

**In Stanley Kubricks Noir „Killer's Kiss“ wird ein Boxpromoter in einen dunklen Hinterhof gedrängt und dort zu Tode geprügelt. Der Auftraggeber dieses Mords findet sein gerechtes Ende in einer Lagerhalle. Die Wände des Lagers sind kalkweiß und kahl, die des Hofes schwarz wie die einer Grotte; Fenster und Türen hat man mit rostigen Platten verrammelt, die Feuertreppen sind hochgezogen. Die Szene spielt in einer riesigen Abstellkammer. Eine solche Abstellkammer ist die Welt, in die Annette Kisling uns führt.**

**Ich wundere mich, dass sie sich unbewaffnet in sie vorgewagt hat. Immerhin hat sie wie Kubrick ihre Kamera dabei. Die Kamera ist ihr Kompass im „Quartier“. Die Kamera zieht in dieser unheimlichen Welt Ordnungslinien ein, sie misst aus. Schon bevor das Verbrechen geschehen ist, ist die scene of the crime abgesteckt. Damit könnte dem Schrecken seine Spitze genommen sein, denn was abgemessen ist, lässt sich überblicken. Doch das ist hier gerade nicht der Fall. Der Grund dafür ist leicht anzugeben: Nirgendwo erscheint der Raum als ein ganzer.**

**Wir blicken einmal auf ein Scharnier, einen Knoten von Körpern, den Null- oder Quellpunkt verwinkelter Teilräume, die auszuwuchern scheinen. Das sind die Raumgeflechte von „Barrikaden“, „Mobiliar“, „verplaatsten“ oder „Haus hinter Hecke“. Dann wieder sehen wir Partien eines einheitlichen Raums. Er scheint sich gleichförmig ins Unendliche zu erstrecken. Das sind die Flächen von „Garten“, „Zaun“, „Dünenpark“ und „Hoogstraat“.**

**Kislings Viertel sind geviertelt und noch einmal geviertelt. Unmöglich, diese Segmente wieder zusammenzufügen. Unmöglich, sich zurechtzufinden. Einmal verirren wir uns in den ineinander gefalteten Gebäuden und Möbeln. Das andere Mal laufen wir einen langen Weg mit immer gleichen Häuschen und Büschen hinab, ohne jemals an sein Ende zu kommen.**

**All diese Fotografien können wir uns als Filmbilder, als Kader denken. Sie sind jeweils Teil einer Sequenz. Es war gerade die Sequenz, die uns dazu verführt hat, aus vielleicht gar nicht zusammengehörigen Stücken einen vollständigen Raum ergänzen zu wollen. Es ist die Sequenz, die an Schwenks und Fahrten und damit an die Suchläufe der Orientierung erinnert, mit der die Filmkamera den Raum abtastet. Aber je mehr wir uns umsehen, desto weniger kennen wir uns aus. Und die Bilder wissen das selbst. Sie formulieren es in ihren Fenstern.**

**Das Bild war in der Renaissance ein offenes Fenster. Hier ist es nicht nur ein geschlossenes, es spricht ganz freimütig von seiner Geschlossenheit: Fast alle Fenster, die auf den Fotografien zu sehen sind, sind verschlossen, vergittert, verhängt, mit schweren Stahlblenden abgedichtet. Vorhänge, Rolläden, Blenden sind Barrikaden, sie verhindern einen Blick ins Innere. Und da, wo kein Blickschutz aufgezogen ist, spiegelt das matte Glas nichts als den grauen Himmel. Wenn Fenster Augen sind, sind diese Augen geschlossen. Sie sind erblindet wie wir. Wir sehen, dass wir nichts sehen**

**Unter allen Künsten konnte allein der Film dieser sehenden Blindheit gerecht werden. Unter allen Künsten ist er die am wenigsten mimetische, schreibt Alain Badiou. Während das Gemälde sich in der Präsenz des Schauens erfüllt, ist das Filmbild immer schon angeschaut, es liegt, wenn es erkannt wird, bereits zurück, es ist immer Nachbild. Selbst wenn die Kamera in einer langen Einstellung den Raum betrachtet, entsteht er doch erst als durchmessener und damit schon zurückliegender, verloreener. Diese Fotografien haben die Erfahrung des Kinos gemacht. Sie verlieren den Raum, indem sie ihn durchqueren. Sie verlieren ihn, indem sie ihn wiederholen.**

**Der Filmkader gibt alles, was am Tafelbild autonom und präsent zu sein behauptet, auf. Aus einer Reihe lässt sich nicht das hervorragende Einzelstück herauslösen. Es wäre töricht, den schönsten unter allen Gärten zu prämiieren. Die Einzelbilder reihen sich in ein Spiel der dahinfliegenden, ineinander übergelenden Schatten. Kisling verstärkt diesen gespenstischen Effekt noch, indem sie die kontrastierende Montage meidet. Sie wandelt vielmehr ab.**

**Das zeigen ihre Kamera-Fahrten. Wir gehen an dem Zaun vorbei, wir registrieren die minimalen Veränderungen. An den Zaun waren einmal Plakate geheftet, aber sie sind abgerissen worden, nur noch Fetzen sind übrig. Es muss uns nach den blinden Fenstern, nach den versperrten Ausgängen nicht mehr wundern, dass von den Abbildungen und Schriften der Plakate nichts mehr zu erkennen ist. Auch diese Barrikade ist blickdicht.**

**Was weisen die „Schilder“? Welche Geschäfte werden in diesen Gebäuden abgewickelt? Was ereignet sich auf der Straße, die vor dem Haus vorbeiführt? Wo sind die Menschen? Wird es jemals wieder Tag? – All diese Fragen stellen sich nicht. Auf subtile Weise teilt sich die Gewissheit mit, dass auf den Schildern gar nichts angeschlagen ist, dass die Häuser verlassen sind und die Fabrik sich in Liquidation befindet. Die Bewohner der Schreberhäuschen werden diesen**

**Sommer nicht zurückkehren, das Meer hinter den Dünen hat Ebbe. Wir befinden uns in einer Kulissenlandschaft.**

**Kisling gibt uns wie Kubrick einen Backstage-Pass. Das Set ist verlassen, vom Schnürboden schauen wir auf eine leere Bühne. Hier hat die Requisite einiges aufeinander getürmt, dort sehen wir Stützpfeiler und notdürftig Zusammengenageltes. Mitten durch die Wiese zieht sich die Stellwand der Gebrauchsbäume.**

**Manche dieser Bäume fügen sich zum Kamm- oder Gittermuster, andere greifen ineinander wie die Finger zweier Hände. Der Raum hat seinen Horizont verloren. Es fällt auf, wie organisch die Gebäude dargestellt sind und wie geometrisch die Gewächse. Es ist, als ob das Gebaute gewachsen, das Gewachsene aber gebaut wäre. Sowohl die Flächen als auch die Geflechte vereinigen sich in ihrer Tendenz zur Enträumlichung.**

**Ein Endpunkt in dieser antiperspektivischen Entwicklung ist im „Dünenpark“ erreicht. Das verwirrte Auge sucht in die Gestrüppfläche eine Flucht hineinzusehen, aber sieht sich nur mehr Blöcken aus pastosem Schwarz gegenüber. Auch hier kein einmaliger, überwältigender, pathetischer Moment, sondern eine Betrachtung in der Folge, in den Kadern. Wir beobachten, wie sich der Raum auflöst.**

**Die Welt des Blinden ist vielleicht gar nicht schwarz. Sie könnte eine schattenlose Schattenwelt sein wie auf den Fotografien von Annette Kisling, eine versiegelte Welt. Präzise ausformuliert, weiß sich diese Welt von allen Illusionen des Sehens frei. Nicht, dass das Fotografierte sich in der Konstruktion verlöre. Nicht, dass die Figuren der Abstraktion geopfert würden. Wir sehen ja Häuser, Bäume, Möbel. Aber alles, was wir sehen, ist zugleich Barriere und Blickschutz. Sehen, so lernen wir hier, ist immer auch ausblenden, abblenden, versiegeln. Sehen ist blind sein für das Nichts dahinter. Kisling wagt den Blick hinter die Kulissen.**

**Stefan Ripplinger in dem Buch „Quartier“, 2007**