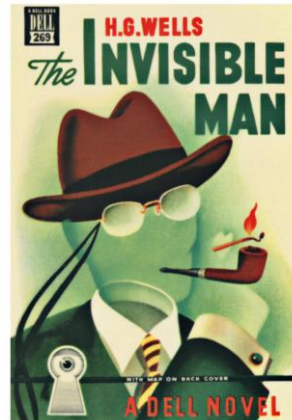


Joachim Paech

(aus Knut Hickethier, Katja Schumann (Hg.) Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. [Festschrift Harro Segeberg] München (Fink), S.35-47

Techniken des Unsichtbaren im Film



Filmposter zu James Whale:
Der unsichtbare Mann

1. Teil. Der Film ist seit seinen ersten Auftritten am Ende des 19. Jahrhunderts als ‚Medium der Sichtbarkeit‘ begrüßt worden. Das ‚Neue Sehen‘, ein Programm der Jahrhundertwende, hatte sich fotografisch angekündigt und kinematographisch ins 20. Jahrhundert fortgesetzt. Für Dziga Vertov¹ stand fest, dass die Kamera mehr sieht als das unvollkommene Auge, ein anthropologischer Mangel, der die Medien zur prothetischen Ausweitung der menschlichen Sinne und die Mediengeschichte zur Geschichte der technischen Erweiterung des Menschen (Extensions of Man, McLuhan²) hat werden lassen.

Dieser Mediengeschichte der Sichtbarkeit steht eine Mediengeschichte der Unsichtbarkeit nicht gegenüber, sondern zur Seite. Die Energie, die eine Gas- oder elektrische Lampe zum Leuchten bringt und auch in der Dunkelheit noch für Sichtbarkeit sorgt, ist selbst unsichtbar. Die Strahlen, die den Körper durchdringen und sein Inneres zeigen, sind gerade deshalb so gefährlich, weil sie selbst nicht zu sehen

¹ Dziga Vertov: Kinoki – Umsturz (1922) In: W. Beilenhoff (Hg.) Dziga Vertov. Schriften zum Film. München 1973, S.14 (“... eine Befreiung der Kamera, die der bedauerlichen Sklaverei des unvollkommenen und beschränkten menschlichen Auges unterworfen ist.“).

² Marshall McLuhan Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien 1968.

sind. Kurz, der scheinbar unendlichen Ausweitung des Sehens durch die neuen Medien der Sichtbarkeit antwortet das ‚langsame Verschwinden der Materie‘³, deren unkontrollierte Auflösung in Energie zur katastrophalen Verstrahlung ganzer Regionen (Tschernobyl) führen kann. Und immer dann, wenn kulturkritisch die Zunahme an Bildern durch die Massenmedien und eine Hypertrophie des Sichtbaren betont werden, ist die gleichzeitige Zunahme an Unsichtbarkeit dessen, was die Bilder nicht zeigen oder verstellen, beklagt worden: "Es ist unmöglich, den Kreis des Sichtbaren zu erweitern, ohne dass zugleich das Unsichtbare zunimmt" sagt Dietmar Kamper ("Die vier Grenzen des Sehens"⁴) und entsprechend stellt Kamper ein "Crescendo des Unsichtbaren" in unserer gegenwärtigen Medienkultur fest, worin er u.a. von Paul Virilio und dessen 'Ästhetik des Verschwindens'⁵ unterstützt wird.

In der Filmgeschichte ist die neue (Un-)Sichtbarkeit immer wieder zum Thema gemacht worden, nicht zuletzt, weil sie mit der Phänomenologie des Films selbst eng verbunden ist. Der Film ist das Medium der Sichtbarkeit auch dann noch geblieben, wenn er das Unsichtbar-Werden zeigen wollte. Strahlungen zum Beispiel müssen in dem, was sie unsichtbar machen, selbst vorzeigbar, also sichtbar werden können. Deshalb waren Röntgenstrahlen in den Anfängen der Filmgeschichte sehr beliebt, weil sie zwar die Oberfläche durchdringen, was darunter liegt jedoch in einer Weise sichtbar machen, wie es das bloße Auge niemals sehen könnte. Nuklearstrahlung erhält ein Übermaß an Sichtbarkeit, wenn sie zur Mutation kleinster Lebewesen führt und sprichwörtlich aus einer Mücke einen Elefanten oder aus einer kleinen Spinne die mehrere Stockwerke große *Tarantula* in Jack Arnolds Film (1955) macht.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Film sind allerdings bereits ein Effekt der medialen Eigenschaften des filmischen Bewegungsbildes selbst. Während das fotografische Bild (in Analogie zur Malerei⁶) eher zentripetal auf sich selbst verweist, also weniger ein Ausschnitt als ein ganzheitliches ‚Bild‘ ist, weist das zentrifugale projizierte Bewegungsbild grundsätzlich über seine eigene Sichtbarkeit hinaus auf das, was es nicht zeigt, aber als bewegtes Bild jederzeit sichtbar machen könnte und zwar im

³ Vgl. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989.

⁴ Dietmar Kamper: Die vier Grenzen des Sehens, in: Metropolis. Katalog, Berlin 1991 (s.a. Dietmar Kamper: Das Unsichtbare, in: Tumult, Nr.14, 1990, S.5-8).

⁵ Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986.

⁶ Vgl. André Bazin: Peinture et Cinéma, In ders. : Qu'est-ce que le cinéma. Edition définitive. Paris 1981, S.187-192.

Bild selbst oder jenseits seiner beweglichen Grenzen. In der Szene des Bewegungsbildes bleibt unsichtbar, was z.B. durch einen Gegenstand im Vordergrund verdeckt wird und sichtbar wird, wenn der Gegenstand in der Szene verrückt oder die Kamera, die sie zeigt, bewegt wird. Dieses Verhältnis von Sichtbarkeit im Vordergrund und Unsichtbarkeit im verdeckten Hintergrund trägt darüber hinaus zur Konstruktion von dreidimensionaler räumlicher Tiefenwirkung in der zweidimensionalen Projektion auf der Kinoleinwand bei. Der dargestellte Raum setzt sich im Bewegungsbild grundsätzlich über die immer nur vorläufigen Grenzen der Szene hinaus fort in einen Bereich seiner Unsichtbarkeit, der das ganze Universum bedeuten und jederzeit durch die Kamerabewegung oder Film-Montage zum Bestandteil des Bildes gemacht werden kann. Und natürlich kann das Unsichtbar-Werden als Verschwinden und Wiederauftauchen einer narrativen Figur auch erzählt werden (vgl. Carol Reed: *Der dritte Mann*, 1949 oder Alfred Hitchcock: *Der unsichtbare Dritte*, 1959), was an dieser Stelle, wo es um die spezifischen medialen Techniken des Unsichtbaren im Film geht, nur insofern von Bedeutung ist, als das erzählte Verschwinden oder bestimmte Unsichtbarkeiten mit filmischen Mitteln ‚im Film‘ selbst sichtbar gemacht werden.

Techniken des Unsichtbaren haben es also mit kulturgeschichtlicher Erfahrung und medialen Eigenschaften zu tun, die den Film zum privilegierten Medium der (Un-)Sichtbarkeit gemacht haben. Im Folgenden soll das Unsichtbare auf *den Unsichtbaren*, die ‚sichtbare Figur des Unsichtbaren‘ in einer filmisch erzählten Fabel, hin konkretisiert werden. Diese ‚Figur des Unsichtbaren‘ hat teil an der Panik des Verschwindens, die die Fortschritte der Sichtbarkeit am Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts begleitet. Sie ist aber auch kulturgeschichtlich mit bestimmten Vorstellungen verbunden, die sich aus der Erfahrung des Todes herleiten, wenn sich im Tod die unsichtbare Seele vom Körper löst, der als unbelebter materialer Rest zurückbleibt. Die Seele kann okkultistisch beschworen und deren Diaphanie medial wiederum verkörpert und fotografisch aufgezeichnet und sichtbar gemacht werden. Der Tod und die Auferstehung oder die Wiederkehr des Verschwundenen geben ihre populäre Vorstellung im Zauberspiel, das sich mit seinen magischen Tricks unmittelbar in die Kinematographie fortgesetzt hat. Seitdem ist das Spiel mit dem Verschwinden, der Unsichtbarkeit, dem Erscheinen und der Wiederkehr ein Thema der Filmgeschichte, wenn Georges Méliès seine (Ehe-)Frau nicht mehr auf der Bühne des Théâtre Robert Houdin, sondern per Stopptrick in der Filmkamera verschwinden und

wieder erscheinen lässt⁷. Die Unsichtbarkeit ist zur Funktion der angehaltenen Kamera geworden, zu einer Montagefigur, die eine sichtbare Anwesenheit von einer sichtbaren Abwesenheit trennt, die am Ende rückgängig gemacht werden sollte. Und weil für den Film als Medium der Sichtbarkeit auch diese sichtbare Abwesenheit noch zu unsichtbar, zu wenig filmisch ist, hat es das Kino lieber mit der Schein-Abwesenheit mittels Hypnose gehalten, die nur auf eine partielle mentale Abwesenheit zielt, die sie für alle sichtbar am zurückgebliebenen Körper demonstriert oder sogar an anderer Stelle reinkarniert und den gefesselten Geist eigene Wege im Film gehen lässt.

Und genau darum soll es nun gehen: Der (und selbstverständlich auch die) Unsichtbare will sein Verschwinden nicht mehr mit seiner Abwesenheit erkaufen müssen, sondern als Unsichtbarer (auf der Bühne, im Film, im imaginierten Leben) anwesend und aktiv bleiben. Er will die Unsichtbarkeit nicht an eine magische Autorität (den Zauberer, den Hypnotiseur) abtreten müssen, sondern selbstbewusst die neue Rolle für sich übernehmen. Dieser Unsichtbare will seinen Zustand beliebig selbst herbeiführen und zu seinem Vorteil, letztlich seiner Ermächtigung ausnutzen. So wie die Tarnung oder Camouflage im Krieg die Krieger vor den Angriffen der Gegner schützen und dazu beitragen soll, die eigenen Attacken durch den Überraschungseffekt zum Erfolg zu führen, so nutzt der Unsichtbare auch gesellschaftlich seine Rolle aus, um sehend, aber selbst unsichtbar Macht über andere zu gewinnen. Die damit verbundene Anonymität verführt entweder zu Verantwortungslosigkeit, oder sie ermöglicht ein moralisches Handeln, das keine Zuschauer hat und gerade darum in sich selbst gerechtfertigt ist. Für diesen filmisch Unsichtbaren stellt sich die entscheidende Frage, ob er entweder substantiell an sich selbst etwa durch die Berührung anderer oder akzidentiell an seinen Wirkungen wahrgenommen werden kann mit den entsprechenden Möglichkeiten für die Sichtbaren, auf diese personifizierte unsichtbare Gefahr zu reagieren. Die Techniken des Unsichtbaren haben die Aufgabe, das Verschwinden und das Erscheinen eines Körpers sichtbar zu machen. Einmal unsichtbar, muss er dennoch als anwesender Körper wahrgenommen werden können und zwar gleichermaßen innerhalb der Szene wie von deren Zuschauern im Kino (oder Fernsehen etc.). Der Plot hat es in der Regel damit zu tun, den Fall des Unsichtbaren als Unfall oder böse Absicht zu verfolgen und den Zustand der Sichtbarkeit als Normalfall wieder herzustellen und

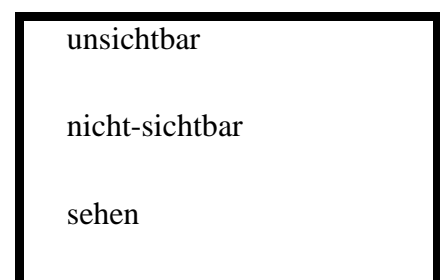
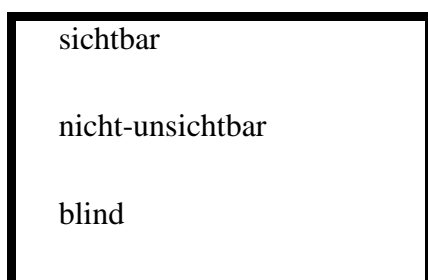
⁷ Vgl. Joachim Paech: Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K.Ludwig Pfeiffer (Hg.) Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt 1991, S. 773-790.

wenn er mit dem Tod des Unsichtbaren erkaufte werden muss. Die Techniken als filmische Verfahren bleiben Techniken der Sichtbarkeit, des Vorzeigens, der Zeugenschaft und des Beweisens. Wenn es um den Unsichtbaren geht, reicht es nicht aus, ihn in der Lücke des Stoptricks verschwinden zu lassen und ihn dort wieder hervorzuziehen. Der Schein des Verschwindens selbst muss gewahrt bleiben und dort, wo die Unsichtbarkeit ‚anscheinend‘ geschieht, muss sie erkennbar anwesend und als Unsichtbarkeit sichtbar bleiben. Aus diesem Grunde wird im Folgenden mit dem Unsichtbaren als einer ‚Figur‘ operiert, die inmitten der Sichtbarkeiten ‚figuriert‘ und trotz Unsichtbarkeit figurativ agiert.

Verankert ist diese Unsichtbarkeit als Figuration und mediale De-Konstruktion nicht zuletzt in der Narration, wo sie motiviert und in der Handlung strukturiert ist. Um die narrative Technik der Sichtbarkeit des Unsichtbaren deutlicher zu machen, möchte ich mich, einem Vorschlag von Robert Burgoyne⁸ folgend, auf Fredrik Jamesons⁹ Verwendung des Aktanten-Modells von Algirdas Julien Greimas beziehen, das in einem Rechteck absolute und relative Oppositionen so anordnet, dass durch Ausschließungen und relative Einschließungen in auf diese Weise begrenzten semantischen Feldern Möglichkeiten von Erzählungen (re-)konstruierbar sind.

Die grundsätzliche Opposition sichtbar - unsichtbar, die keine Negation, sondern eine Ausschließung ist, wird durch die von der Fabel intendierte jeweilige Negation einer der beiden Positionen ergänzt: nicht-sichtbar - nicht-unsichtbar.

Aktanten-Modell



Die Tatsache der Sichtbarkeit wird mit der Möglichkeit ihrer Nicht-Sichtbarkeit konfrontiert (i.S. von erscheinen und verschwinden, aufdecken und zudecken); die

⁸ Robert Burgoyne: The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters. In: IRIS, No 7, 1986 (Cinéma et Narration 1) S.69-80).

⁹ Fredric Jameson. Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek 1988.

Tatsache der Unsichtbarkeit wird mit der Möglichkeit, nicht unsichtbar zu sein, gekoppelt. Beide Einschränkungen können nicht an der Sache selbst vollzogen werden, die nur entweder sichtbar oder unsichtbar sein kann. Daher kann die Sichtbarkeit lediglich (momentan) nicht-unsichtbar sein, weil sie nur in ihrer Sichtbarkeit eingeschränkt werden kann, z.B. durch Verdecken; und die Unsichtbarkeit kann deshalb lediglich nicht-sichtbar sein, weil sie nur in ihrer Unsichtbarkeit eingeschränkt werden kann, z.B. durch Effekte, die sie an anderer, sichtbarer Stelle hervorruft. Die Figur des Unsichtbaren wäre daher tiefenstrukturell aus der Topologie der Aktanten der Struktur von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als Figuration des Chiasmus, der Überkreuzverbindung beider Positionen und ihrer indirekten Einschränkungen zu bestimmen: Weder sichtbar noch unsichtbar konstituiert sich die Figur des Unsichtbaren aus ihrer jeweils relativen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die nun in der Oberflächenstruktur als Abfolgen des Aufdeckens und Zudeckens, der Spuren und der sekundären Effekte narrativ motivierter Handlungen der Akteure konkretisiert werden können. Ihre mediale Entsprechung haben sie im Medium/Form-Verhältnis der die Sichtbarkeit der Form begründenden Unsichtbarkeit ihres jeweiligen Mediums.

Eine Reihe von Beispielen soll nun die Möglichkeit geben, nach der Motivation des Unsichtbaren im Plot zu fragen und seine technische Realisierung im Medium Film, die ihn ‚als Unsichtbaren sichtbar‘ machen soll, zu beschreiben.

2. Teil. Das erste Beispiel aus dem ersten Teil von Fritz Langs *Nibelungen*-Film (1922-24) handelt von Siegfried, der sich die Tarnkappe, die er zuvor dem Zwerg Alberich entwendet hat, aufsetzt, um unsichtbar in den Wettkampf zwischen König Gunter und Königin Brunhilde auf der Seite Gunters, seines Lehnsherren, einzugreifen. Brunhilde wird sich nur mit einem Mann vermählen, der ihr körperlich überlegen ist und sie im Zweikampf besiegt hat. Die unsichtbare Teilnahme Siegfrieds am Wettkampf soll einerseits Brunhilde täuschen, die annehmen muss, dass sie es nur mit Gunter zu tun hat, sie muss andererseits für den Zuschauer so weit sichtbar bleiben, dass er das Doppelspiel der beiden Männer und die Täuschung Brunhildes ebenso ‚sehen‘ kann wie Gunter und Hagen, die als einzige in der Szene von dem Betrug wissen.



Fritz Lang: *Die Nibelungen*, (Teil 1 Siegfried) Schatten



Fritz Lang: *Die Nibelungen*, (Teil 1 Siegfried)
Einblendung Siegfrieds als diaphane Gestalt in die Kampfszene

Siegfrieds Figur löst sich zwar auf, d.h. er wird (zunächst für uns, die Zuschauer) unsichtbar, dennoch bleibt er als ‚Effekt‘ anwesend, was durch das Öffnen und Schließen des Tores zum Kampfplatz angezeigt wird. Für die eingeweihten Gunter und Hagen zeigt ein vorübergehender Schatten ohne sichtbaren Körper die Anwesenheit Siegfrieds. Schließlich wird die Figur des Unsichtbaren neben Gunter als diaphane *Erscheinung*, also ‚sichtbar‘, aber nur für den Zuschauer, gezeigt, wie er anstelle Gunters den Stein wirft, springt und die Lanze schleudert. Die drei stellvertretenden Sichtbarkeiten oder Markierungen für die Anwesenheit des Unsichtbaren sind unterschiedlich motiviert: In der stellvertretend sichtbaren Bewegung des Tores ‚figuriert‘ der Unsichtbare für den Zuschauer; in der Schattenprojektion des unsichtbaren Körpers steht das Abbild für das unsichtbare Urbild, damit die handelnden sichtbaren Figuren mit einer weiteren handelnden, aber unsichtbaren Figur rechnen können. Der interessanteste dritte Fall benötigt statt der Unsichtbarkeit ein Mehrfaches an sichtbarer

Anwesenheit, schlicht eine Verdoppelung (durch Doppelbelichtung), um den Doppelgänger in seiner Aktion für das Wissen des Zuschauers sichtbar zu machen, während die fiktiven Beobachter der Szene 'in der Szene' durch den unsichtbaren Siegfried getäuscht werden. Oder genauer, der Zuschauer muss den Unsichtbaren in seiner Aktion beobachten können, auch um 'sehen' zu können, dass die fiktionalen Zuschauer getäuscht worden sind; immerhin wird diese Situation für den Fortgang der Handlung katastrophale Konsequenzen haben.

Statt Leerstelle und Abwesenheit einer unsichtbaren Figur figurieren anwesende Unsichtbarkeiten durch Figuren wie körperlose Schatten, Wirkungen ohne sichtbare Ursache (Toröffnen) oder Verdoppelungen, die auf unterschiedlichen Ebenen der Tiefen- und Oberflächenstruktur in der Erzählung, in der Szene und als medialer Effekt funktionieren. Das führt zur Frage nach dem personalen Status einer unsichtbaren Figur im Film. Als erzählte und filmisch repräsentierte Person unterscheidet sich der Unsichtbare nicht von anderen, sichtbaren Personen in seiner Funktion als 1. Genre-Figur oder soziale Rolle und 2. als biographische Figur im Sinne der Gliederung der ‚personnage[s] du film‘ nach Marc Vernet¹⁰. Dagegen unterscheiden sie sich sehr wohl narrativ, medial und textuell:

- in ihrer thematischen Motivation
- in ihrer medialen Konstruktion
- in ihrer textuell verankerten mimetischen oder ontologischen Situation, was den letzten beiden der 4 Kategorien in Marc Vernets Gliederung entspricht, nämlich 3. der erzählten Figur und 4. der figuralen Funktion.

Alle drei Differenzen machen die Figur des Unsichtbaren besonders interessant und geben Anlass, über die beobachtbare Differenz hinaus gerade auch das Wesentliche filmischer Figuren zu bestimmen. Indem der Figur des Unsichtbaren die mimetische Gewissheit ihrer ontologisch begründeten Präsenz fehlt, ihr also die sichtbare Vollständigkeit ihrer personalen Präsenz abgeht, muss sie statt als Person präsent zu sein, textuell als Figur erst präsentiert oder rekonstruiert werden. Das geschieht zuerst durch die thematische Motivation ihrer Unsichtbarkeit in der Fabel, die im singulären Text eine 'Stelle' für eine Person im Plot definiert, die medial dadurch besetzt wird, dass sie an dieser Stelle textuell und gerade nicht ikonisch-visuell figuriert, was wiederum

¹⁰ Marc Vernet: Le personnage du film. In: IRIS, No 7, 1986, S.81-110.

besonders im Film als medialer Effekt möglich ist: Die Figur der Unsichtbarkeit kann gegen die Oberfläche der Sichtbarkeit im Film wiederum filmisch durch andere Sichtbarkeiten (oder Hörbarkeiten) 'anwesend' gemacht werden, während Unsichtbarkeit fotografisch nur als besondere sichtbare Figur, als Geist oder Phantom 'sichtbar' gemacht werden kann.¹¹

Wie alle narrativen Personen sind sie von vornherein mehr Figurationen als diskrete Figur, die sich erst von ihrer Struktur der Aktanten zu ihrer Funktion als Akteure und zu ihrer Figuration im Plot konkretisieren müssen. Dabei kommt es zu Konfigurationen der Handlung, die von allen Ebenen her motiviert und konstruiert sind: Das betrifft die thematischen Konfigurationen der Fabel, die Elemente unterschiedlicher Genres häufig mit dem Schwerpunkt 'mad scientist' verbinden; das betrifft ebenso personale Konfigurationen, deren Disposition wesentlich zur Figuration des Unsichtbaren beiträgt, z.B. brauchen sichtbare Figuren Sekundanten, die ihnen als unsichtbare Figuren beistehen (Siegfried sekundiert Gunter in den *Nibelungen*). Das betrifft vor allem 'textuelle' Konfigurationen, die szenisch als Komposition von Effekten um eine 'scheinbare', d.h. gerade dadurch erscheinende und daher angefüllte Leerstelle herum als die Unsichtbaren figurieren.

Die geringsten Schwierigkeiten macht die sichtbare Konfiguration des Unsichtbaren auf der Oberfläche ihres figurativen Erscheinens als handelnde Figuren. Wesentliche Elemente waren bereits bei Siegfrieds Aktionen als unsichtbarer Sekundant und Doppelgänger der sichtbaren Aktionen seines Königs Gunter zu beobachten: Die Bewegungen der Tür und die Projektion des Schattens figurieren für ihre unsichtbare Ursache in den Aktionen der Figur Siegfried. Die Rolle des Doppelgängers einer simultanen Aktion hat erfordert, dass beide Seiten der Aktion, unsichtbare Ursache und sichtbare Wirkung zugleich sichtbar werden.

¹¹ Thierry Horguelin: L'anneau de Gygès: Figures de l'invisible, in: Vertigo, No 11/12 (La disparition), 1994, S.77-82, hier S.82



Bruce C.Vuong: *The Invisible Man: Blind Love* (1990)

Das Beispiel von Bruce C.Vuong: *The Invisible Man: Blind Love* (1990), lässt weitere Merkmale der Figuration des Unsichtbaren beobachten. Vor allem sind es sichtbare Wirkungen, die auf ihre unsichtbare aber anwesende Ursache schließen lassen: Öffnen und Schließen der Tür, Einschalten von Licht etc. Die aktuelle Position des Unsichtbaren figuriert aus dem Herabfallen eines Blattes vom Schreibtisch, das durch den Luftzug des sich vorbeibewegenden (unsichtbaren) Körpers verursacht wurde. Stühlerücken, Schubladenöffnen etc. sind leichte Übungen, durch die der Unsichtbare in den Wirkungen seiner Ursachen 'sichtbar' wird. Von seinem subjektiven Blick bleibt nur die Brille übrig. (Weil die Geliebte des Unsichtbaren blind ist, bleibt ihr auch diese Sichtbarkeit des für sie doppelt Unsichtbaren verborgen.) Weitere Merkmale sind die Kamerabewegungen, die einer unsichtbaren Objektbewegung folgen und sie dadurch 'präsent' machen oder Geräusche und Dialoge, die den Unsichtbaren auf der Tonspur repräsentieren. In John Carpenters *Halloween* (1976) zum Beispiel ist der Unsichtbare bis zum Schluss nur akustisch 'präsent'. Sichtbare Spuren sind Schritte im Schnee (bei James Whale) oder Schatten (bei Fritz Lang), zu denen auch Rauchwolken in der Höhe des Gesichts oder ausgedrückte Zigarettenkippen etc. zählen. Ob der Effekt der Unsichtbarkeit über den menschlichen Körper hinaus auch das, was ihn bedeckt, einbezieht, hängt von der jeweiligen narrativen Motivation der Unsichtbarkeit ab: Harry Piel (*Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt* (1933)) z.B. dehnt die Unsichtbarkeit auf alles aus, was mit dem Körper in ursächliche Beziehung tritt, wodurch er sich der Möglichkeiten des in seinem Fall sicherlich unerwünschten 'Striptease'-Effektes, der Entblößung des 'Nichts', begibt. In diesem Film fällt einem Taxifahrer (Harry Piel) ein Koffer mit Armaturen, die ihren Träger unsichtbar machen, förmlich in den Schoß: Ein Mann hat ihn auf seiner Flucht im Taxi zurückgelassen, der Taxifahrer setzt zu Hause

den Helm auf und bindet sich die Armaturen um, schaltet ein – und wird unsichtbar. Zuerst benutzt er den Apparat zum Schabernack mit seinem Mitbewohner, bis ihm die Tragweite der Armatur bewusst wird, sie macht ihren Träger ‚sichtlich‘ reich und bei den Frauen beliebt. Als ihm ein Neider den Apparat stiehlt, kommt es zu einer wilden Verfolgungsjagd, an deren Ende der Taxifahrer aus einem Traum aufwacht. Alles war nur ein Traum, aber der Apparat ist echt. Schockiert ob der bösen Folgen gibt er ihn bei der Polizei ab, wo auch schon der Erfinder wartet, der den Taxifahrer reich belohnt. 1933 dient diese Apparatur zum Unsichtbarmachen von Flugzeugen, Goebbels hätte seine Freude daran gehabt.

Die medialen Techniken der Unsichtbarkeit im Film sind offenbar auch bestimmt von der Technik, mit der die Unsichtbarkeit im Plot motiviert ist. Der Apparat bei Harry Piel, der wie ein unvollkommener Taucheranzug aussieht, kann ein- und ausgeschaltet werden wie der Projektor, der den Apparat im Film und auf der Leinwand zeigt und verschwinden lässt. Eine Tarnkappe kann auf- und wieder abgesetzt werden. Zum Problem dagegen wird die Einnahme von Drogen, die in der Regel von einem ‚Mad Scientist‘ erfunden und von ihm selbst auch im Selbstversuch angewandt werden.¹² Und ebenso wie die Rückverwandlung des kriminellen Mr.Hyde in seinen Erfinder Dr.Jekyll immer weniger gelingt, hat auch der Erfinder seiner Unsichtbarkeit am Ende das Problem, das Antidot, die Droge für das Wieder-Sichtbar-Werden zu entwickeln. In der klassischen Erzählung von H.G.Wells *Der Unsichtbare* flieht der unsichtbare Wissenschaftler mitsamt Labor in die Abgeschiedenheit eines Landgasthauses, um dort fieberhaft nach dem Gegenmittel zu suchen. Unsichtbar ist nur sein Körper, der mit einem Mantel bedeckt und im Gesicht mit Bandagen umwickelt zumindest seine normale Gestalt zurückerhält.

¹² Eine Ausnahme macht Alice in Woody Allens gleichnamigem Film (1990), die von ihrem chinesischen Arzt Kräuter mit unterschiedlicher Wirkung für die Kur ihrer Neurosen bekommt. Sie kann zunächst Kontakt mit ihrer Vergangenheit aufnehmen, um Schuldkomplexe abuarbeiten und am Ende hat ein Kraut, das sie von jedem, der es einnimmt, geliebt wird, auf einer Party ungeahnte Folgen. Der Tee, der sie unsichtbar macht, ermöglicht es ihr, ihren Mann in flagranti mit der Sekretärin auf der Couch zu erwischen. Ihr Geliebter, mit dem sie sich zwischenzeitlich getröstet hat, wohnt, mit dem gleichen Kraut unsichtbar geworden, einem Gespräch seiner Ehefrau (auf der Couch) mit ihrem Psychiater bei. Beide parallelen Voyeurismen haben für Alice den Effekt, dass sie beide, Ehemann und Geliebten verliert. Aber die Wirkung des Tees lässt schnell nach, und sie erkennt, dass ihr Problem gerade ihre gesellschaftliche Unsichtbarkeit im goldenen Käfig ist und dessen Lösung ihre Anstrengung sein muss, selbstbewusst ‚sichtbar‘ zu werden.



James Whale: *The invisible Man* Vermummung

Als die einfachen Leute im Gasthaus dem Vermummten, der sie ängstigt, auf den Leib rücken, verblüfft er sie und die Leser des Romans und die Filmzuschauer mit dem berühmt gewordenen ‚Striptease‘, der das Unsichtbare enthüllt, indem er es Stück für Stück ‚sichtbar‘ macht. Die Differenz der medialen Techniken für diese Enthüllung macht der Vergleich zwischen literarischer Erzählung und filmischer Visualisierung deutlich. Literarisch nimmt sich der ‚Striptease‘ des Unsichtbaren in H.G.Wells’ Roman folgendermaßen aus:

"Das war das Entsetzlichste. Mrs. Hall, die mit offenem Mund wie versteinert dastand, schrie laut auf und floh durch die Tür. Eine Bewegung ging durch die Menge. Man war auf Wunden, Entstellungen, den Anblick von etwas Schrecklichem gefasst: aber *nichts*. Der Verband und das falsche Haar flogen durch den Gang in die Schankstube, und einer der jungen Burschen sprang beiseite, um ihnen auszuweichen. Einer stolperte über den anderen auf den Stufen. Denn der Mensch, der dort stand und unzusammenhängende Erklärungen in die Luft schrie, war eine greifbare, gestikulierende Gestalt, bis zum Rockkragen hinauf. Darüber aber war nichts, jedenfalls nichts Sichtbares."¹³

Um dieses ‚Nichts‘ narrativ erscheinen zu lassen, wird es in Aktionen und Reaktionen von Personen in einer szenischen Handlung so lange eingekreist, bis an der Gestalt genau das beobachtet werden kann, was textuell formuliert wird, das ‚Nichts‘, das jedenfalls nichts Sichtbares ist.

¹³ H.G.Wells: Der Unsichtbare, Zürich 1996, S.53/54

Während die Fotografie 'nichts' nicht darstellen kann, verfährt das fotografische Medium des Films insofern analog zur narrativen Literatur, als es das Nichts vom Etwas in der Darstellung einer Handlung abzieht: Auf diese Weise wird das 'Nichts' als 'etwas' sichtbar, was sich vom 'Etwas' zuvor an dieser Stelle unterscheidet. Weil aber der Film nicht 'Nichts' zeigen kann (und die Literatur für das 'Nichts' den Text bemüht), zeigt er das, was zuvor durch das 'Etwas' verdeckt und nicht zu sehen war, nämlich den Grund für eine Form, deren Auflösung den Grund wiederum als Form oder Gestalt zurücklässt und sichtbar macht.



James Whale: *The invisible Man*. Striptease

Auf dieser 'medialen' Ebene wird deutlich, dass das Unsichtbare nur durch Sichtbarkeit (und gerade nicht durch Abwesenheiten) un/sichtbar gemacht werden kann, und dass jede Unsichtbarkeit ebenso Medium einer anderen Sichtbarkeit wie einer anderen Unsichtbarkeit sein kann. Eine sichtbare Form wird selbst Medium ihrer Unsichtbarkeit, aber nur dadurch, dass sie sich als Medium in einer anderen Sichtbarkeit ‚formuliert‘. Die Parodie auf den ‚Unsichtbaren‘ von James Whale dreht die Sichtbarkeitsverhältnisse einfach um, was sie in Kenntnis des Originals zum komischen Effekt werden lässt. In Carl Gottliebs Episodenfilm¹⁴ glaubt der ‚Sohn des unsichtbaren Mannes‘ (1988) wieder in demselben Gasthaus, die Formel für Unsichtbarkeit (wieder)entdeckt zu haben. Als die Polizei ihn wegen unsittlichen Betragens abführen will, macht er vor ihren Augen denselben Striptease, ohne allerdings für seine Zuschauer unsichtbar zu werden. Weil er aber unbeirrt an seine Unsichtbarkeit glaubt, geht er nackt in den Gasträum, der festen Meinung, niemand könne ihn sehen. Die

¹⁴ Carl Gottlieb: *Der Sohn des unsichtbaren Mannes*, in: Joe Dante, John Landis u.a. *Amazon Women on the Moon* (1987).

Stammgäste an der Bar sehen ihn tatsächlich nicht, weil sie nicht mehr hinsehen und nur noch abwinken, ‚ach, da kommt wieder der Unsichtbare‘. Die Pointe ist, dass man auch unsichtbar sein kann, weil man von anderen nicht gesehen wird mit der traurigen Folgerung, dass es sicherlich viel zu viele Unsichtbare in einer ‚Gesellschaft des Spektakels‘ gibt.



Carl Gottlieb: *Der Sohn des unsichtbaren Mannes* (1988)

Was in der Parodie offensichtlich ist, stimmt auch für die Unsichtbarkeit des Mannes im Film von James Whale: Sie ist daher weder die Figuration einer textuellen Leerstelle noch figuriert sie für eine (narrative) Abwesenheit, wie Thierry Horguelin das für den 'Unsichtbaren Mann' von James Whale annimmt: "Tout le travail de James Whale, dans 'L'homme invisible' va maintenant consister à figurer cette absence."¹⁵ Im Gegenteil, der Unsichtbare, das ist keine Einbildung einer anderen Figur oder ein Phantom und daher auch keine 'Leere', wie Horguelin sagt: "Un rien plein de vide"¹⁶, sondern eine Person in konkret anwesender Körperlichkeit mit allen Konsequenzen und der einzigen Besonderheit, nicht sichtbar zu sein. Es kann also weiterhin nur um diese Besonderheit gehen, die merkwürdig genug ist.

Zu den menschlichen Opfern von Strahlenunfällen im Zeitalter der Atombombe zählt der Unsichtbare in John Carpenters *Jagd auf einen Unsichtbaren*(1992). Neben Apparat und Droge ist Nuklearstrahlung die dritte bedeutende Ursache für freiwillige oder wie in Carpenters Film durch einen Unfall verursachte Unsichtbarkeit. Verfolgt wird dieser Unsichtbare von Politikern, die ihn als Versuchskaninchen für ihre Zwecke einspannen

¹⁵ Thierry Horguelin: L'anneau de Gygès: Figures de l'invisible, in: Vertigo, No 11/12 (La disparition), 1994, S.77-82.

¹⁶ Ebd.

wollen. Carpenter musste sich entscheiden, wie er diesen Unsichtbaren sichtbar machen wollte, um ihn in Alltagssituationen auf der Flucht oder bei seiner Freundin (Alice) selbst agieren zu lassen und nicht nur aus den Reaktionen seiner Umwelt zu ‚interpolieren‘. Carpenter schließt mit den Filmzuschauern einen Vertrag: Von einem bestimmten Moment des Nuklearunfalls an ist er innerhalb der Szene für alle anderen Personen unsichtbar, für die Filmzuschauer dagegen bleibt er ‚intakt‘ und sichtbar, was zu absurden Situationen führt, in denen er sich zum Beispiel einer hilflosen Person (sichtbar) bedienen muss (eines sichtbaren Sekundanten für den Unsichtbaren), um selbst (unsichtbar) ein Taxi anhalten zu können etc. Während Carpenter viele klassische Elemente (vor allem den Striptease bei Whale) wiederholt, ist die Einbeziehung des Zuschauers durch einen Vertrag über die Glaubwürdigkeit neu. Was ist tatsächlich die Rolle des Zuschauers in diesem Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten, das jeder Film mit dem Zuschauer spielt? Zumindest dieser Zusammenhang, in dem es um die Glaubwürdigkeit der sichtbaren Darstellung von Unsichtbarkeit geht, bringt das Film(Kino-, Fernseh-)Publikum in eine „begutachtende Haltung“, in der es als „ein Examinator, doch ein zerstreuter“¹⁷ die mediale Konstruktion von (Un-)Sichtbarkeit -selbst unsichtbar betrachtet. Vom Filmzuschauer hat Gérard Legrand so schön gesagt, dass er der erste Unsichtbare des Films sei: Ce "témoin invisible, c'est naturellement le spectateur"¹⁸. Seine Aufgabe, die ihn gegenüber dem Dargestellten unsichtbar macht, ist die Beobachtung medialer Differenz als semantische Konstitution, als wahrnehmbare Bedeutung für ihn, dessen Unsichtbarkeit natürlich für die Figuren der Fiktion und deren mögliche Unsichtbarkeit eine völlig andere Bedeutung hat als für ihn. Im Pakt mit dem Zuschauer ist es sogar möglich, ihm die Aufgabe zuzumuten, zwei analoge Sichtbarkeiten in derselben Szene in der Bedeutung für ‚Sichtbarkeit‘ hier und ‚Unsichtbarkeit‘ dort zu unterscheiden.

Am Ende wäre über den Film von Paul Verhoeven *Hollow Man - Unsichtbare Gefahr* (2000) nicht viel Neues zu berichten, wenn nicht die mediale Technik des Unsichtbaren im digitalen Trickverfahren völlig neue Dimensionen des Machbaren erreicht hätte. Wieder ist es ein ‚Mad Scientist‘, der hier im Team von Wissenschaftlern eine neue Technik, den Körper unsichtbar zu machen, entwickelt, diese Technik zuerst

¹⁷ Walter Benjamin : Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M 1963, S.48.

¹⁸ Gérard Legrand: Le cinéma comme site de l'homme invisible, in: Jacques Aumont (dir): L'invention de la figure humaine. Le cinéma: L'humain et l'inhumain, 1995; S.147-158.

an sich selber ausprobiert, Gefallen an der Macht findet, die er dadurch besonders über seine Mitarbeiterinnen gewinnt, zum kriminellen Maniac mutiert und am Ende durch Feuer und Wasser vernichtet werden kann. Das ‚wissenschaftliche‘ Problem, den Unsichtbaren durch ein geeignetes Verfahren wieder in die Sichtbarkeit zurückzuholen, ist gelöst, wodurch nun der Mensch selber das Problem wird: Die Macht, die ihm die Unsichtbarkeit gibt, ist so verführerisch, dass dieser Unsichtbare davon nicht mehr lassen kann. Das eigentliche Interesse gilt weniger diesem Film, seinem Plot und seiner narrativen Ereigniskonstruktion, sondern seinem dokumentarischen Metafilm, der ihn als *Making of ...* publizistisch begleitet und selbstverständlich zu den ‚Special Features‘ der DVD-Edition gehört.¹⁹ Und tatsächlich, so viel Sichtbarkeit im Zusammenhang mit der Technik des Unsichtbaren war nie zuvor. Während der Film das allmähliche Verschwinden von Schichten des Körpers bis zu seiner völligen Unsichtbarkeit effektiv den Zuschauern in der Szene (dem Wissenschaftler-Team) und den Filmzuschauern ‚zeigt‘, demonstriert das *Making of ...* im umgekehrten Verlauf mit zunehmendem Verschwinden ein Mehr an tricktechnischem Verfahren von ‚Special Effects‘, in denen der Einsatz von ‚Blue Screen-, Motion Control, Motion Capture, oder Computeranimation verknüpft werden. Das Abenteuer, die Technik der Unsichtbarkeit im Film zu dokumentieren, hat hier zum ersten Mal den Illusionseffekt einer abenteuerlichen Geschichte des Unsichtbaren im Film übertroffen. Der Ort der Sichtbarkeit für die medial produzierte Unsichtbarkeit hat sich verändert. Im Computer ist die Differenz selbst verschwunden, der Mehrwert an Sichtbarkeit für das Unsichtbare verdankt sich einem viel grundsätzlicheren Verschwinden (der Materie) als Voraussetzung dafür, dass dem Erscheinen keine Grenzen mehr gesetzt sind.

¹⁹ Vgl. Joachim Paech: Film, programmatisch. In: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.) Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.. Berlin 2004, S.213-223 (hier: 221-223).