Die Begründung ihrer Tat, die zur Selbsterhaltung eines vergegenwärtigten Filmbildes selbst den Mord nicht scheut, ist auch Billy Wilders dunkles Plädoyer für die Zukunft des Kinos: »Stars are ageless, aren't they?«

Ist mit Joes fatalem Sturz in die Leere eines reinen Lichts seine Erzählstimme an den Ausgangspunkt der Geschichte zurückgekehrt, bezeugt dieser zweite Anblick seiner Leiche im Swimmingpool die Kosten einer Verzauberung durch das Kino. Jedoch ist nicht nur die fatale Geschichte einer gegenseitigen Umnachtung ans Licht gekommen. Es ist auch ein Film entstanden, dessen Reflexion über das Kino als nächtliches Medium eine weitere Schattenzone ausleuchtet. Hat sich der Erzähler im tragischen Opfer seiner Geschichte aufgelöst, liegen auch die vampiristischen Züge des Startups, von dem Wilders böser Blick auf Hollywoods *celebrity*-Fabrik zehrt, in der Verdoppelung der Heldin und ihrer Schauspielerin. Mit *Sunset Boulevard* hatte Gloria Swanson sich selber ein Comeback erhofft und zugleich im Sinne eines Selbstkommentars die Welt Norma Desmonds mit ihren eigenen Fotos, Gemälden sowie Ausschnitten aus ihren alten Filmen ausgestattet. Diese unheimliche Verschränkung von Schauspielerin, Rolle und Filmbild – Vergangenheit in der Gegenwart für die Zukunft – lässt Billy Wilder in eine grandiose Apotheose münden, in der alles Nächtliche mit dem Medium Kino selber zusammenfällt. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass die Erzählstimme an einem bestimmten Punkt aufhört. Selbst die sprechende Leiche Joe hat nicht das letzte Wort. Damit macht Billy Wilder deutlich: Die letzte Bildsequenz geht über die Stimme des erzählenden Drehbuchautors hinaus. Was wir in dieser letzten Szene des Films sehen, ist somit als Zusatz zur Rückblende zu verstehen, die mit der

ersten Einstellung des Films eingesetzt hatte. Diese hatte dazu geführt, im virtuellen Zeitraum der Filmvorführung die Vergangenheit in die Gegenwart zurückzuholen und diese zugleich mit der Doppelung von erlebendem Ich und erzählendem Ich versehen. Der brisante Zusatz, die Bildfolge, die abläuft, nachdem die Erzählstimme erloschen ist, besteht hingegen darin, die immer wieder neu entstehende Gegenwart der Filmdiva Norma Desmond/Gloria Swanson performativ darzubieten, und zwar als eine, die sowohl den Erzähler wie auch die von ihm abgekoppelte entkörperliche Stimme überlebt.

Nach der Hinrichtung ihres Jokanaan hat Norma sich vollkommen auf die Bühne ihrer Selbstinszenierung der Salomé zurückgezogen. In der Pathosgeste des zeitlosen Filmstars, der auf seinen Auftritt in seiner Lieblingsrolle wartet, sitzt sie an ihrem Schminktisch und lässt die Polizeidetektive, deren Fragen sie nicht beachtet, im Dunkel. Erst der Hinweis darauf, die Kameras der Paramount News seien eingetroffen, lässt sie aus ihrem selbstverliebten Blick in den Spiegel aufwachen, um Max ein letztes Mal die Regie dieses Nachtstückes übernehmen zu lassen. Um sie nach unten zu lotsen, in das Polizeiauto, das vor der Türe auf sie wartet, belässt er sie im Glauben, alles sei für die ersten Dreharbeiten bereit. Während die Kameras laufen, schreitet Gloria Swanson als jüdische Prinzessin barfuß die Treppe herab, umgeben nicht von den üblichen Statisten eines Kostümfilms, sondern der Polizei, der Presse und anderen Schaulustigen. Billy Wilder inszeniert dies als tautologische Schlaufe: An ihrem Körper verschränkt sie den Traum, ein zeitloser Star zu sein, mit dessen tödlichem Aspekt, als Filmstar immer schon eine Geisterexistenz gelebt zu haben, und inszeniert somit die Untrennbarkeit von Filmheroine, Filmschauspielerin und medialer Filmgestalt. Von

Erschütterung ergriffen stört niemand diesen schlafwandlerischen Gang. Am Fuß der Treppe angekommen muss Norma hingegen selbst für einen Augenblick ihr Spiel unterbrechen. Sie will ihrem geliebten Publikum vom Glück erzählen, das ihre Rückkehr als Star für sie bedeutet: »This is my life«, erklärt sie, »there is nothing else, just us and the cameras and those wonderful people out there in the dark.« Ihr erster Regisseur und ihr letzter Drehbuchautor haben ihr geholfen, in der Zurschaustellung eines Daseins, das dem der Filmgestalt deckungsgleich ist, zu verharren. Sie aber hält bis zum Schluss die Fäden jenes Spiels in der Hand, in dem in Erscheinung zu treten einer Selbstauflösung im vergegenwärtigten Bild gleichkommt. Mit dem Satz »Mr. DeMille I'm ready for my close up« nähert sie sich den Kameras der Paramount News, vor denen Erich von Stroheim seine Regieanweisung gibt. Im weißen Licht des Filmbildes – in der Nahaufnahme – löst sie sich schließlich auf, bevor dieser weiße Kreis sich wieder verdunkelt und in eine gänzlich schwarze Leinwand übergeht.

In Billy Wilders hochgradig formalisiertem Spiel von Licht und Schatten kann sein Star Gloria Swanson als Verkörperung eines fiktionalen Stars, der zugleich seine eigene verflossene Filmpersona in Erinnerung ruft, nur im Changieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit erscheinen. Doch die Verflüchtigung, die in dieser Erscheinung angelegt ist, verbindet auch Vorgängiges mit der Erwartung nachträglicher Wirkung. Billy Wilder weist auf die flüchtige Sichtbarkeit seines Stars hin, indem er dessen Bild sich in der Leere eines reinen Lichts und dann einer reinen Dunkelheit auflösen lässt, und hebt zugleich jenen Fiktionalitätspakt mit dem Zuschauer hervor, an dem eine Zukunft von Kino hängt. Greift er auf die Bildsprache des Film Noir zurück, um seinen

dunklen, ironischen Kommentar zur Hollywood Traumfabrik darzubieten, geht es ihm zwar einerseits darum, uns die eigene Komplizität an den tödlichen Effekten dieses magischen Austausches vor Augen zu führen. Andererseits zwingt er uns zu erkennen, dass diese Filmgestalt, mit deren Träumen wir uns identifizieren, nur Effekt dieser Übertragung ist. Eben darin liegt jene unheimliche Ausstrahlung, die gerade in der Auslöschung dieser Filmdiva auch ihr Nachleben in der Zukunft sicherstellt. Aus der Vergangenheit der Stummfilm-Ära emporgestiegen, kehrt Swanson dort nicht mehr zurück. Im bestimmten Zeitraum der Filmbetrachtung entsteht sie als Effekt von Licht, das an seinem Anfang und Fluchtpunkt eine unfassbare Dunkelheit voraussetzt, *gegen* das, aber auch *mit* dem es in Erscheinung tritt und somit eine Vergegenwärtigung erlangt, die endlos wiederholbar ist.

Ein Laufen der Zeit

Nun besteht die Besonderheit der Gattung Film nicht nur darin, dass sie ein Spiel von Licht und Schatten ausmacht, sondern dass die Inszenierung dieses virtuellen Zwilichts in der Zeit abläuft. Als laufende Bilder bringt der Film die Fotografie in eine zeitliche Sequenz, während er sich von Lyrik sowie Narrativik eben dadurch unterscheidet, dass die von diesen beiden Gattungen dargestellte Zeitabfolge vom Leser selbst bestimmt werden kann. Die Konzeption einer Filmgeschichte hingegen setzt einen strengen Umgang mit Zeit voraus. Jede Vorführung wird immer dieselbe Zeit benötigen, auch wenn eine DVD-Kopie uns durch Vorspulen und Rückspulen erlaubt, die Zeit der Betrachtung selbst zu bestimmen. Zugleich gerät jedoch bei der Filmvorführung der Faktor Zeit auch in Verwirrung.

Gegenüber dem genau kalkulierten Durchlaufen des Filmstreifens durch den Projektor holt nämlich der Zeitraum, in dem die Filmbilder in Erscheinung treten, auf mehrfache Weise eine Vergangenheit zurück in die Gegenwart, um diese als Präsenz-Effekt erfahrbar zu machen. Gegenüber der Zeit, von der die Filmgeschichte erzählt, sowie der Zeit, in der der Film gedreht wurde, und der historischen Zeit, auf die der Film anspielt, ist die im Betrachten erfahrene Zeit von Nachträglichkeit gezeichnet. Zugleich kündigt das Vergegenwärtigte ein zukünftiges Überleben an: als Heimsuchung der Fantasien der Betrachter oder als Versprechen eines Wiederbetrachtens. Das Überleben eines Stückes Vergangenheit wird in der Gegenwart, und für die Zukunft, sichergestellt.

Filmgenres lassen sich im Sinne dessen denken, was Bakhtin ›Genre-Erinnerung‹ nennt. Mit jeder neuen Epoche einer Gattung, wie beispielsweise dem Film Noir, erhält diese nicht nur eine neue Bedeutungsschicht, sondern erinnert auch an vorhergehende Bedeutungen. Deshalb macht Bakhtin den Vorschlag, Genrefilme als kulturelle Zeitspeicher zu verstehen, die das Nachleben bestimmter Denkfiguren und Denkformen sicherstellen.⁶ Somit thematisiert Kino seine Zeitlichkeit entweder, indem ein Film das Comeback eines vergangenen Stars einsetzt, um jene affektiven Spuren nachzuzeichnen, die eine frühere Filmepoche hinterlassen hat, und so beweist, was Norma Desmond von sich behauptet: »Stars are timeless.« Kino thematisiert seine Verwirrung der Zeiten aber auch, wenn es mit Rückblenden oder Vorwärtsblenden operiert, und somit in die Erwartungen, die wir an eine bestimmte Erfahrung von Zeit haben, eingreift. Vor allem aber wird diese Verwirrung dadurch bewirkt, dass beim Betrachten eines Films auf die Zeit, in der wir im Kino (oder vor dem Bildschirm) sitzen,

jene Vergangenheit überblendet wird, aus der die Filmbilder kommen. Diese virtuelle Vergegenwärtigung von Vergangenheit wird zwar dann potenziert, wenn die Rahmenerzählung die Filmgeschichte als Rückblende darbietet. Dennoch lässt sich für den Film grundsätzlich festhalten: Er macht die Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart durch Präsenz-Effekte möglich.

An dieser Spektralität hängt auch meine theoretische Behauptung, Kino sei einem nächtlichen Zeitraum zuzuschreiben. Denn die filmsprachlich erzeugte Nacht lebt von einem Spiel von Finsternis und Licht, hell und dunkel, das eine Palette an Schatten und Schattierungen benötigt. Auf einer gänzlich weißen Leinwand, wie auf einer gänzlich schwarzen, sehen wir – denkt man an das Abschlussbild von *Sunset Boulevard* – nichts. Im Anschluss an Hegels Behauptung, Erkennen sei an getrübbtes Licht oder an erhellte Finsternis gebunden, lässt sich jedoch nun ergänzend festhalten: Ein Erkennen von Filmwelten benötigt ebenfalls jene Bestimmtheit von Zeit, die sich auf der Leinwand als Verschränkung von Vergangenheit mit Zukunft zeigt. Totale Vergangenheit (wie das reine Dunkel) und totale Zukunft (wie das reine Licht) sind dasselbe. Sie gleichen sich darin, dass sie nichts sind, weil sie in ihrem reinen Zustand keine Bilder hergeben und somit für uns keine Präsenz einnehmen. Eine reine Vergangenheit und eine reine Zukunft können wir nicht sehen. Erst die Vermittlung durch die Gegenwart, die Vergangenheit erhellt, weil sie dieser neue Erscheinungsformen verleiht, sie in eine ästhetische Form bringt und diese im Kinosaal vorführt, führt zum Erkennen. Erst die Gegenwart, die für die Zukunft Bilder entwirft und sich somit in sie hineinprojiziert, stellt die Weichen dafür, dass diese kommen wird. Die magische Wette des Films besagt: Die Gegen-

6 Siehe NICK BROWN (Hg.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley 1998, sowie ROBERT BURGOYNE, *Film Nation. Hollywood Looks at the U.S. History*, Minneapolis 1997.

wart, die sowohl Vergangenheit wie Zukunft »vergegenwärtigt«, macht erst etwas erkennbar. Diese Gegenwart, die durch das Laufen der Zeit im Filmbild entsteht, wäre somit der Zeitraum, in dem im Sinne Hegels die Frage des Unterscheidens permanent neu gestellt, ausgehandelt und vorgeführt wird. Sie hebt die Vergangenheit

aus der Dunkelheit einer Nacht des Vergessens in das bestimmte Licht der Gegenwart und verspricht zugleich dieser, die immer schon im Verflüchtigen begriffen ist, eine Gegenwart in der Zukunft – als Forderung und als Erwartung.

Elisabeth Bronfen

