

## Die amimetische Weltraum-Odyssee

oder

### Wie Stanley Kubrick lernt, das Vakuum zu lieben

*Maria Oikonomou*

1. *Schwarzbild*. Weil Homer ein blinder Seher war, wußte er, daß die wahrsten Geschichten aus dem Schwarz auftauchen; aus einem blickdichten Schwarz, ohne Form und Grenzen, in dessen Dunkel die Phantasie haust. Und daher war in Wirklichkeit seine Schöpfung Odysseus ein Wesen des Schattens, zwischen Ithaka und den südlichen Meeren, zwischen Name und Niemand zu Hause. Belangvolles Lichtloses. Dem Schwarz begegnet man gleichermaßen beim König des Schwerelosen – leicht wie der Vogel, nicht wie die Feder –, bei Italo Calvino: Er etabliert die Figur eines schwarzen Nichts, das unsichtbare Korpuskel *Qfwfq*, den Chronisten des Urknalls. Er balanciert mit verwandten galaktischen Atomen über dem unsichtbaren Netz des erhabenen Ursprungsdunkels, in jenem leicht gekörnten Materienebel, der durch die Schwerkraft, die er auf sich selbst auszuüben beginnt, allmählich Formen verdichtet, Wärme und Licht, Merkur, Venus und Erde. (Seitdem erprobt der vormals Körperlose pausenlos neue Lebensgestalten, wird Zelle des Urmeers und vielleicht Herodot persönlich, bis er zum letzten Mal im Canberra des Jahres 1912 gesichtet wird – ringsum wimmelt es von Spuren seiner visuellen Möglichkeiten.) Schwarz – Fanatiker der Absenz? Schwarz, vergleichbar dem Ungedachten im Denken? Genauso blendet das Schwarze den Lichtkünstler Kubrick, der dessen Spur unbeirrt durch die Landschaft seiner kosmischen Oper folgt. So undurchdringlich es auch ist, vermag er doch deutlich zu sehen und alle Nuancen der Finsternis zu durchschauen (wie die Bewohner der Eisregionen das Weiß in ein weites Spektrum aus Graden und Texturen unterteilen): anders schwarz glimmt für ihn der galaktische Ozean, anders schimmert die glatte Farbe eines erstarrten Monolithen, anders flackert das Schwarz der Leinwand. Dieser reinen, unverminderten Farbe, der Abwesenheit aller Farbe, erlaubt er, unnachgiebig zu glühen, ohne sie je zur gestaltlosen Gestikulation zu degradieren. Vielmehr ein ungeheurerlicher Abstellraum, in den sich Geheimnisse einnisten. Schwarze Abgründe, Ursache eines Schwindelanfalls, wenn man das Kubrick-Universum (von anderen die Bibliothek genannt) betritt, den enormen Akkumulationsraum schwarzer Schriften, die um einen multiplen Film wetteifern. Und wenn die Augen dieses Schwarz mustern, was sehen sie? Man kann mit Pessoa darauf antworten, Schwarz ist Nichts was Alles ist; polyphon, polyvalent und synergetisch, entdeckt sich der Entstehungsort der Kunst, der ästhetischen Äußerung. Was die Black Box im heimischen Wohnzimmer stets unterschlägt, was nur das Schwarz des Kinosaals wie ein dunkler Spiegel reflektiert, ist die lange, minutenlange monumentale Projektion von Finsternis, gefüttert mit dem choralen Klang der noch unsichtbaren Sphären, bevor endlich Sonnen und Planeten auf der Leinwand zu rollen beginnen und sich das dumpfe Schwarz im ersten Geburtsmoment des Filmbilds auflöst. Das ganze Werk wird sich an jenen tiefen nächtlichen Eindruck vor der endgültigen Genese als seine Grundbedingung erinnern; denn das tönende Schwarz symbolisiert den Ursprung des Optischen: Die schwarze Overtüre birgt das kosmische Chaos, fast noch ein Vakuum, jenen feinverstreuten Staub, der noch vor der Narration als Indefinites in dem Nichtraum, in der Nichtzeit der Schöpfung schwebt; in ihr ruht das Zwischenbild ohne Gegenständlichkeit als ungetrübte Potenz, vor der Explosion des sengenden Lichts und der Lawine der Zeit in den Abgrund, die im Materiellen kulminiert, um bald allem, was später Land- und Himmelskarten schmücken wird, erste Gestalt zu verleihen (wenn uns die Vorstellung der Welt als einer

Zusammenballung gewichtsloser Atome frappiert, so darum, weil wir das Gewicht der Dinge erfahren haben). Das schwarze Rechteck weist ebenso auf jene finstere Vorhalle außerhalb der kinematographischen Konstruktionen oder gar der Einbildungskraft des Künstlers, dorthin, wo immaterielle Impulse sich zwischen Gefühls- und Verstandesseele, zwischen Hirn und Auge bewegen, wo die abstrakte intellektuelle Spekulation noch keine Dichte und keinen Boden besitzt und sich das Denken verhalten ausbreitet und nicht in Form rascher elektrischer Entladungen aufzuckt. In der ultimativen Geborgenheit der Schwärze, in der Abwesenheit des Bildes lauert vor allem der Zwischenraum der Kunst, der Ort, der die Geburt des Sichtbaren beherbergt und bewerkstelligt und an das (Weiß- und) Schwarzbild von Deleuze gemahnt: Das Sichtbare – der Film – breitet sich in einem Spektrum aus, an dessen Enden die absolute Anwesenheit wie auch Abwesenheit des Lichts ankern; das sind die alchimistischen Pole, aus denen der Künstler ein Bild beschwören und eine aufsteigende Welt simulieren kann: indem er im schneeigen oder auch milchigen Bild tanzende Körner zu Körperlichkeit ballt, die wie aus einer Nebellandschaft hervortreten; indem er im aufglühenden Staub eines tiefen Schwarzbilds erahnen läßt, wie Wesen aus dem Schatten tauchen und sich aus der Dunkelheit in ihr Leben schälen: Sie erscheinen in der Lichtlosigkeit, schichten sich auf mit Hilfe flirrender, atomarer Materie, werden dimensional, körperlich und sichtbar (ein Kino der Konstitution des Kinos). Die experimentelle Nacht des Anfangs beabsichtigt, uns die Welt aus dem, was ihre Abwesenheit bezeichnet, zurückzugeben. Sie ist ein Kunstgriff, anhand dessen die bevorstehende kinematographische Kosmogonie zelebriert wird. Mit ihr gelangt der Schöpfer-Regisseur zu einem sinnlichen Bild der Idee von der Entstehung seines Universums und gestattet so zwei symmetrischen und synchronen Augenblicken des *poiein*, an die filmische Oberfläche zu steigen: Der ästhetische Demiurg erneuert die Schöpfung und entwirft – *kat' eikonan kai kath' omoiosin* – einen weiteren Kosmos, wird ihn bewohnbar machen, indem er ihm eine stabile und eigene Raumzeit zuteilt. Er entfesselt ihn aus diesem Dunkel, verleiht ihm Form im Licht – unentbehrliche Voraussetzung nicht nur für die biologische, sondern vor allem anderen für die kinematographische Photosynthese. Kubricks favorisiertes Schwarz hält die Welt zuerst (materiell wie spirituell) in der Schwebelage und ist daher Träger eines genetischen Werts; die absolute Dunkelheit bekundet die unmittelbare Nähe der Genese der Kunst wie auch der Konstitution der (fiktiven) Welt. Kubrick beschreibt, wie die Erkenntnis der Welt auch die Auflösung der Kompaktheit dieser Welt ist, und so verbindet er im Schwarzen die unsichtbare Spur mit dem Keim des Sichtbaren, um eine Sinnlichkeit dessen herzustellen, was unsinnlich ist. Sein Prolog, der das Visuelle leugnet und feiert, ist außerdem das überlange Zwischenbild, ein in seiner Länge gedehntes Loch in der Textur des filmischen Universums. Es ist ein Verweile-doch-Augenblick der Kinematographie, in dem das Wesen des Films wohnt, die Bewegung, die noch keiner Figur zukommt, die lediglich die Zukunft meint, wenn sich das Schwarz schließlich zwischen die Planeten und Himmelskörper schiebt und sie zum Walzerklang kreisen läßt. Was später zwischen all den Partikeln der kosmischen Materie in seiner Reinform kaum mehr auffindbar sein wird, weil es sich zur Gänze in kinetische Energie gewandelt hat, ist jetzt noch in die Ouvertüre eingeschlossen wie in eine Phiole, die die dunkle Essenz des Kinematographischen enthält. Erst nach der Ankunft des Lichts wird der Schwärze ihr Platz zugewiesen als geheimer Held einer Raum- und Zeitverschiebung; zuvor jedoch ikonisiert ihre Klarheit die Natur des Filmischen als das Nichtgeformte, als das kontinuierlich Fließende auf einer unbeschriebenen Tafel.

2. *Atmosphères*. Die ungebändigte Schwärze verschränkt sich mit einer Musik, ähnlich einer Materialwolke. Ligetis inharmonische Töne setzen nicht lediglich eine große Demokratie des Klangs ein, sie versetzen – wie das Bild der Potenzialität, das aus der Dunkelheit die Enzyklopädie eines visuellen Kosmos heben kann – die Welt (das geordnete System der Bachschen Tonalität) in einen Urzustand zurück. Das akustische Bild ist ein Dunst in steter

und unaufhaltsamer Transformation, auf dessen Grund sich Wellen und Kräuselungen bilden, die zuweilen an die Oberfläche drängen und für einen Moment eine labile Harmonie generieren, die gleich darauf zerbricht, zerfällt wie ein Molekül mit unmeßbar kurzer Lebensdauer. Zwar ist das Chaos bereits Vergangenheit, aber nur mit Mühe hebt sich aus seiner Masse eine Form, die immer zu zerfließen droht. Das Atonale bezeichnet den Anfang. Wie als Grundsubstanz des Lichtbilds das Dunkel erscheint, so macht es das Steigen und Zergehen der Töne sinnfällig, wie das Universum zögernd Ketten und Punkte gebiert. Es ist der Ursprungsmythos des Wohltemperierten Klaviers, eine Schwingung auf der Schwelle und mit der Möglichkeit des Tonalen. Die Musik Ligetis, mehr als ein weißes Rauschen, aber ein Klang ohne Erinnerung, kooperiert mit Kubricks Genese des Sichtbaren.

3. *Schattenriß*. Durch einen Willen oder einen Zufall versammelt sich daraufhin irgendwo genug des Unnennbaren zu einer Wolke, einer transparenten Schwade aus Fast-Nichts, ruht, um sich zum ersten Mal als Etwas zu erkennen. Als hätte man eine trockene Handvoll Mehl eingestreut, ballt sich ein Hier zusammen, weiter entfernt ein Dort; bis Flocken durch das ehemalige Vakuum fallen und ihre Flanken aneinanderdrücken zu einem Teig. Schließlich eine Kugel - das Emblem der Gravität - das messinggelbe Gewicht am Ende der Pendelschnur, das Geschoß, das von einer immensen Kanone ins Universum gespuckt wird, der Globus, der konzentrisch umgeben ist von klingenden Sphären. Ist die Kugel breit genug, bindet sie vieles andere an ihre noch unregelmäßige Oberfläche, und dort, aus der Nähe betrachtet, wird sie zur Landschaft: Ein geneigtes Massiv aus Felseiern und Kieshängen. Ein Wald von steinernen Spitzen, der sich durch das Nagelbrett aus Mineralien drückt. Oder eine weite Pfanne aus angedunstetem Lehm, über die sich ein Netz legt wie das Craquelée über den Firnis alter Meister, in dessen Haarrissen sich der Staub der Verwitterung sammelt. Endlich darf man von Materie sprechen, sogar von Panoramen, über denen sich noch andere Bälle drehen und Tage und Nächte nach sich ziehen. Bisher besteht noch alles aus dem Menschenfremdesten, dem Unnachgiebigsten, dem Leblosen: dem Stein. Der erste Augenblick nach dem Schwarz ist die Wüste. Was sie jedoch anbietet, sind ihre drei Dimensionen, das poröse Aufblühen von Farbe, alles, was das Auge (der Kamera) braucht, um zu sehen. So lange hat es gehungert nach den Dingen – jetzt hat die Dämmerung des Vorfilmischen eingesetzt. Das Objektiv übt sich am Visuellen, richtet seinen Blick hierhin (eine Ebene), dorthin (eine Talsohle), bis es das erste Wesen in den rohen Kulissen stellt. Das ist der schockierende Moment, in dem das Abbild geboren wird, noch nicht in seiner Fülle, aber in Erstreckung und Linie: Das erste Wesen (der Affenmensch) ist ein Schattenriß. Es scheint noch mehr eine Abwesenheit, wie ausgestanzt aus der Welt, ein Loch im Stoff der Umgebung, die es wie ein Nimbus umstrahlt. Figur und Grund, Grund und Figur. Es ist der Moment, den Plinius aus dem Dunkel der Geschichte löst als Genese der Mimesis, wenn die Tochter des Butades im fahlen Licht eines künstlichen Sterns das Profil des Geliebten mit Kohle zieht; die nackte Mauer eine frühe, barbarische Leinwand. Zum ungezählten Mal erfindet Kubrick die Skiagraphia mit dem Eifer des Archäologen neu. Zögerlich formuliert das Bild aus dem anderen, dem nahen Stein und dem fernen Himmel, in deren Herz gebückt ein Mensch hockt, den Urmythos und die Ähnlichkeit als schwarzes Fundament des Kinematographen. Die Silhouette, opak und flach wie die Dunkelheit selbst, erweist sich epiphanisch als genetischer Keim des Bildes, sie kündigt das Sichtbare an; ein Punkt ohne Ausdehnung, das schwarze Ithaka noch vor der Odyssee, die unvernünftige Form, in der jedoch eine Richtung entsteht, die in die Zukunft des Films und des Filmischen weist. Der Schatten-Riß in der Wirklichkeit.

4. *Monolith*. Ein schwarzer Stein ist das, von dem man ausgeschlossen ist. Kein Wissen kann ihm widersprechen oder ihn verrücken, und die Argumente, die alle Interpretationen anführen, um ihn mit Kleinerem anzufüllen und auszumalen, weist er zurück. Ein privater kosmischer

Platzhalter, ein unzerstörbares leeres Zeichen, eine blanke Oberfläche, auf der sich wieder und wieder Überprüfungen und Bestätigungen, Einverständnis, Vertraulichkeit und Zwietracht kreuzen und verirren. Der Monolith ist ein großer Speicher (wie das Alphabet), der immer die geistige Wanderung veranlaßt, weil seine Signifikanten die Aufgabe haben, zu verschweigen, zu maskieren, hinter das Licht zu führen. Er stellt den wiederkehrenden schwarzen Nullpunkt dar, der sich an den neuralgischen Knoten der Historie entzündet, und zum intensiven Verwirklichungsfaktor wird, der die Geschichte antreibt – derart zeigt sich das schwarze Vakuum zugleich unweigerlich als Alles; eine affirmative Verneinung, die Tiefe wie Erhabenes bietet. In einer weiten und überbordenden Bewegung ist Kubricks Film eine Sammlung von Momentaufnahmen der Evolution, und wo immer ihre Kanten aneinanderstoßen, erscheint halluzinatorisch der Stein: zuerst als Bote des Instrumentarischen, der damit auch die Erfindung des Mordes begünstigt, dann, nachdem das Instrument aus der Hand des Menschen springt und die Ära des Werkzeugs beendet, als Bote eines Seins ohne Physis. Er nistet sich ein zwischen den Stasen und Epochen, und aus seinem Innern bricht ein Signal der Veränderung. Das Zwischenbild, das alles in Gang hält, selbst ein Rätsel, aber ausgestattet mit unbegrenzter Macht über die Welt der Dinge, die dadurch ins Gleiten, in Bewegung gerät. Ist es ein Zufall, daß Kubrick dem Monolithen das polierte Schwarz des Filmbeginns, des Weltenraums, der kinematographischen Leerstelle verleiht; daß dessen Format eine enigmatische Deckungsgleichheit mit dem der Leinwand vorspiegelt? Im Augenblick, in dem sich der Stein präsentiert, verliert der Betrachter zuweilen sein Augenlicht, er hört auf zu sehen, wenn das schwarze Rechteck das sichtbare Bild für sich in Anspruch nimmt. Funktional und in seiner Gestalt imitiert der Monolith den Grund aller Handlung und ist gleichzeitig eigene autoreflexive Form. Und er wartet, bis ein Photogramm der großen Narration der Menschheitsentwicklung das andere ablösen muß.

5. *Lichttunnel*. Schließlich, tief im Geflecht des Films, nimmt das Auge des Betrachters auf, was der magische Krater des schwarzen Vulkans speit: sprühende Feuerwerke und wirbelnde Säulen leuchtender Formen, irisierende Kristalle, ungekannte Sonnenaufgänge – ein theatralisches Wunder aus bunten Flammen. Die Wahrnehmung, welche mit allen Sinnen und ihrem ganzen Körper den stets metamorphen Farbkolonien zu folgen versucht, vermag dennoch deren phantasmagorischen Strudel nicht zu erfassen, kann sich nur in ihn ergeben, denn sie ist in einer Welt angelangt, die nichts mehr von Aufklärung weiß, sondern sich ohne Dialektik ungezügelt verströmt und parallel und in jedem Augenblick zahllose Interpretationen fordert. Was also kann man anführen über den unvermittelten Eintritt in diesen infamiliären Raum hinter dem Jupiter, das ikonoklastische Wagnis, die irreführende Alchimie der Formen, die wie ein wucherndes geistiges Experiment ungezählte Kombinationen des Gedankens verlangt? Zunächst scheint sich diese weit ausholende Geste Kubricks nicht darauf zu beschränken, den Code des Realismus schlicht zu unterlaufen oder die Mimesis des Bilds zu demontieren. Vielmehr hebt sie den schwarzen Vorhang vor dem protogenen photographischen Material selbst und integriert – nach der Dunkelheit als Kreißaal des filmischen Lichts – die Stufe des Sichtbaren vor seiner Kodifizierung und Sinngebung. Als Projektion eines inneren Abenteuers, einer archaischen Bewußtseinslandschaft, als psychedelische Reise durch synthetische Paradiese oder als Illusionistenkunststück leistet die proteische Erzählung des Lichttunnels eine Initiation in die kinematographische Topographie. Deren Karten enthüllen die *écriture zéro* des Kinos, sein Urmaterial, Licht, Bewegung, Ton, frei von allen herrschaftlichen Diskursen, das sich in jedem Moment rätselhaft recycelt und formlos den Eindruck einer immerwährenden „Vor-Darstellung“ im endlosen Larvenstadium erweckt (wiederum angereichert mit Ligetis singenden *Atmosphères*). Scheinbar ist in einer Spirale narzistischer Autarkie die Materie des Films geschmolzen in einem Bild, das nicht nur zum Emblem des absoluten Sehens erhoben ist, sondern gleichzeitig zum Inbegriff einer kristallinen kinematographischen Transparenz

und der Leugnung der lesbaren und festgeschriebenen Ikonographie. Der Ausbruch von Linien und Farben ist nicht ein Teil, sondern in jedem Atom ein Ganzes, er zeigt keinerlei Interesse an Anwesenheiten und ihrer Darstellung und verlagert seinen Abgrund an die Oberfläche, ein flacher Hohlraum, der Tiefe verbirgt und freilegt. Von dem seismischen Beben des Lichts ergriffen, werden die Beziehungen von Dichte und Ausdünnung, Horizontalen und Vertikalen, Schnittpunkt und Parallele, des potentiell Übergroßen und potentiell Winzigen, der Wiederholung und ihrer Tilgung, des Momentums von Ruhe und Bewegung ausgelöscht. Eine Zone des Nicht-Sehens also genau dort, wo nur gesehen wird; ein Reigen der Zeichen, die wie jene der asemiotischen Optik Kandinskys in der schließlichen Vereinigung von Schweigen und Wort, von Blick und Blindheit leben. In der Geschwindigkeit, in den Lichtblitzen ist nur das Visuelle; das Zwischenbild begegnet hier seinem Gegenteil, das die bewegte Finsternis (des Filmstreifens und des kosmischen Vakuums) nichtsdestotrotz als Implizites und als Katalysator für seine Explosion benötigt. Das Schwarz und das Licht – beide Horizonte übergeben dem Zuschauer des kosmischen Gedichts Kubricks dieselbe Utopie des absoluten Kinos. Interpretatorisches Unternehmen: Wenn man diese hermetische Selbstreferenzialität relativiert? Wenn man annimmt, das panoramische Kaleidoskop bestehe nicht nur *per se*? Vielleicht stößt man auf ein Amalgam des Dispositiven und der Odysseeischen Erzählung: Wie aus einem topischen Archiv extrahiert Kubrick die Knotenpunkte des Mythos als Bedeutungspartikel und verwendet sie über die ganze Länge des Werks als metaphorisches und anagogisches Subsystem, um seinen episch-kinematographischen Essay über die turbulente evolutionäre Reise menschlicher und maschineller Intelligenz und auch des Kinos nicht allein der Entropie zu überantworten. Ein mythologisches Dokument, das bei Homer seinen Ausgang nimmt und im Projekt des Astronauten – wie in der zweiten palimpsestischen Schicht – eine weitere Ausrichtung an den Laboratorien der Danteschen Unterwelt erfährt: In *Canto XXVI* des *Inferno* tritt Odysseus seine letzte Reise an, wie es der Prophet der Intertextualität, Teiresias, aus dem Innern des antiken Schattenreichs bereits angekündigt hat, und läßt sich gen Westen, Alter, Tod treiben. Er folgt im Zeichen der Erkenntnis dem Durchmesser der Sonnenbahn, zielt gar darauf, über die Sonne hinauszusegeln, und weiß, daß ihn seine neuerliche zentrifugale Suchbewegung zur persönlichen Apokalypse verurteilt, „*dove, per lui, perduto a morir gissi*“, bestätigt Vergil im Herzen der Hölle – „wo’s auf der Irrfahrt in den Tod ihn trieb“. Die Queste, die der Hunger nach Wundern gestiftet hat, mündet in ozeanischem Schweigen, als der Dichter Poseidon das Schiff mit allem sinken läßt und der unerforschte Atlantik die klassische Rückkehr für immer verschluckt – unter den Augen nur eines einzigen Zuschauers: des Schöpfers selbst, wie Blumenberg notiert. Vielleicht hat Odysseus nicht eine Meile den Grat Gibraltars in seinem Rücken gelassen, niemals das andere gesehen, das jenseits des sonnigen Herds bewegungslos und stumm liegt und die mittelalterliche Phantasie unaufhörlich anstachelt; Dennoch sehnt sich sein Unternehmen danach, diese ontologische Grenze zu bewältigen, die Kapsel der Welt zu sprengen, das (Sternen-) Tor zu durchqueren. Daher ein Held der modernen Wissenschaften, die noch zwischen alt und neu balancieren und sich nicht endgültig zu artikulieren wagen. Auch der *folle volo* des kosmischen Odysseus, verzweifelt vor Neugier, gehorcht dem Bewußtsein des angekündigten Todes. Er durchsegelt die galaktischen Säulen des Herkules und betritt den gewundenen Tunnel, die unermeßliche Ebene, in der menschliche Vernunft und Erfahrung implodieren und von der Multiplizierung der Dimensionen überwältigt werden (von einer Physik nach Newton und der Pangeometrie eines Lobatschewski, die ihr Wesen in unsichtbaren Kurven und schwerelosen Facetten findet). Die Form des Films wäre das Analogon zum Mythos Dantes, die Technik der Winkel und Geraden versinkt im Universum einer steten Gleichzeitigkeit und überräumlichen Anwesenheit; der Astronaut verkörpert eine Schubkraft, die am Ende den Planeten mit der Möglichkeit einer Wiedergeburt und Apokatastasis konfrontiert. Und die Auflösung kategorialer Muster, der Eintritt in das Zeitalter nach dem maschinellen Artefakt – dem

Knochen, dem Raumkreuzer – ist die sanfte und gewalttätige Revolution in der Evolution. Und genauso der Traum der Kinematographie, den der Film träumt: Vielleicht läßt sich das Bild von seinen Gegenständen und vom Diktat der Mimese befreien, vielleicht sind die Bewegung, geborgen in einem tönenden Schwarz, und die Farbe, die sich orgiastisch daraus ergießt, genug für ein Sein der Welt auf der Leinwand. Man muß nur lernen, im Vakuum zu atmen.