

Denis Grünemeier

LICHT IM FILM

Zur Ästhetik der Beleuchtung

[transcript] Film

Denis Grünemeier
Licht im Film

Film

Denis Grünemeier ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fach Kunstgeschichte der Universität Trier. Er hat Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Berlin studiert und wurde 2022 an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert.

Denis Grünemeier

Licht im Film

Zur Ästhetik der Beleuchtung

[transcript]

Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin, 2022

Gutachter: Prof. Dr. Michael Diers und Prof. Dr. Volker Pantenburg

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Denis Grünemeier

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: THE NIGHT OF THE HUNTER © 1955 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved. Courtesy of MGM Media Licensing

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839470367>

Print-ISBN: 978-3-8376-7036-3 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7036-7

Buchreihen-ISSN: 2702-9247 | Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Licht und Schatten: L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (1907)	11
Licht als Bedeutungsträger	21
Forschungsperspektiven, Zielsetzung und theoretischer Rahmen	32
Leitbilder: Filmauswahl – Aufbau	47

Lichtung

Sichtbarkeit und (Bild-)Reflexion	53
--	----

Projektion, Impression

Lichtbestimmungen in SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS (1927)	61
Licht als Geschichtenerzähler	67
Bewegtes Licht, lichte Bewegung	80
Die Architektur des Lichts	91
Das Begehren des Blicks	97
Resümee	109

Erleuchtung im Kino

Transfigurationen in STELLET LICHT (2007)	111
Stille, Licht und Zeit	111
Die Allgegenwart des Lichts	115
Kontemplative Kamera	122
Lens Flares – Spiegelungen des Lichts	128
Kinematografische Transfigurationen	139
Resümee	146

Abstraktion des Lichtbildes

Auflösungen in BLOW-UP (1966)	149
Film als Malerei mit Licht und Farbe	151
Die Ästhetik des Vorspanns	155
Reduktion und Stilisierung	158
Die Farbe Grün als zentrales Motiv	160
Der Glanzreflex	163
Peter Sedgleys <i>Cycle II</i> im Bilderdialog	167
Grenzgänge des Sichtbaren	169
Resümee	175

Blendung

Am Brennpunkt der Wahrnehmung	179
--	-----

Zu den neuen Sternen

Grenzüberschreitungen in 2001: A SPACE ODYSSEY (1968)	193
Aus dem Dunkel ins Licht	193
Narration und Bildkonstruktion	196
Die Bildmacht des Lichts	199
Entgrenzungen der Lichttunnel-Sequenz	213
Unbeständige Figuration: Louis-seize-Raum	222
Das Motiv des leuchtenden Auges	226
Resümee	232

Über-Strahlen

Auslöschungen in CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998)	233
Zwischen Licht und Schatten	233
Unbequeme Bilder	236
Überstrahlung und Transgression	241
Die Performativität künstlicher Lichtquellen	251
Die Gewalt des Lichts	259
Vorzeichnungen	264
Resümee	268

Verschattung

Das Licht im Schatten	273
------------------------------------	-----

Schwarz-Film

Umnachtungen in THE NIGHT OF THE HUNTER (1955)	287
Film über Film	290
Schwarzes Licht	299

Die Bildmacht der Schatten	308
Die Magie der Nacht	315
Resümee	327

Licht, Dunkel

Umwidmungen in IN THE SHADOW OF THE SUN (1981) und IN ABSENTIA (2000)	333
Das Unfixierbare	336
Die Elemente	347
Der weiße Strahl.....	350
Hell/Dunkel	355
Dunkel wird Licht	360
Der Text des Schattens	365
Schwarzbilder	373
Resümee	378

Ausblick

Ins Licht: THE LIGHTHOUSE (2019)	383
---	-----

Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis	395
Filmverzeichnis	457
Bildnachweis	465
Dank	467

Einleitung

Licht und Schatten: L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (1907)

Le cinéma est l'art du mouvement et de la lumière.

—*Germaine Dulac*¹

Ein hektisches Treiben beherrscht die Szenerie. In Reih und Glied versammeln sich die jungen Studenten mit ihren Teleskopen auf den Schultern in der mittelalterlichen Studierstube. Wenig später betritt der Professor den Raum und nimmt auf der Kanzel Platz. Was der greise Gelehrte seinem Publikum mit deutlichen Gesten wortreich ankündigt, ist nichts weniger als eine optische und astronomische Sensation: Eine totale Sonnenfinsternis steht unmittelbar bevor! Notizen werden eifrig verfasst und eine Schultafel hereingetragen, auf der das Ereignis in seinem grundlegenden Ablauf mit Kreidestrichen skizziert wird (Abb. 1). Kaum schlägt die Uhr im Hintergrund Punkt zwölf, erklimmt der Professor über eine Leiter zusammen mit zwei Assistenten das Observatorium im oberen Geschoss. Ein Sternenglobus und das dazugehörige Teleskop beherrschen den kahlen Raum. Dort präsentiert sich im großen Fenster bereits das angekündigte Himmelsschauspiel.² Die tiefschwarze Scheibe des Mondes überschattet fast vollständig den Körper der Sonne, während am linken Rand die Lichtstrahlen

1 Germaine Dulac, 1925, zitiert nach Tom Gunning, »Light, Motion, Cinema! The Heritage of Loie Fuller and Germaine Dulac«, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Jg. 46, 2005, Nr. 1, S. 106–129, hier S. 107.

Alle URLs wurden zum Zeitpunkt der Drucklegung geprüft; nicht mehr erreichbare Seiten sind entsprechend vermerkt. Sämtliche Zitate und Literaturverweise werden in der originalen Rechtschreibung der Quelltexte wiedergegeben und nicht an die neue deutsche Rechtschreibung angepasst. Das generische Maskulinum wird durchgehend als grammatisch neutrale Form verwendet, die alle Geschlechter einschließt. Bildunterschriften benennen bei Filmen neben dem Regisseur, sofern abweichend, die Kamerapersonen, letztere abgekürzt mit »K« für Kamera. Eckige Klammern in Zitaten markieren formal-inhaltliche Eingriffe des Verfassers, die der Ergänzung, Präzisierung oder Hervorhebung dienen. Die Angabe »online« in den Fußnoten verweist auf digitale Quellen, die im Literatur- und Quellenverzeichnis mit vollständiger URL aufgeführt sind.

2 Im Hintergrund lenkt die gotische Turmspitze als vertikale Sichtachse zusätzlich den Blick auf die dargestellte Sonnenfinsternis.

in Form einer gleißend hellen Aureole aufleuchten (Abb. 2). Der äußerste Kontrast von Schwarz und Weiß, von Licht und Schatten definiert die visuelle Gestaltung der gesamten Szene.

Diese Beschreibung von Georges Méliès' Stummfilm *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* (1907) führt das zentrale Thema dieser Arbeit ein: die essenzielle Bedeutung von Licht und Schatten für den Film, die sich hier in der spielerischen Begegnung von Sonne und Mond verdichtet. Nach einem Schnitt übernimmt die Kamera die Rolle des Teleskops³ und fokussiert in frontaler Perspektive die Annäherung der beiden Gestirne, die von zwei Schauspielern verkörpert werden. Vor einem schwarzen Hintergrund nähern sich der weibliche Mond und die männliche Sonne allmählich einander an, bis sie sich in einem frivolen Stelldichein vereinen (Abb. 3–4).⁴ Das Zwinkern der Augen und das Lecken der Lippen lässt keinen Zweifel an dieser erotischen Begegnung. Wie schon in der Dachkammer des Observatoriums definiert auch hier der Helldunkel-Kontrast die Szenerie: Die hellen Gesichter von Mond und Sonne heben sich deutlich von der dunklen, unendlichen Weite des Alls ab.

Es folgen Bilder der Sterne, Planeten und Kometen sowie eines weiblichen Meteor-schauers in suggestiv schimmernden Doppel- und Mehrfachbelichtungen (Abb. 5). Vor Euphorie über die soeben gemachte Beobachtung nimmt sich der Professor ein kleineres Fernrohr und stellt sich auf die Fensterbank, als wolle er nach den Sternen greifen. Schon bald verliert er die Balance und fällt kopfüber in eine Regentonne, die neben einer Sonnenuhr im Mauerwerk aufgestellt ist (Abb. 6–7). Flugs richten die Studenten ihre Teleskope auf den vermeintlichen Unfall und betrachten mit den Instrumenten das zappelnde Hinterteil ihres Lehrers. In der abschließenden Szene sitzt er – deutlich gezeichnet von dem Sturz – im Kreis der ebenso besorgten wie belustigten Studenten. Der wiederkehrende Verlust des Bewusstseins macht deutlich: Hier ist jemand nicht nur von dem Geschehen sichtlich erschlagen, hier ringt jemand buchstäblich um sein Leben (Abb. 8).⁵

-
- 3 Unter den prominent platzierten Requisiten befindet sich rechts im Bild ein Tripod für Teleskope, dessen dreibeinige Form stark an ein Kamerastativ erinnert. Diese Ähnlichkeit verbindet die Filmkamera mit dem Fernrohr als Technik der Seherweiterung über die Grenzen des mit bloßem Auge Wahrnehmbaren hinaus. (Vgl. hierzu Oliver Fahlke, »Grenzgänge des Sichtbaren. Optische Instrumente im Film: Mikroskop, Teleskop, Fernglas, Brille«, in: Kay Kirchmann; Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld 2014, S. 73–84).
 - 4 Noch deutlicher ist diesbezüglich die Formulierung »Le soleil copule avec la lune« (die Sonne paart sich mit dem Mond) in Laurent Mannoni, *Méliès: La magie du cinéma*, Paris 2020, S. 248. Die Darstellung himmlischer Gestirne mit menschlichen Gesichtszügen ist eine Bildtradition, die bis ins Mittelalter zurückreicht. Sie findet sich auf zahlreichen Flugblättern des 15. und 16. Jahrhunderts, die über Wunderzeichen und Himmelsphänomene berichten, sowie auf Druckblättern wissenschaftlicher Schriften. Auch die geschlechtliche Zuordnung von Sonne und Mond hat Tradition, wie etwa in einem Eheratgeber von 1578 beschrieben: »Er ist die Sonne – Sie ist der Mond; Sie ist die Nacht – Er hat Tag's Macht [...]«. «Beides soll sich zu einer harmonischen Vollkommenheit ergänzen. (Zitiert in Karl Strack, *Aus dem deutschen Frauenleben*, Leipzig 1874, hier zitiert nach Ulinka Rublack, *Der Astronom und die Hexe: Johannes Kepler und seine Zeit* [2015], Hamburg 2018, S. 75).
 - 5 Die Deutung, dass der Professor mit dem Tode ringt und seine Studenten vergeblich versuchen, ihn wiederzubeleben, findet sich bereits im frühen Star Film-Katalog. (Vgl. Mannoni 2020, S. 248).

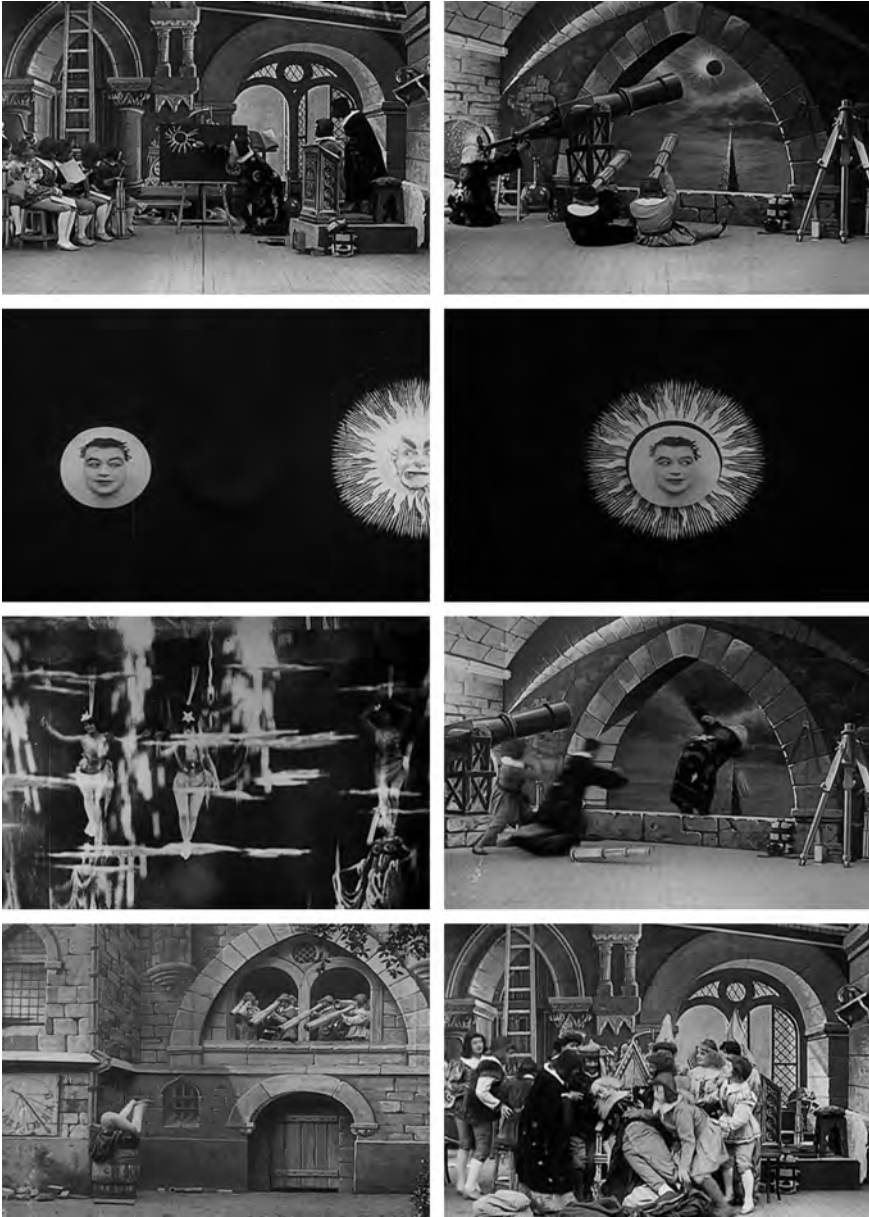


Abb. 1-8: L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (1907). Georges Méliès

Spätestens das mit Sternen, Sonne und Mondsichel bestickte Gewand lässt keinen Zweifel daran, dass hier Georges Méliès selbst im Stuhl sitzt und den alternden Astronomen verkörpert. Dieses bereits während seiner Tätigkeit für das Théâtre Robert-Houdin benutzte Requisit unterstreicht Méliès' Selbstinszenierung als Magier der eigenen Filmkunst und setzt ein deutliches Zeichen für das grundlegende Ziel seines Films: die Verzauberung des Publikums und die Erweiterung des Kinos in bisher unbekannte Dimensionen. Der vordergründige Humor kann hierbei nicht über die komplexe und tiefere Bedeutung von *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* hinwegtäuschen, nämlich dessen Wirkung als aufwendig gestaltetes *Lichtspiel*,⁶ das sich an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft, Technik und Magie, Realität und Imagination entzündet. Diese Ästhetik ist kein bloßes künstlerisches Beiwerk, vielmehr zielt sie auf das Herz einer jeden kinematografischen Darstellung – die »Vermählung von Licht, Schatten und Bewegung«.⁷

Schon in *LA LUNE À UN MÈTRE* (1898), *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (1902) und *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (1904) zeigt sich Méliès' Faszination für den Himmel und seine Gestirne, insbesondere für Sonne und Mond. Doch erst in *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* werden Licht und Schatten auf motivischer und visueller Ebene so eng miteinander verflochten, dass sie – um mit dem berühmten Begriff von Ernst Cassirer und Erwin Panofsky zu sprechen – zur *symbolischen Form* des Kinos selbst avancieren.⁸ Die prototypische Funktion von Méliès' Film für ein visuelles Verständnis des Kinos offenbart sich in zahlreichen Details: von Dekor und Kostümen bis hin zur grundsätzlichen Gestaltung der Handlung vor gemalten Kulissen. Es sind Gegenstände wie die Uhr zu Beginn, die deutlich machen, dass Méliès das Filmen als Kunst versteht, die zwischen den Polen von Leben und Tod, Anfang und Ende, Licht und Schatten hin und her pendelt. So schlägt der Hammer eines Sensenmannes als mahnendes *memento mori* nicht nur den Takt des Films auf der Glockenuhr an, sondern verweist zugleich auf die bevorstehende Sonnenfinsternis als ein apokalyptisches Ereignis.⁹

-
- 6 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Begriffskultur der frühen Kino- und Filmgeschichte: »Lichtspieltheater« und »Lichtspiel« waren im Deutschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts geläufige Bezeichnungen für Kino und Film. So trug z. B. die erste deutsche Filmillustrierte, die 1908 in Berlin vom Herausgeber und Verleger Karl Wolffsohn initiiert wurde, den Titel *Lichtbild-Bühne* (LBB). Heute weitgehend veraltet und beinahe vergessen, verdeutlichen diese Begriffe die wesensbestimmende Verschränkung von Film und Licht.
- 7 Lotte H. Eisner, *Murnau. Der Klassiker des deutschen Stummfilms* [1964], Velber bei Hannover 1967, S. 211.
- 8 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [1923–1929], 3. Bde., hg. von Birgit Recki, Hamburg 2023; Erwin Panofsky, »Die Perspektive als »symbolische Form«« [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin 1992, S. 99–168; ergänzend Martin Warnke, »Panofsky – Die Hamburger Vorlesungen«, in: Bruno Reudenbach (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 53–58.
- 9 Darstellungen der Sonnenfinsternis, häufig als Zeichen oder Vorbote der Apokalypse, sind ein kunsthistorisch tradiertes Motiv. Insbesondere in der Malerei spielen die apokalyptischen Konnotationen der Sonnenfinsternis, etwa im Kontext christlicher Ikonografie, eine bedeutende Rolle. Ein prominentes Beispiel ist das Niccolò Antonio Colantonio zugeschriebene Gemälde *Die Kreuzigung* (um 1450–60), das sich im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid befindet. Speziell die Sonnenfinsternis findet sich als Motiv in zahlreichen weiteren prominenten Werken, darunter in Raffaels Fresko *Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht* (1518–19, Vatikanpalast), Peter Paul Rubens' Gemälde *Die Kreuzaufrichtung* (um 1610, Liebfrauenkathedrale, Antwerpen) oder auch Ge-

Die parallel ausgestreckten Beine und der langgezogene rechte Arm des Gelehrten in der finalen Einstellung erinnern, wie Jens Meinrenken anmerkt, deutlich an ikonografische Motive der Passion Christi, wie sie etwa in Rogier van der Weydens Madrider *Kreuzabnahme* (1435–40) zum Ausdruck kommen.¹⁰ Die Einbettung kunsthistorischer Querweise findet sich in zahlreichen Filmen des Regisseurs. Als Ausdruck eines künstlerischen sowie handwerklichen Selbstverständnisses belegen sie sowohl die bildliche Funktion der Kunstgeschichte und deren Ikonografie für das Kino als auch dessen Fähigkeit, verschiedene Künste zu einer neuen Ausdrucksform zu verbinden. Diese Beobachtungen lassen sich zu den folgenden methodischen Prämissen verdichten: Erst in der ausgewogenen Kombination filmwissenschaftlicher und kunsthistorischer Methoden, von der Sequenzanalyse über die neuere Filmphänomenologie bis hin zur bildwissenschaftlichen Betonung des Eigenwerts des Bildes, wird die ästhetische Tiefendimension des Kinos sichtbar. Und erst in der Analyse von Licht und Schatten erschließt sich dem Betrachter die symbolische wie auch optische Wirkmacht seiner Bilder.

L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE führt in eindrucklichen Szenen die universelle Bedeutung des Lichts vor Augen – als zentrales Prinzip der Natur wie des Films. Licht und sein »Gegenstück«, der Schatten, begegnen sich im Bild der Sonnenfinsternis in einer amourösen Choreografie und erscheinen als simultan erfahrbare, sich wechselseitig bedingende¹¹ Elemente des kinematografischen Spektakels. Das titelgebende Motiv verdichtet sich dabei zu einer selbstreflexiven filmischen Metapher, die zugleich auf optische Vorläufer des Kinos wie die Laterna magica und die Camera obscura¹² verweist (Abb. 9).¹³ Der Film etabliert ein reiches Referenzsystem, bei dem sich die mittelalterliche Weltanschauung – die Vorstellung göttlicher Urheberschaft himmlischer Ereignisse und die

orge Grosz' Gemälde *Die Sonnenfinsternis* (1926, Heckscher Museum of Art, Huntington, New York), um hier nur einige zu nennen.

- 10 Hinweis von Jens Meinrenken, im Gespräch mit dem Verfasser am 28. Juni 2016, Berlin (ADG). Hier und im Folgenden werden unveröffentlichte Quellen mit dem Kürzel ADG (= Archiv Denis Grüne-meier) gekennzeichnet.
- 11 Vgl. Gilles Deleuze: »[D]as Licht wäre nichts – wenigstens nichts, was in Erscheinung träte – ohne das Dunkel [...]« (Ders., *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2013, S. 75).
- 12 Das technische Prinzip der Camera obscura, das bereits in der Antike – etwa von Aristoteles im Kontext einer Sonnenfinsternis – erkannt und beschrieben wurde, wurde erst im 16. Jahrhundert im Hinblick auf seine praktische Nutzung zur Herstellung von Bildern ausführlich dokumentiert und illustriert, insbesondere in Giambattista della Portas *Magia Naturalis libri XX* (Neapel 1589). Vgl. John H. Hammond, *The Camera Obscura*, Bristol 1981; Tobias Kaufhold, *Camera Obscura: Museum zur Vorgeschichte des Films*, Essen 2006; sowie Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikan. von Anne Vonderstein, Dresden, Basel 1996.
- 13 Zur Genealogie und Medienarchäologie des Films vgl. allgemein Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films: die Geschichte der Kinematographie und ihre Vorläufer* [1956], Hildesheim, New York 1979; Friedrich Kittler; Ana Ofak (Hg.), *Medien vor den Medien*, München 2006; Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002; Werner Nekes (Regie und Buch), *MEDIA MAGICA I. – WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN?*, BRD 1985; Walter Panofsky, *Die Geburt des Films: ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*, Würzburg 1944; Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999; Nicole Gronemeyer, *Optische Magie: Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004; sowie Bodo von Dewitz (Hg.), *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten – die Sammlung Werner Nekes*, Ausst.kat. Museum Ludwig, Köln 2002.

biblisch-apokalyptische Dimension der Sonnenfinsternis – mit dem neuzeitlichen naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse szenisch und motivisch ergänzt. Méliès hebt den scheinbaren Gegensatz dieser dualistischen Perspektiven gezielt auf, indem er Wissenschaft und Fantastik zu einer visuell-poetischen Einheit verwebt.

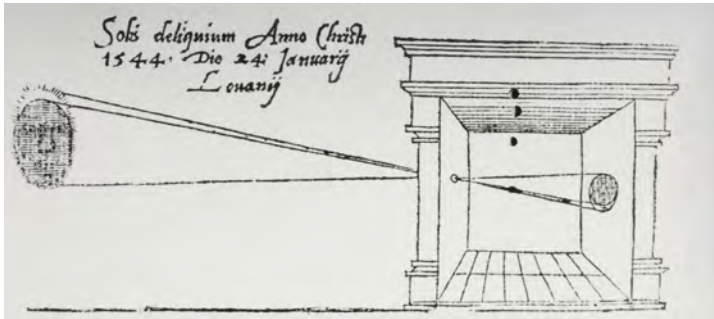


Abb. 9: Illustration einer Camera obscura zur Beobachtung der Sonnenfinsternis am 24. Januar 1544. Holzschnitt, aus: Gemma R. Frisius, *De radio astronomico et geometrico liber*, Antwerpen 1545

Die Konzentration auf Licht und Schatten ist mit dem Beispiel von Méliès keine willkürliche, sondern ergibt sich unmittelbar aus seiner Bildwelt, ihrer bewussten Gestaltung und technischen Umsetzung. Vor dem Einzug künstlicher Beleuchtung in die Filmproduktion war Tageslicht unverzichtbar für die Dreharbeiten. Die Kontrolle über Helligkeit und den Einfall des Sonnenlichts stellte dabei eine besondere Herausforderung dar. Méliès begegnete dieser mit dem Bau eines Glasstudios in Montreuil, das die Sonnenstrahlen mithilfe technischer Vorrichtungen steuerbar machte.¹⁴ Zugleich erkannte er früh das Potenzial elektrischer Beleuchtung und nutzte sie gezielt, um seine visionären Bildräume weiterzuentwickeln:

14 Dieses 1897 eröffnete Filmstudio gehört zu den ersten der Welt. Méliès ließ Teile der Glaskonstruktion aus Milchglas bauen, um ein sanftes, gleichmäßiges Licht zu erzeugen. Zudem rüstete er die Fenster mit dünner, lichtdurchlässiger Baumwolle und beweglichen Jalousien aus, um die Beleuchtung variabel manipulieren zu können. Im Gegensatz dazu funktionierte William Dicksons »Black Maria«, die 1892 auf dem Gelände von Thomas Alva Edisons Laboratorien in New Jersey erbaut wurde, anders: Dieses Studio war vollständig mit schwarzer Teerpappe ausgekleidet und stand auf einer drehbaren Plattform, die es ermöglichte, das Studio je nach Sonnenstand um die eigene Achse zu drehen. Durch die verglaste Öffnung im Dach wurde das Licht konsolidiert und in das abgedunkelte Studio geleitet – ein früher Vorgriff auf eine kontrollierte, technisch gesteuerte Beleuchtung. Wie Brian R. Jacobson feststellt: »Dickson needed more than just light; he needed well-regulated light and the more legible images it produced. [...] Far from primitive, then, the Black Maria should be understood as a cinematic version of modern techniques designed to make natural light a technological form and place the sun on reserve.« (Ders., *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*, New York 2015, S. 12). Diese Notwendigkeit trifft in gleichem Maße auf Méliès zu.

»Nach vielen Versuchen, und obwohl immer wieder behauptet wurde, daß es unmöglich sei, gelang es mir vor kurzem doch, durch eine elektrische Spezialeinrichtung, die aus Beleuchtungszügen, Kulissenleuchter und -ständer zusammengesetzt ist, eine künstliche Beleuchtung wie im Theater, die den Eindruck von Tageslicht erweckt, zu schaffen, die mich in Zukunft vor den harten Prüfungen der Vergangenheit bewahren wird. Gott sei Dank! Ich brauche also nicht verrückt zu werden, zumindest nicht wegen der Wolken. Das Streulicht erreichen wir durch eine geeignete Zusammenstellung aus einer großen Anzahl an Bogen- und Quecksilberlampen. Diese künstliche Beleuchtung ersetzt, wenn nötig, das Tageslicht. Die Intensität kann nach Belieben geregelt werden.«¹⁵

Nicht zuletzt diese Äußerungen von Méliès lassen erkennen, dass die häufig wiederholte Annahme, der frühe Film habe keine eigenständige Lichtbildästhetik entwickelt, mit Vorsicht zu betrachten ist. So vertreten beispielsweise Wolfgang Samlowski und Hans J. Wulff die Auffassung, dass die Beleuchtung in dieser frühen Phase des Films – aufgrund der Abhängigkeit vom Tageslicht – primär der Sichtbarmachung der Bildinhalte diene: »Im Zeitraum von 1895 bis etwa 1905 wurde Licht verwendet, um das Dargestellte in allen Teilen des Bildes deutlich sichtbar zu machen. Der Einsatz des Lichts verfolgte keine klar umrissenen ästhetischen Ziele.«¹⁶ Die Beschreibung und Deutung von *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* als ein ausgefeiltes Liebes- und Himmelschauspiel aus Licht und Schatten weisen in die entgegengesetzte Richtung. Vor allem die aufwendigen Kulissen bei Méliès sind von einer kontrastreichen Helldunkel-Gestaltung geprägt, die nicht nur wesentlich zur tiefenräumlichen Wirkung beiträgt, sondern ebenso Atmosphäre, Stimmung und die visuelle Dramatisierung des Filmgeschehens insgesamt mitbestimmt. In den schwarz-weiß gemalten Dekorationen verbinden sich Licht und Schatten zu dynamischen Akteuren filmischer Bildregie. Insgesamt entsteht ein plastischer Bildeindruck, der trotz einiger Parallelen über den Charakter einer illusionistischen Theaterkulisse und den Trompe-l'œil-Effekt simpler Prospektmalerei hinausgeht. Während Méliès einerseits auf das gemalte Bühnenbild als Hintergrund angewiesen bleibt (Abb. 10), nimmt er andererseits die spätere Entwicklung des Films vorweg, bei der nicht allein die räumliche Umgebung wirkt, sondern vielmehr die Lichtführung den zeiträumlichen Eindruck einer Szene und ihren Charakter aus sich heraus formt.

-
- 15 Georges Méliès, »Die Filmaufnahme« [1907], in: Frank Kessler, Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hg.), *Georges Méliès – Magier der Filmkunst*, Basel, Frankfurt a.M. 1993, S. 13–30, hier S. 20. Die französische Originalfassung erschien unter dem Titel »Les vues cinématographiques« in: *Annuaire général et international de la photographie*, Paris 1907, S. 363–392.
- 16 Wolfgang Samlowski; Hans J. Wulff, »Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts«, in: Lorenz Engell; Bernhard Siegert; Joseph Vogl (Hg.), *Licht und Leitung*, Weimar 2002, S. 169–184, hier S. 176.



Abb. 10: Innenaufnahme aus dem Studio in Montreuil: Szenenbild aus *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (1904). Oben ist die Struktur des Glasateliers zu erkennen, rechts unten im Bild Georges Méliès.

Mit und über Méliès hinaus lässt sich feststellen, dass das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert in vielen Bereichen eine besondere Sensibilität für das Licht als Medium künstlerischen Ausdrucks entwickelte. Ein Beleg für diese These sind die Tanzdarbietungen von Loïe Fuller. Für ihre Auftritte entwickelte Fuller um die Jahrhundertwende eine technisch versierte Bühneneinrichtung, deren zentrales Element, ein Boden aus farbigen Glasplatten, von unten mit elektrischen Scheinwerfern beleuchtet wurde. Durch ein ununterbrochen die Farbe wechselndes Licht illuminiert, schienen die weißen Stoffe ihres schmetterlingsähnlichen Kleides in der intensiven Bewegung des Tanzes den Körper der Tänzerin gleichsam in eine schwebende, immaterielle Lichtgestalt zu verwandeln.¹⁷

Fuller ließ sich von Marie Curie und Thomas Alva Edison beraten, um herauszufinden, wie sie ihre Kostüme mit fluoreszierenden Substanzen imprägnieren und zum Leuchten bringen konnte.¹⁸ Auf dieser Grundlage erfand sie ihren berühmten *Radium Dance* (1904). In einigen ihrer Auftritte projizierte sie Bilder des Mondes und der Sterne auf ihr Gewand.¹⁹ Durch den Einsatz pyrotechnischer Effekte, mechanischer Vorrich-

17 Einschlägig hierzu Ann C. Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown, Connecticut 2007; Gabriele Brandstetter; Brygida M. Ochaim, *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Freiburg 1989; Margaret Haile Harris (Hg.), *Loïe Fuller: Magician of Light*, Ausst.kat. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1979; Ulrike Gärtner, »Licht-Maschine. Theater und Avantgarde«, in: dies.; Kai-Uwe Hemken; Kai Uwe Schierz (Hg.), *KunstLichtSpiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, Ausst.kat. Kunsthalle Erfurt, Bielefeld, Leipzig 2009, S. 72–77.

18 Vgl. Zeva Oelbaum; Sabine Kraysenbühl (Regie), *LOÏE FULLER – TÄNZERIN DES LICHTS*, Dokumentarfilm, USA/Frankreich 2023, Min. 26. Ergänzend dazu Loïe Fuller, *Fifteen Years a Dancer's Life*, Boston 1913.

19 Erläuternd Rhonda K. Garelick: »For the dances known as *Les Nuages*, *Le Firmament*, and *Land of Visions*, for example, Fuller used photographs of the moon, taken with the aid of a telescope. She then printed the photographs onto her glass slides, and danced as lunar images drifted across her

tungen mit Spiegeln und beweglicher Projektionslaternen erreichten ihre Performances eine für die damalige Zeit bahnbrechende Lichtästhetik. Ebenso eindrucksvoll ist die Gestaltung der Bühnenplakate, auf denen sich die fein temperierten Licht- und Farbmodulationen ihrer Auftritte bis ins Detail widerspiegeln (Abb. 11). Sie geben einer künstlerischen Vision Ausdruck, wie die Tänzerin sie selbst formulierte: »Ich will eine neue Kunstform erschaffen, die alle gängigen Theorien, alle Konventionen links liegen lässt. Dabei werde ich nur meiner Intuition folgen. Das Licht wird der gefeierte Star sein. Es soll die Hauptrolle spielen.«²⁰ Diese künstlerische Absicht verfolgte Fuller nicht nur in ihren Tanzperformances, sondern auch in ihren filmischen Arbeiten.²¹ Ihr Einfluss auf das wachsende Verständnis des Films als Lichtkunst zeigt sich darüber hinaus in zahlreichen kinematografischen Aneignungen des Serpentinanzes im frühen Kino, exemplarisch in Louis Lumières *DANSE SERPENTINE* (1897), Georges Méliès' *LA DANSE DU FEU* (1899) und Segundo de Chomóns *LOÏE FULLER* (1902).²² Neben Regisseuren wie Louis Delluc und Marcel L'Herbier zählte insbesondere auch Germaine Dulac die Tänzerin zu ihren zentralen Inspirationen.²³ Umso nachvollziehbarer erscheint der von Dulac im vorangestellten Motto formulierte Zusammenhang von Bewegung und Licht als den beiden konstitutiven Elementen des Kinos.

Ausgehend von Pionieren wie Méliès bis in die Gegenwart richtet das vorliegende Buch den Fokus auf das Licht und die oftmals unterschätzte Ästhetik der Beleuchtung als Schlüsselement filmischer Bildgestaltung und sichtbaren Ausdruck der schöpferischen wie imaginativen Kraft des Kinos.

body – a dazzling sight for the time.« (Dies., *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, Oxford 2007, S. 53f.).

- 20 Loïe Fuller, in: LOÏE FULLER – TÄNZERIN DES LICHTS, Prolog.
- 21 Die drei Kurzfilme von Loïe Fuller, *LE LYS DE LA VIE* (1920–21), *VISIONS DES RÊVES* (1924–25) und *CEPELIUS AND THE SANDMAN* (1927–28, unvollendet), sind zwar weit weniger bekannt und erforscht als ihre Tanzperformances, doch zählt sie mit diesen Werken neben Alice Guy zu den ersten Filmregisseurinnen. (Vgl. Brygida Ochaim, »Loïe Fuller: ›Die Solistin der tanzenden Farbe‹/Loïe Fuller: ›The Soloist of the Dancing Color‹«, in: Parkett 9, 1986, S. 109–117, hier S. 112).
- 22 Hierzu Laurent Guido, »(Serpentinen-)Tanz und frühes Kino« [2010], in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 24, 2015, Nr. 2, S. 37–60. Guido verweist darüber hinaus auf die bereits umfassend erforschten Einflüsse Fullers auf die Filmavantgarde der 1910er- und 20er-Jahre und nennt u.a. die »futuristischen« Filme von Arnaldo Ginna und Bruno Corra sowie die abstrakten Animationen von Walter Ruttmann und Hans Richter. (Ebd., S. 39).
- 23 Ebd.



Abb. 11: Jean de Paléologue, La Loïe Fuller – Folies Bergère, Plakat, Frankreich 1897

Licht als Bedeutungsträger

Im Alltag erfahren wir Licht am eigenen Leib, in der Verschränkung unserer Körper und Sinne mit der uns umgebenden Welt. Wir erleben das Licht als fundamentalen Bestandteil des Universums und elementare Voraussetzung für das Leben auf unserem Planeten, aufgeteilt in den natürlichen Wechsel von Tag und Nacht. Nichts scheint unser physikalisches Dasein stärker zu bestimmen als das Licht. Ähnliches gilt für unser Bewusstsein und das Nachdenken über unsere Herkunft und Bestimmung. Diesbezüglich prosaisch das Diktum von Charles Darwin: »Licht wird den Ursprung des Menschen und seine Geschichte erhellen.«²⁴ In Mythen und religiösen Kontexten bleibt die »universale Strahlkraft der Licht-Metaphorik und der von ihr gesetzten Zeichen«²⁵ ungebrochen, vom alttestamentlichen »Fiat lux – Es werde Licht!« in der Genesis²⁶ über Platons *Höhlengleichnis* (um 380 v. Chr.) als Theorie der Selbsterkenntnis²⁷ bis hin zum wissenschaftlichen Modell der Urknall-Theorie. Diese Konzepte sind eng verwoben mit theologischen, anthropologischen, erkenntnistheoretischen und philosophischen Fragestellungen, in denen Licht und Dunkelheit eine zentrale Rolle spielen.²⁸

Ebenso universell ist die Bedeutung des Lichts als Metapher, Motiv und Medium in den Künsten. Denn künstlerische Prozesse, ihre Botschaften, Ausdrucksformen und Techniken sind untrennbar mit unseren Fragen und inneren Projektionen, der andauernden Reflexion über die uns umgebende Welt, unsere Befindlichkeit darin und nicht zuletzt unsere Endlichkeit verzahnt. »Die Welt, in der der Künstler lebt«, schreibt Josef von Sternberg, »ist die Welt des Lichts und nur die Welt des Lichts. Licht hat die

-
- 24 Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection* [1859], zitiert nach Oliver Hochadel, »Darwin im Affenkäfig: Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie«, in: Dorothee Brantz; Christof Mauch (Hg.), *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*, Paderborn 2009, S. 245–267, hier S. 251; ergänzend Arthur Zajonc, *Die Lichtfänger. Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Reinbek bei Hamburg 1994.
- 25 Charitas Jenny-Ebeling, *Es werde Licht!*, Auswahl der zitierten Texte und Bilder sowie Nachwort von Charitas Jenny-Ebeling, Frankfurt a.M., Leipzig 2000, S. 89. Monika Wagner betont in diesem Zusammenhang: »Licht ist zu einem Material wie andere Materialien geworden; es besitzt spezifische Eigenschaften, die sich in unterschiedlichen – kommerziellen wie künstlerischen – Zusammenhängen nutzen lassen. Es besitzt aber zugleich noch eine Aura jener symbolischen Bedeutung, die ihm jahrtausendlang zugekommen war.« (Dies., *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 269).
- 26 Vgl. dazu Johannes Hempel, »Die Lichtsymbolik im Alten Testament«, in: *Studium Generale* 13, 1960, S. 352–368; sowie Botho Herrmann, »Die Lichtmetapher in biblischen Schriften«, in: Peter Gerlitz (Hg.), *Licht und Paradies*, Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 149–164.
- 27 Platon, *Politeia*, Buch VII, 514a–520a. Zum philosophischen Kontext von Platons *Höhlengleichnis* vgl. Bernhard H. F. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt a.M. 2004; sowie Richard Schaeffner, »Licht und Sonne – Bemerkungen zu Sachproblemen und Wirkungsgeschichte eines platonischen Gleichnisses«, in: Gerlitz 1995, S. 137–148.
- 28 Weiterführend zu diesem Themenzusammenhang vgl. Thomas Leinkauf, »Licht als paradigmatische Metapher. Ein Gespräch mit dem Philosophen Thomas Leinkauf«, in: *Kritische Berichte*, Jg. 39, 2002, Nr. 4, S. 58–69; Massimo Scaligero, *Das Licht. Die Entdeckung der schöpferischen Imagination*, Ostfildern 1994; sowie Khalil Seyrafi, *Light: The Mystery of the Universe*, Los Angeles 1986.

Vorstellung aller Menschen stark beeinflusst, wenn es auch einige gibt, die lichtempfindlicher sind als andere.«²⁹ Am Licht entzündet sich demnach der kreative Gedanke. Entsprechend lässt sich die Kunst- und Mediengeschichte als eine Geschichte des *gestaltenden* und *gestalteten* Lichts begreifen, die sich bis in die Anfänge der menschlichen Kultur zurückverfolgen lässt. Über Jahrtausende hinweg entstanden in den vom Tageslicht verborgenen Tiefen der altsteinzeitlichen Höhlen Felszeichnungen, Malereien und Ritzungen: Darstellungen von Tieren, menschlichen Figuren und abstrakten Zeichen – ausgeführt und rezipiert im Schein einer Feuerquelle. Es ist durchaus denkbar, dass das flackernde Licht auf unebenem Gestein den ersten Impuls dazu gab, Licht und Schatten »einem ästhetischen Zweck dienstbar zu machen«.³⁰ Noch heute wirken diese Bildschöpfungen lebendig, ja protokinematografisch³¹ durch ihre Intention, Bewegung darzustellen, und durch die Art, wie Vertiefungen und Vorsprünge im Gestein dynamische Helldunkel-Kompositionen erzeugen. Von da an sind Licht und Bild untrennbar miteinander verwoben.

Film als Kunst des Lichts beginnt für den Zuschauer oft schon beim Gang zum Kino, dessen illuminierte Fassade für einen bestimmten Film wirbt, und setzt sich im Inneren fort, wenn der Projektor im verdunkelten Saal, dieser künstlich erhellten »Höhle«, die Leinwand zum Leuchten bringt. Neben Bewegung, Farbe und Sound wird insbesondere das Licht als Initialzündung für das Werden und Leben des Films markiert, und dies bereits vor dem Einsetzen der Handlung, mit dem Aufleuchten des Produktionslogos im Vorspann. Im Einklang mit der aufgehenden Sonne erhellt etwa der Lichtkegel des Leuchtturms von »Castle Rock Entertainment« die anfängliche Dunkelheit des Schwarzbildes und entfaltet dabei eine markante Analogie zum Lichtstrahl eines Filmprojektors (Abb. 12). Wie dieser durchbricht er die Dunkelheit, erschließt Raum und Zeit und bringt die felsige Küstenformation zum Vorschein. Küste und Turm verweisen hier einerseits auf den Sitz von »Castle Rock Entertainment« in Los Angeles, während die felsige Landschaft der Insel zugleich die griechische Sage von Prometheus in Erinnerung ruft. Anstelle des titanischen Gottes, der den Menschen das Feuer bringt, erhebt sich hier die aufrechtstehende Gestalt des Leuchtturms, dessen Strahl den Weg zur Filmprojektion und der visuellen Erzählung weist. In dieser Konstellation erfassen wir die Bedeutung

-
- 29 Josef von Sternberg, zitiert nach Ute Holl, »Wohin man blickt, entsteht ein dunkler Fleck«. Raum, Licht und Blick in Filmen Josef von Sternbergs«, in: Claudia Blümle; Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich 2005, S. 289–316, hier S. 308.
- 30 Vgl. »So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen leben mußten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schließlich sogar, den Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar zu machen.« (Jun'ichirō Tanizaki, *Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik [In'ei-raisan]*, 1933), aus dem Japanischen übersetzt und kommentiert von Eduard Klopfenstein, 5. Aufl., Zürich 2018, S. 37).
- 31 Vgl. dazu Michele Cometa, »The Challenge of Cave Art: On the Future of Visual Culture«, in: Žarko Paić; Krešimir Purgar (Hg.), *Theorizing Images*, Cambridge 2016, S. 22–34; sowie Bruno David, *Cave art*, London 2017. Vgl. ferner Werner Herzogs Dokumentarfilm *CAVE OF FORGOTTEN DREAMS* (2010); zur Analyse dieses Films vgl. Luisa Feiersinger, »Verfilmungen. Geschichtskonstruktion und erzählte Medienreflexion in *Cave of Forgotten Dreams* (2010) und *The Croods* (2013)«, in: Anett Werner-Burghmann; Marcus Becker; Matthias Bruhn; Annette Dorgerloh; Luisa Feiersinger (Hg.), *BildFilm-Raum. Interdisziplinäre Bewegtbildforschung*, Weimar 2019, S. 76–88. Ergänzend Joseph Gregor, *Das Zeitalter des Films*, Wien, Leipzig 1932.

des Lichts als weltliches und zugleich symbolisches Phänomen, vorrangig jedoch seine konstitutive Rolle als Medium, das die Existenz von Film und Kino in ihrer elementaren Beschaffenheit als Lichtbild und Lichtprojektion begründet.³² Was sich im Produktionslogo als universale Bestimmung des Lichts ankündigt, konkretisiert sich im Film selbst durch den jeweils spezifischen Lichteinsatz, der ein nahezu unerschöpfliches Repertoire filmischer Ausdrucksformen eröffnet.



Abb. 12: Intro von »Castle Rock Entertainment«

Noch bevor ein Film in die Kinos kommt, ist sein Entstehen in allen Stadien der Produktion untrennbar mit dem Licht verbunden: vom Arrangieren der Scheinwerfer am Set³³ bis hin zum Einfall des Lichts durch die Öffnung des Kameraobjektivs und der Be-

-
- 32 Eine vergleichbare visuelle und medienreflexive Dynamik entfalten zahlreiche andere Produktionslogos. Auf die Dunkelheit des Kinoraums antworten die Intros bisweilen mit einer das Auge betörenden Intensität des Lichts – etwa als konzentrisch expandierende Lichtenergie (»Columbia«) oder als Scheinwerferkanonen (»Searchlight Pictures«). »Constantin Film« zeigt ein Oszillieren von Licht und Schatten durch die schnelle Rotation eines perforierten Filmstreifens, wodurch das Bild zu flimmern beginnt. »Universal« und »Pixar« wiederum lassen uns direkt in das Licht der Sonne beziehungsweise einer Schreibtischleuchte blicken.
- 33 In der Regel wird die Beleuchtung je nach Kameraposition und Einstellungsgröße jeweils anders aufgestellt. Hierzu Patrick Keating: »A good cinematographer will adjust the lighting from scene to scene; a great cinematographer will adjust the lighting from shot to shot.« (Ders., *Hollywood Lighting. From the Silent Era to Film Noir*, New York 2010, S. 249f.).

lichtung des Zelluloids³⁴ oder der elektronischen CCD-Sensoren von Video- und Digitalkameras. Anders als die Malerei, die zur Darstellung von Lichteffekten Farbpigmente einsetzt und auf die Reflexion des Lichts an der Oberfläche des Gemäldes angewiesen ist, arbeitet der Film – ebenso wie die Fotografie – mit natürlichem und künstlichem Licht als materieller Grundlage seiner medialen Ausdrucksmöglichkeiten.³⁵ Die zugrundeliegenden Technologien sind vielfältig und komplex: Sie umfassenameratechnik und Optik, Studioausstattung, Labor- und Projektionssequipment sowie verschiedene Bildbearbeitungssoftware.

Die Bedeutung des Lichts als materielle Basis kinematografischer Bilder bliebe rein formal, wenn Licht und Lichtführung nicht zugleich wesentliche Instrumente der künstlerischen Sinnproduktion und Gestaltung wären. Neben der allgemeinen, *quantitativen* Beleuchtung, welche die für die Aufnahme notwendige Helligkeit gewährleistet, kommt es bei den Dreharbeiten im Wesentlichen auf eine *qualitative* Verteilung von Licht an.³⁶ Diese erfüllt vielfältige Aufgaben, etabliert die jeweilige künstlerische Form eines Films und setzt sie in einen produktiven Bezug zum narrativen Inhalt. Durch gezielte Lichtsetzung und das Wechselspiel von Licht und Schatten werden:

1. Raum und Zeit organisiert und spezifiziert,
2. Stimmungen, Spannungen und Atmosphären erzeugt,³⁷
3. Texturen von Oberflächen akzentuiert oder abgeschwächt,
4. die Wahrnehmung gelenkt und die Aufmerksamkeit auf zentrale Bildinhalte fokussiert,

-
- 34 Bei diesem fotochemischen Prozess empfangen die lichtempfindlichen Silbersalze die Photonen.
- 35 Hanjo Berressem pointiert: »Licht gibt und trägt den optischen Raum, innerhalb dessen sich Filme entwickeln. Es ist für das Kino ganz wörtlich ›der Stoff, aus dem die Träume sind.« (Ders., »Räume aus Licht. *Inland Empire*«, in: Achim Geisenhanslüke; Rasmus Overthun (Hg.), *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, Bielefeld 2014, S. 261–296, hier S. 264).
- 36 In seinem Buch *Des lumières et des ombres* (1984) verwendet der Kameramann Henri Alekan diesbezüglich den Ausdruck »ästhetisierendes Licht«. Barry Salt merkt in diesem Zusammenhang an: »In cinema, lighting is more than just illumination that permits us to see the action.« (Ders., *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983], 3. Aufl., London 2009, S. 178). Ergänzend Michael Klier (Regie und Buch), *LICHT VON ALEKAN FÜR COCTEAU UND WENDERS*, WDR, 1987.
- 37 Zur Bedeutung der filmischen Atmosphäre: Rainer Götz; Stefan Graupner (Hg.), *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2007; Philipp Brunner; Jörg Schweinitz; Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012. Die Definition von Béla Balázs, die sich auf die flüchtigen und stimmungstragenden Qualitäten des Lichts übertragen lässt, lautet: »Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst. Sie ist Luft und Duft, die wie eine Ausdünstung der Formen alle Gebilde umgibt und ein eigenes Medium einer eigenen Welt schafft. Diese Atmosphäre ist wie der nebelhafte Urstoff, der sich in den einzelnen Gestalten verdichtet. Sie ist die gemeinsame Substanz der verschiedenen Gebilde, sie ist die letzte Realität jeder Kunst.« (Ders., *Schriften zum Film. Band 1: Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, hg. von Helmut H. Diederichs u. a., Berlin 1982, S. 64). Eine knappe Einführung in das Wechselspiel von Stimmung, Atmosphäre und Licht bietet Torben Grodal, »Film Lighting and Mood«, in: Joseph D. Anderson; Barbara Fisher Anderson (Hg.), *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, mit einem Vorwort von David Bordwell, Carbondale 2005, S. 152–163. Zu den Ausdrucksformen der Stimmung in künstlerischen Kontexten vgl. außerdem Kerstin Thomas (Hg.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin, München 2010.

5. symbolische Bedeutungen entfaltet – oft in Anlehnung an ikonografische Traditionen,
6. Emotionen vermittelt,
7. der ästhetische Ausdruck des Bildes gestützt und vertieft.³⁸

In der Regel sind mehrere der genannten Aspekte parallel wirksam und stellen ein dichtes Netz gestalterischer und narrativer Bezüge her. Auf diese Weise beeinflusst das Licht die Perspektive der Zuschauer auf das Leinwandgeschehen, unabhängig davon, ob wir die jeweiligen technischen, ästhetischen und wahrnehmungspsychologischen Implikationen der Beleuchtung bewusst durchschauen oder nur intuitiv erfassen.

Tages- und klimaabhängiges Natur- oder beständiges Kunstlicht, direktes und diffuses Licht, reflektiertes und gefiltertes Licht, seine Helligkeit, Einfallsrichtung, Farbe und Kontraste sowie sein Verhalten im jeweiligen Linsensystem der Kamera – all diese Faktoren und ihre Mischformen sind grundlegende Parameter der Filmanalyse. Ihr gezielter Einsatz lässt filmische Welten auf der Leinwand derart plastisch erscheinen, dass nicht nur Räumlichkeit und Bildtiefe vermittelt werden, sondern auch taktile, olfaktorische³⁹ und akustische Wahrnehmungen visuell erfahrbar werden.⁴⁰ Diese Qualitäten tragen zur sinnlichen Materialität des Films bei, wie sie von Filmtheoretikern wie Vivian Sobchack in ihren Überlegungen zur körperlichen Kinoerfahrung ausführlich diskutiert wurden.⁴¹

Je nach Genre, Erzählweise und Darstellungsabsicht kann das Licht einerseits alltäglich vertraute Eindrücke erzeugen, andererseits expressive Akzente setzen oder surreale Verfremdungen präsentieren, die über die Grenzen gewohnter Wahrnehmung hinausführen und das Übernatürliche oder Fantastische visualisieren. Filmische Beleuchtung, die sich an natürlichen Lichtquellen wie Sonnen- oder Kerzenlicht orientiert, erzielt in

38 Die Unterscheidung zwischen *quantitativer* und *qualitativer* Beleuchtung sowie die zugehörigen Aspekte folgen hier der Darstellung von Fabienne Liptay, »Licht jenseits des erzählerischen Auftrags? Fragen und Beispiele zur Lichtgestaltung im Film«, *Kunstgeschichte, Texte zur Diskussion, Open Peer Reviewed Journal*, Jg. 14, 2010, online.

39 Passend dazu heißt es bei Hans Arp in seinem Gedicht *Singendes Blau* (1946–1948): »Duftendes tönendes Licht.« Zur filmischen Inszenierung sinnlicher Wahrnehmungen des Geruchs vgl. Anna Acker, *Die Inszenierung von Geruch im Film*, Berlin 2012.

40 Ein Beispiel hierfür liefert Sergei Eisenstein in Bezug auf seinen Stummfilm *OKTJABR'* (1928), wenn er eine Szene wie folgt erläutert: »Dann wieder ließen wir vor dem Zuschauer das Kristall an den Kronleuchtern in tausend Lichtflecken erzittern. Dadurch glaubte man nach jedem Schuß der Belagerer das Klirren des Glases zu hören.« (Sergei Eisenstein, »Nicht bunt, sondern farbig!« [1940], in: ders., *Ausgewählte Aufsätze*, mit einer Einführung von R. Jurenew, Berlin 1960, S. 400–405, hier S. 401).

41 Vgl. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, N.J. 1992. Eine umfassende Diskussion körperlich-sinnlicher Bilderfahrung in Kunst und Film findet sich in Markus Rath; Jörg Trempler; Iris Wenderholm (Hg.), *Das haptische Bild: Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013; Steffen Haug; Thomas Helbig; Tina Zürn (Hg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und Taktile Berührung*, Paderborn 2019; Ludger Schwarte, »Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie«, in: ders.; Johannes Bilstein (Hg.), *Auge und Hand*, Oberhausen 2011, S. 211–228; sowie Luis Rocha Antunes, *The Multisensory Film Experience: A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics*, Bristol, Chicago 2016.

der Regel andere Wirkungen als künstliches Studioliht. Dies entspricht Karl Prümms Unterscheidung zwischen natürlichem und »arbiträrem« (ideellem) Licht, die er als die beiden Grundprinzipien filmischer Lichtsetzung beschreibt.⁴² Beide differenzieren sich jedoch häufig in einer beeindruckenden Vielfalt technischer und stilistischer Ausdrucksformen – oder ergänzen sich wechselseitig. Über die Analyse der Lichtgestaltung lassen sich nicht nur die individuelle Handschrift von Kameraleuten und Regisseuren beschreiben, sondern auch ganze Stiltraditionen, Genres, regionale und nationale Besonderheiten sowie epochenübergreifende Normen und Standards der Filmproduktion und -ästhetik.⁴³ Dennoch überwiegt meist die auf die jeweilige Idee abgestimmte, spezifische Umsetzung im Umgang mit Licht. Wie Vilmos Zsigmond treffend anmerkt: »Jeder Film entwirft seine eigene Welt und verlangt seinen individuellen Stil.«⁴⁴

Prinzipiell erscheint ein und dasselbe Motiv je nach Lichtsituation anders⁴⁵ und ruft variierende Vorstellungen und Stimmungen hervor – ein klarer Beleg dafür, dass die Beleuchtung nicht neutral, sondern form- und sinngebend ist. Schon Leon Battista Alberti zählt den Lichteinfall zu den »unbeständigen Eigenschaften«, die nicht so sehr einer Fläche angehören, sondern »trotz gleichbleibender Form der Fläche einen Anblick bieten, der dem Betrachter verändert erscheint«.⁴⁶ Hollis Frampton hat dieses Prinzip in seinem Experimentalfilm *LEMON* (1969) anhand eines einfachen Motivs in Anlehnung an die

-
- 42 Karl Prümm erläutert: »Den Effekt des natürlichen Lichts erreicht der *Director of Photography*, indem er das gegebene, vorgefundene Licht, das *available light* zum Grundprinzip seiner Lichtordnung macht. Auf den ersten Blick erkennbare oder erschließbare Lichtquellen (Sonne, Kerzenlicht, Laternen und Lampen) etablieren eine Logik des Lichts. Scheinwerferlicht und technische Hilfsmittel werden ausschließlich verwendet, um das natürliche Licht zu modifizieren. Das natürliche Licht ist eine Ausdrucksform des filmischen Realismus. Das arbiträre Licht ist dagegen ein willkürlich gesetztes Licht, dessen Quellen im Dunkeln bleiben, ist reines Kunstlicht. Studioliht ist immer arbiträres Licht, arbiträres Licht ist immer »Bedeutungslicht«. Der Begriff wurde von dem Kunsthistoriker Wolfgang Schöne geprägt (Schöne 1954). Henri Alekan ist, unter Berufung auf seinen Lehrmeister Schufftan, der entschiedenste Verfechter des arbiträren, eines ideellen, gedachten, imaginierten, erinnerten, gedeuteten, fantastischen und damit subjektiven Lichts.« (Ders., »Zur Analyse der Kameraarbeit. Zwischen Technik und Ästhetik«, in: Malte Hagener; Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, S. 7–27, hier S. 23).
- 43 Ferner unterscheidet man zwischen Beleuchtungspräferenzen einzelner Filmgesellschaften (Studiostil): So steht beispielsweise der harte, kontrastreiche Beleuchtungsstil der Fox Film Corporation dem tendenziell weicheren, diffusen Licht anderer Studios wie Paramount im Hollywood der 1930er-Jahre gegenüber. (Vgl. Samlowski/Wulff 2002, S. 183f.).
- 44 Vilmos Zsigmond, »Am Ende des Tages konnte ich fast nichts mehr sehen«, in: Lars-Olav Beier; Gerhard Midding (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*, Berlin 1993, S. 264–283, zitiert nach Prümm 2020, S. 22.
- 45 John Cage bemerkt dazu: »Beispielsweise sieht jede Coca-Cola-Flasche auf den ersten Blick aus wie jede andere auch; wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß Licht auf jede einzelne Flasche fällt, wirkt doch jede Coca-Cola-Flasche immer anders als jede andere.« (Zitiert nach Henning Lohner, »Der Spielfilm *one*⁷¹ and 103 von John Cage. Ein persönlicher Entstehungsbericht«, in: VVS Saarbrücken (Hg.), *Mehr Licht*, Berlin 1999, S. 123–139, hier S. 130).
- 46 Leon Battista Alberti, »Della Pittura/Über die Malkunst« [1434–35], zitiert nach Jennifer Bleek, »Das Helldunkel, das Verhältnis von Natur und Kunst und die Frage der *materia* bei Leon Battista Alberti«, in: Claudia Lehmann; Norberto Gramaccini; Johannes Rößler; Thomas Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, Berlin 2018, S. 105–124, hier S. 116.

Tradition der Stillebenmalerei⁴⁷ plastisch vor Augen geführt. Bei statischer Kameraeinstellung ließ er eine künstliche Lichtquelle um das titelgebende, vor neutralem Hintergrund und nah an der Kamera platzierte Objekt bewegen (Abb. 13–18). Die Ergebnisse sind erstaunlich: Mal erscheint die Zitrone im Halbschatten, was Assoziationen an ein Kaminfeuer weckt; mal wird sie von einem hellen Vorderlicht erfasst, wodurch die Porenstruktur ihrer gelben »Haut« und das Reflexionsverhalten des Lichts stärker hervortreten und eine sensuell-haptische Filmwahrnehmung fördern. Ein anderes Mal erzeugt modellierendes Seitenlicht tiefe Schatten am Objekt, wodurch es plastischer und das Bild insgesamt dramatischer wirkt. Ein seitlich und von hinten einfallendes Licht zieht dann eine schimmernde Umrisslinie um Teile der Zitrone, die allmählich im Dunkel zu versinken scheint – bis sie schließlich, vor einem heller werdenden Hintergrund deutlich konturiert, nur noch als schwarze Silhouette aufleuchtet und das Motiv nun stärker der Realität entrückt erscheint. Der Lichtwechsel allein verschiebt hier die Identität des Dargestellten und veranschaulicht, geradezu lehrbuchartig, die interpretativ-stilisierende Wirkung gezielter Lichtregie, die das Bildmotiv sowohl in unterschiedliche Farben als auch in wechselnde Stimmungen kleidet.



Abb. 13-18: *LEMON* (1969). Hollis Frampton

Entscheidend ist hierbei die zeitliche Progression des Lichtspiels: Der Film beginnt im Dunkeln und öffnet sich allmählich dem Licht, dessen Reflexionsintensität auf der wächsernen Oberfläche der Zitrone kontinuierlich zunimmt, bis sich die Dunkelheit schließlich wie auf einer Negativplatte in ihr Gegenteil verkehrt. Dabei werden nicht nur unterschiedliche Arten der Beleuchtung vorgeführt; das Licht selbst beginnt, eine Geschichte zu erzählen, stimuliert die Imagination des Zuschauers und deutet Metaphern

47 Neben der Stilleben-Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts sei hier insbesondere auf Édouard Manets Gemälde *Die Zitrone* (um 1880, Musée d'Orsay, Paris) als mögliches Vorbild hingewiesen. (Hinweis Meinrenken 2016/ADG).

an. In ihrer Analyse arbeitet Maureen Cheryn Turim diese Zusammenhänge prägnant heraus:

»From the story of light and movement to the story of objects and fragments – for seven minutes we watched light and movement, first reflected over a surface and then transferred to celluloid and then projected as an image. But during the time of the film projection another story occurs, the story of an indistinct shape, becoming round, full, becoming a body [...]. We can also fantasize the story of a moon going through phases, a metaphor for temporal passing, for a cycle, an eternal return with no beginning or end. We can also see an image of transformation of day into night, which is involved in the same transformation of opposites as is the male/female metaphor. We can see in the comparison of the two a play with our frame of reference. The film then becomes a game in which the cosmological can be transformed into the partial sex object, the moon and the breast metaphorically linked in a new way.«⁴⁸

Daraus resultiert eine für die vorliegende Untersuchung zentrale Erkenntnis: Nicht weil auf etwas gezeigt wird, sondern weil die Dinge in ein *bestimmtes Licht* gerückt werden, ist die Beleuchtung in höchstem Maße gestaltend, akzentuierend und erzählerisch tätig und produziert variationsreiche Bedeutungen. »Dinge *sichtbarer* gemacht nicht durch mehr Licht, sondern durch den neuen Blickwinkel, aus dem ich sie betrachte«, vermerkt der Regisseur Robert Bresson in seinen *Notizen zum Kinematographen*.⁴⁹ Hierbei wirkt das Licht nicht isoliert, sondern stets im Zusammenspiel mit filmischen Ausdrucksmitteln wie Kadrage, Kameraführung, Einstellungsgröße und -dauer, Farbdramaturgie, Montage, Szenenbild, Kostümen, Schauspiel, Dialogen, Musik und Sounddesign. Diese Elemente sind essenziell für die Aussage eines Films und von den dargestellten Motiven und der Handlung nicht zu trennen. Aufgrund seiner Omnipräsenz, Flexibilität und Bedeutungsvielfalt bleibt das Licht jedoch ein durchgehend mächtiger Faktor.

Die Arbeit am Bild muss nahezu immer sehr unterschiedlichen Anforderungen einer Filmproduktion gerecht werden, »requiring cinematographers to weigh the needs of the star against the needs of the story, or the needs of the set against the needs of the shot«.⁵⁰ Während die Beleuchtung einerseits Zeitraum und Charaktere der Handlung effizient und plausibel vermitteln muss, kommt es andererseits auf ihr schöpferisches Potenzial an. Lichtgestaltung bewegt sich oft im Spannungsfeld zwischen Konvention und Innovation,⁵¹ ökonomischem Kalkül und künstlerischer Ambition – ein Balanceakt zwischen den Sehgewohnheiten des Publikums und dem Anspruch eines neuen Sehens. Filme sind, wie Gilles Deleuze pointiert festhält, »ein sehr kreativer Ort für Experimente

48 Maureen Cheryn Turim, *Abstraction in Avant-Garde Film* [1978], Ann Arbor, Mich. 1985, S. 23ff.; ergänzend Hollis Frampton, *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Bruce Jenkins, Cambridge, Mass. 2015.

49 Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen* [1975], hg. von Robert Fischer, Berlin 2007, S. 44.

50 Keating 2010, S. 4.

51 Deborah Allison schreibt hierzu: »The history of film lighting is a complex chronicle of intersecting influences involving technological and aesthetic innovations, periods of relative stasis, and the gradual development and refinement of existing techniques.« (Dies., »Lighting Technology and Film Style«, Film Reference, 2012, online). Vgl. dies., »Lighting«, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, New York 2006, S. 93–101.

und Neuerungen«. ⁵² Die historische Vielfalt filmischer Beleuchtungsstile ist nicht zuletzt das Ergebnis solcher Reibungsprozesse und nicht selten die treibende Kraft ästhetischer Innovation, der beständigen Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Zahlreiche filmhistorische Umbrüche manifestieren sich daher konkret im jeweiligen Charakter der Beleuchtung: »Das Licht im Film ist deshalb so interessant, weil es nicht nur ein einfaches Gestaltungsmittel ist, sondern Indikator wesentlicher Elemente und Verschiebungen jeder kinematografischen Ästhetik.« ⁵³

Schon allein aufgrund technologischer Entwicklungsprozesse unterliegt filmische Lichtsetzung – historisch gesehen – einem permanenten Wandel. Denn in den Künsten bedingen sich spezifische Technologien, Herstellungsprozesse, Eigenschaften der verwendeten Materialien und ihre ästhetische Nutzung immer gegenseitig. Zu den aktuelleren Umwälzungen zählt vor allem der Schritt von der analogen zur digitalen Filmtechnik und die damit einhergehenden Veränderungen in der Produktion und Rezeption von Filmen. Vereinzelt in den 1970er- und 80er-Jahren und durchschlagend ab den frühen 90er-Jahren finden computergenerierte Visual Effects in zunehmendem Maß in der Spielfilmproduktion Verwendung. Dabei erfolgt auch die Beleuchtung mit steigender Tendenz digital. Mit Verfahren wie CGI (Computer Generated Images) können ganze Filmwelten ohne Kamera künstlich erzeugt und im Computerprogramm ausgeleuchtet werden. Virtuelle Lichtquellen können, anders als bei realen Aufnahmen, »auch irgendwo in der Luft oder mitten in einem Objekt« ⁵⁴ nach Belieben installiert werden. Barbara Flückiger konstatiert gar eine Obsession der Computergrafik für Glanz- und Spiegelreflexionen im Film sowie im Computerspiel. Zu ihrer Berechnung werden diverse Verfahren und Programme wie Raytracing, ⁵⁵ Glanz-Maps (*specularity maps*), Shader sowie Shading-Modelle eingesetzt, die, so Flückiger, eines der faszinierendsten Kapitel der Filmgeschichte schreiben, wenn es darum geht, computergenerierte Modelle in Bildern zu beleben. ⁵⁶ Nicht von ungefähr setzt der zweiminütige Animationskurzfilm der Pixar Animation Studios LUXO JR. (1986, John Lasseter) zwei Schreibtischleuchten, die mit einem Gummiball spielen, als Hauptdarsteller in einem dunklen Raum in Szene. Gewählt wurde ein dynamisches und in Bezug auf Reflexionsverhalten des Lichts schwer zu animierendes Motiv. In der Perfektion bei der Wiedergabe von bewegten Licht- und Schatteneffekten werden die Leuchtmechanik und das Licht als solches als verlebendigende

52 Deleuze [1983] 2013, S. 220.

53 Norbert M. Schmitz, »Reines Licht und Realismus. Formen moderner Lichtästhetik«, in: Gärtner u.a. 2009, S. 100–107, hier S. 101.

54 Barbara Flückiger, *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*, Marburg 2008, S. 155. Weiterführend Jeremy Birn, *Digital Lighting and Rendering*, 2. Aufl., Indianapolis, Ind. 2006; Stephen Prince, »The Emergence of Filmic Artifacts. Cinema and Cinematography in the Digital Age«, in: *Film Quarterly*, Jg. 57, 2004, Nr. 3, S. 24–33; Stephanie Argy, »Painting with (Virtual) Light. Digital Lighting Artists explain how cinematographer's methods are adapted for the computerized canvas«, in: *American Cinematographer*, Jg. 82, März 2001, Nr. 3, S. 80–89; sowie Roy Hall, *Illumination and Color in Computer Generated Imagery*, New York 1989.

55 Raytracing ist ein »Algorithmus zur Berechnung von Lichtverhalten unter besonderer Berücksichtigung von Reflexionseigenschaften an Oberflächen durch Lichtstrahlverteilung«. (Klaus Kohlmann, *Der computeranimierte Spielfilm. Forschungen zur Inszenierung und Klassifizierung des 3-D-Computer-Trickfilms*, Bielefeld 2007, S. 262; vgl. ergänzend ebd., Kap. »Licht und Beleuchtung«, S. 152–172).

56 Vgl. Flückiger 2008, Kap. »Oberflächen und Materialien«, S. 78–104.

Kräfte der Computeranimation reflexiv markiert und geradezu zelebriert, weshalb die Schreibtischlampe bis heute im Intro eines jeden Pixar-Films auftritt. Auch im Spielfilm, wie zu zeigen sein wird, fungiert das Licht in diesem Sinne oftmals als bevorzugtes Element der künstlerischen Selbstvergewisserung sowie der Medien- und Bildreflexion.

Ließ Michelangelo Antonioni für *IL DESERTO ROSSO* (1964) oder *BLOW-UP* (1966) noch Teile von Landschaften, Gebäuden und Gegenständen per Hand farbig anstreichen, so arbeitet man heute mit virtuellen Pinseln: Film wird zunehmend zu einer Malerei aus dem Computer, indem Filmaufnahmen in größerem Maß als Rohmaterial zur nachträglichen Weiterverarbeitung dienen. Eine komplexe Beleuchtung, die früher große Mengen an Equipment und ein mehrköpfiges Beleuchterteam erforderte, kann inzwischen in der Kamera und/oder in der Postproduktion erreicht werden.⁵⁷ Die Digitalisierung verändert auch den Status des Bildes, da neue Formen elektronischer Bilderzeugung und -speicherung entstehen. Die von Lev Manovich postulierte Entwicklung vom »Kino-Eye« zum digitalen »Kino-Brush«⁵⁸ bringt nie dagewesene, nahezu unbegrenzte Gestaltungsmöglichkeiten, aber auch neue Herausforderungen mit sich. Jon Favreau, Regisseur von *THE JUNGLE BOOK* (2016), konstatiert mit Blick auf Motion-Capturing- und CGI-Verfahren lakonisch: »It's very hard to fake light and shadow.«⁵⁹ Die zeitgenössische Filmpraxis operiert zumeist mit hybriden Formen der Bilder, wobei durch Compositing-Verfahren Bildmaterial unterschiedlicher Herkunft, in der Regel fotochemisch oder digital aufgezeichnete Live-Action-Aufnahmen (Realfilm) mit computergenerierten Elementen zu einer plausiblen Einheit verschmelzen.⁶⁰ Im Hinblick auf die ästhetische Kohärenz, die dabei zu erzielen ist, sind Licht und Schatten – wofür *LUXO JR.* exemplarisch steht – ausschlaggebende Kriterien und damit stets eine besondere Herausforderung.⁶¹ Vor

57 »Die Kameraarbeit wird auf eine Art und Weise zum Postproduktionsprozess, wie dies früher nie der Fall war«, so Stephen Prince im Jahr 2004. (Zitiert nach Susanne Weingarten, »Patchwork der Pixel. Zu den Folgen der Digitalisierung für die Filmästhetik«, in: Daniela Kloock (Hg.), *Zukunft Kino: The End of the Reel World*, Marburg 2008, S. 223–233, hier S. 224). Vgl. ergänzend Stephen Prince, *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New York 2011.

58 Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., London 2001, S. 308.

59 Jon Favreau, zitiert nach Joe Alexander, »Movie Set: Fake Or Real«, *Kris Jet*, 28. Februar 2019, online. Dazu Favreau (ebd.): »So everything became about using panels of LEDs to project light so if we had the kid bowing before the elephants, you have panels where we actually would pre-animate the elephants and they would cast the shadows on the kid in the exact right way.«

60 Allerdings ist das Compositing an sich ein traditionsreiches Verfahren. Ein frühes Beispiel findet sich in F. W. Murnaus *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927) mit dem Einsatz von Mattes (Masken) und Travelling Mattes (Wandermasken) – den Vorläufern der späteren Blue- und Green-screen-Technologie. Sie dienen dazu, bereits während der Aufnahme Teile des Bildkaders durch eine schwarze Form abzudecken, um diese Bereiche später mit separat aufgenommenem Bildmaterial zu kombinieren.

61 Sean Cubitt betont in diesem Zusammenhang: »The old physical matte, a painted sheet of glass suspended between the camera and the actual location to supply, for example, the extended roofline of Tara in *Gone with the Wind* (1939), had the great virtue of being shot in the same light as the physical location. Combining physical action (likely to be green-screen, so tinted with the ambient light of the studio), digital cyclorama backdrops (often of daylight locations), miniatures shot under illumination built to make them look their best, plus CGI (computer generated imagery illuminated by virtual light) have to be brought together into a coherent world with, for choice, a coherent and cogent ›global‹ light which will provide highlights and shadows aligned

dem Hintergrund dieser Entwicklung werden unter Vorzeichen einer sich verändernden visuellen Kultur neue Maßstäbe gesetzt, die nicht ohne sichtbare Wirkung auf Inhalte und Ästhetik von Filmen bleiben. Flückiger beobachtet beispielsweise, dass die Visual-Effects-lastigen Filme der 1990er-Jahre – darunter *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* (1994, Neil Jordan), *FIGHT CLUB* (1999, David Fincher) oder *DARK CITY* (1998, Alex Proyas) – zu atmosphärischer Diffusion und Dunkelheit neigen, und zwar überwiegend aus praktischen Gründen: um unerwünschte Artefakte der Special Effects besser zu kaschieren.⁶² Deshalb greift auch in Steven Spielbergs *JURASSIC PARK* (1993) der Tyrannosaurus Rex im Regen und in der Dunkelheit an.⁶³ Das digitale Bild, so der Regisseur Christoph Hochhäusler, fühle sich im Gegensatz zum analogen im Dunkeln wohler.⁶⁴ Auf der anderen Seite geht die gegenwärtige, insbesondere in sogenannten Blockbuster-Filmen zu beobachtende Tendenz zum sensorischen Überschuss durch eine Menge ausgefeilter Visual Effects oftmals mit starken Lichtreizen einher.

Angesichts der fortschreitenden Digitalisierung ist eine Sichtweise entstanden, die den Verlust der Indexikalität in den als steril wahrgenommenen digitalen Prozessen und Bildern beklagt. Die strikte Gegenüberstellung von analog (lebendig, diffus) und digital (kalt, scharf)⁶⁵ ist jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sie die vielfältigen Mischformen der gegenwärtigen Filmpraxis negiert. Hinsichtlich Licht und Beleuchtung kann trotz genannter Differenzen und einer sich verändernden Binnenstruktur der Bilder im Sinne von Kontinuität argumentiert werden. Denn zumeist – und ungeachtet der Tatsache, dass zahlreiche junge Regisseure weiterhin auf analoge Techniken setzen – knüpft eine computerbasierte Beleuchtung an traditionelle Lichtwirkungen an und orientiert sich zudem an den physikalischen Eigenschaften des Naturlichts. Es besteht eine klare Annäherung an Realfilmlicht⁶⁶ und die Eigenheiten analoger Fotografie. Seitens des Kinopublikums werden die aufwendig produzierten digitalen Eingriffe deshalb häufig kaum als solche wahrgenommen beziehungsweise weitgehend als stimmig und vertraut akzeptiert. Das digitale Licht (»simply image-producing light that is organised by and controlled through the use of digital electronics, particularly computers«⁶⁷) und seine Werkzeuge führen die Geschichte des analogen Lichts und seiner Verfahren fort und schreiben

across the various elements in the finished sequence.« (Ders., »Making Space«, *Senses of Cinema*, Jg. 12, Dezember 2010, Nr. 57, online).

- 62 Daran lässt sich nachvollziehen, wie Beleuchtung gezielt eingesetzt werden kann, um über das Artificielle der Studiokulissen oder technische Begrenzungen der Produktion hinwegzutäuschen und einen realistischen Eindruck zu erzeugen. Je nach künstlerischer Intention kann sie jedoch ebenso dazu dienen, das Künstliche bewusst offenzulegen und die filmische Illusion zu brechen.
- 63 Vgl. Flückiger 2008, S. 160f.
- 64 Vgl. »Die Filmkamera fühlt sich im Hellen viel wohler als im Dunklen. Die Unterbelichtung ist gemeinhin etwas, was man als hässlich empfindet. Für das digitale Bild gilt das Gegenteil: Nichts ist grausamer als ein ›geclipttes‹, also überbelichtetes Bild.« (Christoph Hochhäusler, »Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale«, Interview, in: Kloock 2008, S. 302–311, hier S. 306).
- 65 Zu diesen Assoziationen trägt unter anderem bei, dass »die Pixel das Licht wie Gefäße umfassen, während die Halogenidkristalle in der analogen Emulsion zu einer leichten, aber essenziellen Lichtdiffusion führen«. (Flückiger 2008, S. 350).
- 66 Vgl. Kohlmann 2007, S. 159.
- 67 Stephen Jones, »What is Digital Light«, in: Sean Cubitt; Daniel Palmer; Nathaniel Tkacz (Hg.), *Digital Light*, London 2015, S. 83–101, hier S. 9.

sie nicht zwangsläufig um. Die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten analoger Lichtgestaltung wirken daher auch in digital produzierten Filmen beständig weiter.⁶⁸

Ob analog oder digital, ob im als »Blockbuster« oder als »Arthaus« etikettierten Film, das Licht bleibt eine fundamentale Größe und die Quintessenz *jeder* Filmproduktion und -wahrnehmung.

Forschungsperspektiven, Zielsetzung und theoretischer Rahmen

[Vielleicht versteht man] besser, was der
Film zu sagen versucht, wenn man
weiß, wie er es sagt.
— André Bazin⁶⁹

Es erscheint paradox, dass das Licht, obwohl – oder gerade weil – es das Sehen ermöglicht, als solches einen kaum bewusst wahrgenommen Faktor darstellt: »Da unsere Wahrnehmung [sich] mehr auf Objekte konzentriert, verblasst das Licht als Phänomen in unserem Bewusstsein schnell zur Selbstverständlichkeit, es hat die Tendenz, sich ›neutral‹ darzustellen.«⁷⁰ Ähnlich verhält es sich oft auch während einer Filmvorführung: »Der Zuschauer konzentriert sich auf Szenerie und Personen. Die Bilder nimmt er als gegeben, nimmt sie ›wahr‹, ohne das Licht und seine technischen Voraussetzungen weiter zu beachten.«⁷¹ Mit dem Licht steht es in dieser Hinsicht ähnlich wie mit der Kinoleinwand, die dazu prädestiniert ist, hinter der Projektion zu verschwinden⁷² – ebenso wie der Projektionsstrahl.

Diese an sich stimmige Beobachtung muss jedoch im Kontext von Film und Kino dahingehend relativiert werden, als dass die Filmwahrnehmung durchaus das Bewusstsein für die technische und ästhetische Leistung des Kinos einschließen kann. Stilistische Verfahren treten nicht zwangsläufig hinter die Motive zurück, und die Indifferenz der Beleuchtung (Licht = Sichtbarkeit und Transparenz) ist letztlich nur eine vermeintliche.⁷³ Aus eben diesem Grund fallen plakative Gegenüberstellungen von Hollywood-

68 Vgl. hierzu John Belton, »Das digitale Kino – eine Scheinrevolution?«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12, 2003, Nr. 1, S. 6–27, online; sowie Ji-Hoon Kim, »The post-medium condition and the explosion of cinema«, in: *Screen*, Jg. 50, 2009, Nr. 1, S. 114–123. Zum *digital turn* im Kino vgl. Markos Hadjioannou, *From Light to Byte: Toward an Ethics of Digital Cinema*, Minneapolis u.a. 2012.

69 André Bazin, »Die Entwicklung der Filmsprache« [1952], in: ders., *Was ist Film?* [1975], hg. von Robert Fischer, 3. Aufl., Berlin 2015, S. 90–109, hier S. 97.

70 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Franz. von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. 360.

71 Richard Blank, *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*, Berlin 2009, S. 11.

72 So Dennis Götzel, der festhält: »Die Leinwand im Kino ist mediengeschichtlich zumeist übersehen worden – was kaum verwundert, da ihre Funktion das Verschwinden ist.« (Ders., *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn 2016, Klappentext).

73 Dazu Fabrizio Crisafulli: »Even when simple, apparently neutral illumination is adopted, it can assume a sense within its relationships that goes very much beyond the instrumental aspect, which can be linked to poetic background choices, in relation to which light can still function as ›activity‹, even if only in the mind of the audience.« (Ders., *Active Light. Issues of Light in Contemporary The-*

filmen und Kunst- beziehungsweise Autorenfilmen zumeist einseitig und kulturpessimistisch aus – ein Punkt, der dem Buch *Film & Licht: Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films* (2009) von Regisseur und Drehbuchautor Richard Blank, einer der wenigen Monografien zu dem Thema, kritisch anzumerken ist. Blank spricht den Filmen im »classical style« die Intention ab, Licht als ein entscheidendes Stilmittel anzuerkennen und einzusetzen. Auch wenn diese Einschätzung in bestimmten Fällen zutreffen mag, erscheint ein differenziertere Blick auf den Hollywoodfilm wünschenswert. So äußert Blank Bewunderung für F. W. Murnaus in Deutschland entstandene Filme *DER LETZTE MANN* (1924) und *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (1926), erachtet jedoch die Lichtführung in Murnaus in Kalifornien produziertem *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927) als »realistisch« im Sinne Hollywoods.⁷⁴ Dieser Einschätzung wird im Rahmen der nachfolgenden Analyse des Films widersprochen. Ungeachtet von Blanks Urteil lässt sich feststellen: Immer wieder zeichnen sich Filme durch auffällige Stilisierungen und unkonventionelle Lösungen aus, die die Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit der filmischen Bilder und die Rolle des Lichts darin lenken, ohne dabei die Glaubwürdigkeit der Diegese, die Plausibilität und Kohärenz der Filmerzählung oder die Partizipation am Filmgeschehen zu beeinträchtigen. Hierin zeigt sich das Potenzial des Kinos, über bloße Nachahmung hinauszuführen, die formalen Mittel, Bedingungen und Grenzen filmischer Darstellung gezielt auszuloten und reflexiv zu befragen.

Trotz ihrer konstitutiven Funktion als »Grundelement des fotografischen Akts«⁷⁵ und ihrer Rolle als wesentlicher Bedeutungsträger des Kinos ist die filmische Beleuchtung im wissenschaftlichen Diskurs bislang nur unzureichend untersucht und gewürdigt worden. Dies liegt nicht allein an ihrer (scheinbaren) Selbstverständlichkeit als elementarer Voraussetzung filmischer Sichtbarmachung, sondern auch an der grundsätzlichen Eigenschaft des Lichts als flüchtiges Phänomen. Demgegenüber stehen vereinzelt Publikationen wie *Film Light: Meaning and Emotion* von Lara Thompson. Dort wird treffend die dynamische Allgegenwärtigkeit des Lichts im Kino beschrieben: »flickering across the faces of every character on the screen and spectator in the audience, pushing into the corners of every shot, infiltrating the image on every level.«⁷⁶ Gleichwohl ist es gerade diese bewegte Omnipräsenz des Lichts (und seiner Schatten), die es umso schwieriger macht, seine Unstetigkeit sprachlich zu fixieren.⁷⁷ Zwar lässt sich Licht anhand einer

ater, Dublin 2013, S. 130). Dies gilt auch für den sogenannten Mainstream-Film, wie Robert Stam pointiert: »Illusionism [...] has never been monolithically dominant even in the mainstream fiction film. Illusionism and anti-illusionism have been locked in dialectical struggle since the beginning.« (Ders., *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Mich. 1985, hier zitiert nach Michael Fürst, *Emersive Bilder: Angriff der Bilder auf ihr Publikum*, Paderborn 2017, S. 49). Es spricht daher vieles für einen differenzierteren und lebendigeren Umgang mit Licht im Film, als häufig angenommen wird.

74 Blank 2009, S. 105.

75 Prümm 2020, S. 22.

76 Lara Thompson, *Film Light: Meaning and Emotion*, Manchester 2015, S. 2.

77 Passend hierzu äußert sich Stanley Cortez, der Kameramann von *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955): »Every day I consider something new about light, that incredible thing that can't be described.« (Zitiert nach Charles Higham, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, London 1970, S. 99).

materiellen Lichtquelle im filmischen Raum verorten, doch betrifft seine Ausbreitung das gesamte Bildfeld und vereint alle darin befindlichen Phänomene zu einem atmosphärischen Ganzen, dem stets etwas Ungreifbares anhaftet. Licht beschreibt weniger ein statisches Sosein der Dinge als es vielmehr die Wandelbarkeit der Welt in unzähligen Licht- und Schattenstimmungen ausdrückt. Filmische Lichtsituationen können und sollen daher nicht auf einen einzigen gültigen Nenner gebracht werden, wie Patrick Keating betont: »We should resist the temptation to assign a fixed meaning to any one lighting technique.«⁷⁸ Darüber hinaus liegt die Wirkungsmacht filmischer Lichtkunst oft im Detail verborgen und appelliert vielmehr an unsere Sinne und Gefühle. Barbara Flückiger greift in diesem Zusammenhang auf Lev Manovich und dessen Buch *The Language of New Media* zurück und bemerkt:

»Immer sind bei der Rezeption des Films solche mehr perceptiv ausgerichteten, lyrischen oder assoziativen Modi wirksam – besonders in jenen ästhetischen Eigenschaften wie Klang oder Farbe [Licht ist hinzuzudenken], die nicht unbedingt kognitiv durchdrungen werden müssen, sondern eher wie zusätzliche Schichten den Rezeptionsprozess begleiten, emotional vertiefen und sensorisch anreichern.«⁷⁹

Diese filmische Dynamik des Lichts, die visuelle Eindrücke mit der sinnlichen Bewegung unserer Wahrnehmung und Empfindung verknüpft, in all ihren vielfältigen Mechanismen und Wirkungen analytisch und sprachlich zu erfassen, stellt daher eine grundlegende Herausforderung für die eigene wissenschaftliche Auseinandersetzung dar.⁸⁰

Dass bislang eine umfassende Forschung zum Filmlicht weitgehend fehlt, ist umso erstaunlicher, als dessen Bedeutung für das kinematografische Bild schon früh erkannt wurde. Im Anschluss an erste filmtheoretische Annäherungen an das junge Medium, angetrieben unter anderem durch Paul Lenz⁸¹ und Hugo Münsterberg,⁸² bemühten sich in den 1920er- und 1930er-Jahren Erwin Panofsky,⁸³ Béla Balázs sowie Rudolf Arnheim um

78 Keating 2010, S. 2.

79 Flückiger 2008, S. 415.

80 Aus technischer Perspektive unterstreicht dies auch Karl Prümm: »Lichtarbeit ist kategorial schwer zu erschließen. Einerseits ist das Licht [...] die Voraussetzung jeder kinematografischen Erscheinung. Andererseits sind die technischen Möglichkeiten, Licht zu erzeugen oder zu modulieren, schier unendlich.« (Prümm 2020, S. 22).

81 Paul Lenz, »Das Wesen des Lichtspiels« [1913], in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M. 2004, S. 147–157.

82 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino, hg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996. Münsterbergs Schrift *Das Lichtspiel* zählt zu den frühesten Monografien zur Filmästhetik überhaupt. Der deutsch-amerikanische Philosoph und Psychologe verfolgt darin einen wahrnehmungspsychologischen Ansatz, indem er die Verknüpfung medialer und mentaler Prozesse beim Film und Filmsehen untersucht. Eine ausführliche Diskussion zur Bedeutung und Rezeption dieser filmtheoretischen Pionierstudie bietet Jens Bonnemann, *Filmtheorie. Eine Einführung*, Berlin, Stuttgart 2019, S. 13–34.

83 Erwin Panofsky, »Stil und Medium im Film« [1936/1947], in: ders., *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a.M. 1999, S. 19–57; engl. Original: »On Movies«, in: Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University, Juni 1936, S. 5–15. Zur Bedeutung dieses Textes als einem seltenen Versuch, sich dem neuen Medium unter der Prämisse zu nähern, dass kunsthistorische Methoden auch im Film fruchtbar angewendet werden können,

die Anerkennung des Films des vorangegangenen Jahrhunderts als eigenständige Kunstgattung und seine Integration in die Kunstgeschichte, mit deutlichem Verweis auf das Licht als zentrales künstlerisches Gestaltungsmittel: »*Lichtspiel* wird der Film genannt, und letzten Endes ist er ja auch nur ein Spiel des Lichts. Licht und Schatten sind das Material dieser Kunst wie die Farbe in der Malerei, wie der Ton in der Musik.«⁸⁴ Dass es dabei nicht allein darum geht, ausreichend Licht auf die Dekoration zu werfen, damit alles vollständig zu erkennen ist, sondern in erster Linie um künstlerische Gestaltung, also um eine Arbeit am Bild, führt Arnheim in seinem Artikel über die »Beleuchtung« von 1934 aus. Er spricht von einem sich allmählich durchsetzenden »künstlerischen Instinkt, der [die Wirklichkeit] gestalten, nicht nur abbilden will«,⁸⁵ und macht darüber hinaus auf den Einfluss der Malerei und der Fotografie auf den Film aufmerksam, »die sich des Licht- und Schattenspiels bewußt bedienen«.⁸⁶ Arnheims synästhetisches Verständnis des Kinos wird besonders eindrücklich in einer Passage aus seinem Buch *Film als Kunst* deutlich:

»Man weiß aus Kriminalfilmen, welche Wirkungen sich erzielen lassen, wenn in einem dunklen Raum plötzlich der Lichtkreis einer Taschenlampe auftaucht, über Möbel wandert oder gar einen versteckten Menschen beleuchtet. Man weiß, wie das knallige Weiß eines scharf beleuchteten, durch Schatten energisch konturierten Gesichts plakartartige Effekte bringt; wie das Spiel jagender Wolken um den Mond, die Schatten beweglichen Laubs auf dem Erdboden, das Aufleuchten von Autolaternen, die zitternden Reflexe auf einem Wasser, die Lackschwärze eines Blutflecks auf weißer Haut, die weißen Telegraphendrähte, die in Pudowkins ›Ende von St. Petersburg‹ in den schwarzen Nachthimmel wie mit einer Radiernadel eingeritzt sind, wundervolle Genüsse für empfindliche Augen ergeben [...]«⁸⁷

vgl. Regine Prange, »Stil und Medium. Panofsky ›On Movies‹«, in: Bruno Reudenbach (Hg.), *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 171–190; sowie Horst Bredekamp, »On Movies«. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin«, in: Thomas Koebner; Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 239–252.

- 84 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*, Halle (Saale) 1924, S. 139, zitiert nach Karl Prümm, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse«, in: ders.; Silke Bierhoff; Matthias Körnich (Hg.), *Kamerastile im aktuellen Film: Berichte und Analysen*, Marburg 1999, S. 15–51, hier S. 20. Vgl. hierzu Gérard Vandenberg, »Das Licht im Film ist wie die Farbe in der Malerei«, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 43, Februar 1994, Nr. 2, S. 38–54.
- 85 Rudolf Arnheim, »Beleuchtung« [1934], in: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 1979, S. 117–124, hier S. 118.
- 86 Ebd.
- 87 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt a.M. 2002, S. 81; ergänzend hierzu Colin Burnett, »Arnheim on Style History«, in: Scott Higgins (Hg.), *Arnheim for Film and Media Studies*, London 2011, S. 229–248.

Filmtheoretische und kameratechnische Schriften wie die von Germaine Dulac,⁸⁸ Lew Kuleschow⁸⁹ und Frederick S. Mills⁹⁰ zielen auf ein ähnliches Verständnis des Films als Kunst des Lichts. Dies gilt ebenso für Vladimir S. Nilsens *The Cinema as a Graphic Art. On a Theory of Representation in the Cinema* (1937), das zugleich als Plädoyer für die Autonomie des filmischen Einzelbildes gegenüber größeren Einheiten wie Szene oder Sequenz dient. Nilsen versteht jede einzelne Aufnahme als Träger des »Samens der letztendlichen Einheit [des Films]«⁹¹ und betont damit ihre zentrale Rolle im kompositorischen Gefüge – ein Aspekt, der im weiteren Verlauf dieser Arbeit vertiefend behandelt wird.

Der hier zentrale Austauschprozess zwischen Film, Malerei und anderen Künsten sollte jedoch erst mit erheblicher Verzögerung, unter anderem durch Pascal Bonitzer⁹² und Jacques Aumont,⁹³ wieder verstärkt in den Fokus der akademischen Filmtheorie rücken.⁹⁴ So stellt Joachim Paech im Vorwort zum Band *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität* (1994) die »relationale Struktur des Films« heraus, die »nicht nur seine internen apparativen und dispositiven, sondern auch seine externen Beziehungen zu den traditionellen Künsten« umfasst – darunter zur Malerei als »Vor-Bild für die Komposition«⁹⁵ und damit auch für die Beleuchtung. Der Begriff »Vorbild« greift in diesem Zusammenhang womöglich zu kurz, da er den komplexen Verflechtungen zwischen Film und Malerei nicht angemessen Rechnung trägt, einem Verhältnis, das sich zwischen Wiederholung und Differenz, Inspiration und Innovation, Aneignung und radikaler Umdeutung bewegt. Laut André Bazin dient der Film der Malerei »sogar gerade dann am entschiedensten, wenn er ganz und gar selbst ein Werk ist, sie also am meisten zu verraten scheint.«⁹⁶ Gleichwohl ist der konkrete Einfluss der Malerei, insbesondere

-
- 88 Germaine Dulac, »The Essence of the Cinema: The Visual Idea« [1925], in: P. Adams Sitney (Hg.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978, S. 39ff.; sowie dies., »The Expressive Techniques of the Cinema«, in: Richard Abel (Hg.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*, vol. 1, 1907–1929, Princeton, N.J. 1988, S. 305–313.
- 89 Lew Kuleschow, »The Art of Creating with Light: Foundations of Thought« [Kinogazeta 12, 1918], in: ders., *Selected Works. Fifty Years in Films*, hg. von Ekaterina Khokhlova, aus dem Russ. von Dmitri Agrachev und Nina Belenkaya, Moskau 1987, S. 35–36.
- 90 Frederick S. Mills, »Film Lighting as a Fine Art«, in: *Scientific American*, Jg. 124, 1921, Nr. 8, S. 148, S. 157–158.
- 91 Nilsen 1937, S. 23; übersetzt und zitiert in Thomas Meder, *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*, E-Book, Berlin 2006, S. 408.
- 92 Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985.
- 93 Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989. Nachfolgend zitiert: Aumont 1989a.
- 94 Neben dem Austauschprozess zwischen Film und anderen Künsten war das Kino selbst im kunsthistorischen Diskurs lange Zeit ausgeblendet. Norbert M. Schmitz erinnert: »Man muss sich gegenwärtigen: Es ist zumindest im deutschen Sprachraum kaum drei Jahrzehnte her, dass das Kino im Kunstdiskurs, in der disziplinären Kunstgeschichte zumal, eine Terra incognita, wenn nicht geradezu ein Tabu darstellte.« (Ders., »Fremde Verwandte. Zum Verhältnis von Kunst- und Filmgeschichte«, in: Marcus Stiglegger; Christoph Wagner (Hg.), *Film, Bild, Emotion: Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter*, Berlin 2021, S. 138–159, hier S. 140).
- 95 Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994, S. 2. Nachfolgend zitiert: Paech 1994a.
- 96 André Bazin, »Malerei und Film« [1951], in: Bazin [1975] 2015, S. 224–230, hier S. 229.

auf die Kameraarbeit, entscheidend für das Verständnis des Filmbildes und der Ästhetik filmischer Beleuchtung. Gerade Letztere vermag tradierte Grenzziehungen zwischen Kunst- und Filmwissenschaft zu überbrücken und neue Perspektiven der Filmanalyse zu eröffnen.⁹⁷ Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind die Erinnerungen Clarence Browns an seine Zusammenarbeit als Assistent und Kameramann mit dem Regisseur Maurice Tourneur: »Whenever we saw a painting with an interesting lighting effect, we'd copy it. We had a library of pictures.«⁹⁸

Eigens betont Gilles Deleuze, das kinematografische Bild versammele das Wesen aller anderen Künste und baue darauf auf.⁹⁹ Dieser Zusammenhang spiegelt sich unter anderem in filmspezifischen Begriffen und Techniken wie dem *Rembrandt lighting* wider, einer »stark selektiven Beleuchtung [...] im Halb- oder Voldunkel«,¹⁰⁰ die – wie Thomas Meder anregt – einer kritischen Reflexion und differenzierten Betrachtung bedarf.¹⁰¹ Gleiches gilt für den Ausdruck »Malerei mit Licht«, der häufig synonym für die filmische Licht- und Bildgestaltung verwendet wird. Diese intermediale Übertragung wurde bereits im 19. Jahrhundert von André Adolphe-Eugène Disdéri im Zusammenhang mit der Fotografie, einem wie der Film zentral auf Licht basierenden Medium, geprägt: »Wer es gelernt hat, den Lichtstrahl zu handhaben wie der Maler den Pinsel, [wird] den Dingen des Alltagslebens den Stempel des Willens [...] aufdrücken, sie zu Kunstwerken machen.«¹⁰² Eine entsprechende Vorstellung liegt auch dem Titel *Painting with Light* (1949) zugrunde, dem bis heute maßgeblichen Standardwerk des Kameramanns John Alton.¹⁰³ Dass diese und andere vorrangig praxisorientierte Publikationen, allen voran Henri Alekan *Des lumières et des ombres* (1984), bislang nicht in deutscher Übersetzung vorliegen, ist symptomatisch.¹⁰⁴ Auffällig bleibt zudem – gemessen an der grundlegenden Bedeutung

97 So geht Jennifer Bleek in ihrer Untersuchung *Apparition, Körper, Bild: Das Helldunkel in Malerei und Film* (Paderborn 2016) der Frage nach, welchen Erkenntnisgewinn der Vergleich von Malerei und Film ermöglicht – in diesem Fall speziell im Hinblick auf die Darstellung von Körper und Figur in der Malerei der Frührenaissance und im Film der 1920er- bis 1940er-Jahre.

98 Clarence Brown, zitiert nach Samlowski/Wulff 2002, S. 182.

99 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2013, S. 205.

100 Karl Juhnke; Thomas Meder; Wolfgang Samlowski, »Rembrandt-Licht«, Lexikon der Filmbegriffe, online; vgl. außerdem Richard Angst, »Das Rembrandt-Licht im Film«, in: *Film-Kurier* vom 20. März 1942, Nr. 64, S. 6. Der Begriff wird auf etwa 1915 datiert und dem amerikanischen Regisseur Cecil B. DeMille (1881–1959) zugeschrieben. (Vgl. dazu Allison 2012, online).

101 Dazu Thomas Meder: »In Übergehung der Medialität der Fotografie mitsamt ihrer wesentlichen Eigenschaft der fotografischen ›Treue‹ werden Film und Malerei auf diese Weise mitunter recht gewaltsam zusammengerückt.« (Meder 2006, S. 399). Zur Untermauerung seines Arguments zitiert Meder Jacques Aumont (ebd.): »Die Geschichte des Films, zumindest seit dieser in der Lage war, sich als Kunst zu verstehen, hat gänzlich keinen Sinn, wenn man sie von jener der Malerei trennt; gleichzeitig repräsentieren Film und Malerei nicht oder versuchen erst gar nicht, den Raum, die Zeit, die Erzählung in der gleichen Weise zu repräsentieren, und dabei wenden sie tatsächlich auch nicht die gleichen Mittel an.«

102 André Adolphe-Eugène Disdéri, zitiert nach Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie II: Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015, S. 65.

103 Siehe Alton [1949] 1995; denselben Titel allerdings verwendet bereits Victor Milner in seinem Beitrag »Painting with Light« in: *The Cinematographic Annual*, Jg. 1, 1930, S. 96.

104 Alekan äußerte sich dazu wie folgt: »Mein ganz großer Wunsch wäre es, daß dieses Buch ins Deutsche übersetzt wird. Aber da stellen sich finanzielle Probleme, denn es ist teuer, ein solches Buch

des Lichts für den Film – die geringe Zahl an Monografien, die sich diesem Thema systematisch widmen. Eine Ausnahme bilden die eher philosophisch ausgerichteten Essays wie Fabrice Revault d'Allonnes' *La Lumière au cinéma* (Paris 1991) oder Jacques Aumonts *L'attribution de la lumière* (Crisnée 2010). Kurzbeiträge von Peter Baxter,¹⁰⁵ Michael O'Pray,¹⁰⁶ Thomas Meder,¹⁰⁷ Vinzenz Hediger¹⁰⁸ und Gertrud Koch,¹⁰⁹ seltene Kabinettausstellungen wie *Shadowplay: Film Stills aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums*¹¹⁰ oder die von einer Publikation begleitete filmhistorische Retrospektive *Aesthetics of Shadow* (Internationale Filmfestspiele Berlin 2014)¹¹¹ liefern wichtige Impulse und grundlegende Orientierung. Sie ersetzen jedoch nicht die bislang fehlende bildwissenschaftlich fundierte Studie, die dem Status des Lichts als Bedeutungsträger von Film und Kino im umfassenden Sinne gerecht wird.

Auf diese Diskrepanz antwortet das vorliegende Buch mit einer vertiefenden Auseinandersetzung, die sich nicht allein auf einzelne Regisseure und Filme konzentriert, sondern eine interdisziplinäre Perspektive von Filmwissenschaft und Kunstgeschichte einnimmt. Eine solche Herangehensweise erweist sich, wie bereits betont, als vielversprechend, ja geradezu notwendig, um die essenzielle Bedeutung des Lichts im fortwährenden Dialog der Medien und Künste nachzuvollziehen. Dies gilt umso mehr, als die Kunstgeschichte in den wenigen oben genannten Monografien, etwa bei Blank und Thompson, nahezu vollständig ausgeklammert bleibt. So eröffnet Lara Thompson ihre Studie mit einer Kurzanalyse des bahnbrechenden Stummfilms *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (1928) von Carl Theodor Dreyer, um das Licht als Ausdrucksträger von Emotion anhand ikonischer Großaufnahmen von Falconettis weinendem Gesicht einzuführen.¹¹² Dabei versäumt sie jedoch, das Close-up und das Passionsmotiv in der mittelal-

zu verlegen und der erste deutsche Verleger, der mein Buch angeschaut hat, sagte: »Ja, es interessiert mich sehr, aber es wird sich nicht gut verkaufen lassen.« Sie müssen also Französisch lernen, um mein Buch zu lesen.« (Henri Alekan, »Man muß die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen«, im Gespräch mit Heidi Wiese, in: Heidi Wiese (Hg.), *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*, Marburg 1996, S. 22–57, hier S. 52). Vgl. ferner Henri Alekans und Robert Doisneaus *Question de lumières* (Paris 1993), das die vollständige Abschrift eines Gesprächs zwischen Alekan und Doisneau im Théâtre le Ranelagh am 8. Juli 1992 enthält.

- 105 Peter Baxter, »On the History and Ideology of Film Lighting«, in: *Screen*, Jg. 16, 1975, Nr. 3, S. 83–106.
 106 Michael O'Pray, »Modelling in Light and Dark«, in: ders., *Film, Form and Phantasy: Adrian Stokes and Film Aesthetics*, New York 2004, S. 185–212.
 107 Thomas Meder, »Licht als konstitutives Mittel des Films«, in: Meder 2006, S. 385–410.
 108 Vinzenz Hediger, »Im Schatten das Verlangen. Der Film als Kunst des Lichts«, in: *Forschung Frankfurt: Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität*, Jg. 32, 2015, Nr. 2: Licht, S. 101–104, online.
 109 Gertrud Koch, »Als das Kino noch Lichtspielhaus hieß: Filmlicht transportiert Emotionen und Philosophien«, Interview, fundiert. *Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin: Licht und Finsternis*, 01/2003, online.
 110 Roland Fischer-Briand und Walter Moser, *Shadowplay. Film Stills aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums*, Ausst.kat. Galerie Wolfrum – Palais Lobkowitz, Wien 2010.
 111 Connie Betz; Julia Pattis; Rainer Rother (Hg.), *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, Katalog der Berlinale-Retrospektive 2014, Marburg 2014. Die Retrospektive wurde angeregt durch Daisuke Miyao und dessen Buch *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema* (Durham, London 2013).
 112 Vgl. Thompson 2015, S. 16–20.

terlichen und frühneuzeitlichen Malerei¹¹³ als Bezugsrahmen zu benennen. Ein solcher Verweis könnte nicht nur dazu beitragen, Kontinuitäten und Differenzen beider Medien im Hinblick auf die Lichtregie aufzuzeigen, sondern auch die fortlaufende Ikonografie des Lichts hervorzuheben, die sich am Passionsmotiv in Malerei und Film besonders deutlich manifestiert.

Filmbücher, die sich spezifisch mit dem Thema Licht befassen, lassen sich in verschiedene Kategorien und Disziplinen einteilen. Einige, wie die von Vladimir S. Nilsen, John Alton und Henri Alekan, wurden von Kameraleuten verfasst oder initiiert. Dazu gehören auch die beiden von Vittorio Storaro herausgegebenen Bände *Scrivere con la luce/Writing with Light*, Volume I: *La luce/The Light* und Volume II: *I colori/Colors* (Mailand 2003). Storaro, der als Kameramann von *IL CONFORMISTA* (1970) und *APOCALYPSE NOW* (1979) einen legendären Ruf erlangte, ordnet in diesen Bänden – ähnlich wie Henri Alekan in *Des lumières et des ombres*¹¹⁴ – den Beruf des lichtsetzenden Kameramanns dezidiert in eine kunsthistorische Traditionslinie ein, indem er Film Stills und kanonische Werke der Malerei gegenüberstellt. Interviewbände wie Charles Highams *Hollywood Cameramen: Sources of Light* (Bloomington 1970)¹¹⁵ sowie zahlreiche praktische Handbücher enthalten vor allem technische Anleitungen zur Beleuchtung,¹¹⁶ wie sie bereits früh in Fachzeitschriften wie *American Cinematographer* veröffentlicht wurden. Eine ähnliche thematische Fokussierung findet sich in Achim Dunkers *Die chinesische Sonne scheint immer von unten. Licht- und Schattengestaltung im Film* (Köln 1993), das 2024 in einer siebten, völlig überarbeiteten Auflage erschienen ist, sowie in Roland Greules *Licht und Beleuchtung im Medienbereich* (München 2015), das sich durch seine umfassende und praxisorientierte Herangehensweise an das Thema Licht und Beleuchtung in Film, Fernsehen, Fotografie und anderen Medien auszeichnet. Dokumentationen wie *VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY* (1992)¹¹⁷ und zunehmend auch diverse Online-

113 Zum Passionsmotiv in der Malerei einschlägig Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

114 Thomas Meder kommentiert: »Des lumières et des ombres ist eine Kompositionslehre des piktorialen Filmlichts, ausgeführt an Bauten und Bildern der klassischen Kunstgeschichte [...]. An wenigen Beispielen, etwa De la Tours »Anbetung der Hirten«, Caravaggios »Marientod« und an mehreren Stichen und Skizzen Rembrandts führt er [Alekan] anschaulich vor, wie die genannten Maler virtuell die Effekte ihres Bildlichts mit seinen Mitteln, also mit elektrischer Ausrüstung, erreicht hätten.« (Meder 2006, S. 405).

115 Neben Higham sind weitere aufschlussreiche Interviewbände mit bedeutenden Kameraleuten der Filmgeschichte erschienen, darunter: Kris Malkiewicz, *Film Lighting. Talks with Hollywood Cinematographers and Gaffers*, New York 2012; Benjamin Bergery, *Reflections: Twenty-one Cinematographers at Work*, Hollywood 2002; Vincent LoBrutto, *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*, Westport 1999; sowie William Darby, *Masters of Lens and Light: A Checklist of Major Cinematographers and Their Feature Films*, Metuchen 1991.

116 Laut Karl Prümm fassen solche Lehr- und Handbücher jedoch häufig »die Lichtkonventionen des klassischen Erzählkinos zusammen und formulieren so für die Filmpraxis und Filmbildung ein Regelwerk des »guten«, »schönen«, »angemessenen« und »ausgewogenen« Lichtbildes.« (Prümm 2020, S. 22).

117 Die von Arnold Glassman, Todd McCarthy und Stuart Samuels realisierte Dokumentation versammelt international renommierte Filmemacher und Kameraleute, die nicht nur über ihre eigene Arbeit sprechen, sondern auch über Filmszenen, die sie nachhaltig inspiriert und geprägt haben.

Plattformen wie »StudioBinder«, die speziell für Filmemacher, Videoproduzenten und Kreative entwickelt wurden, rücken explizit die visuellen Strategien der Kameraarbeit in den Fokus.¹¹⁸ Eine fachliche und konzeptionelle Einordnung dieser Strategien nimmt Thomas Brandlmeier in seiner Dissertation *Kameraautoren – Technik und Ästhetik* (Marburg 2008) vor, die im Anhang durch ein von Rüdiger Laske zusammengestelltes Lexikon der zentralen film- und kameratechnischen Fachbegriffe ergänzt wird. Brandlmeier analysiert die Arbeit renommierter Kameraleute und deren individuelle Handschrift, wobei er – ganz im Sinne von Karl Prümm – die Suche nach dem »richtigen Licht« als zentrale Aufgabe ihrer gestalterischen Praxis ausdrücklich hervorhebt.¹¹⁹

In der Theorie hingegen blieb der künstlerische Charakter des filmischen Bildes und damit auch die Ästhetik der Beleuchtung als eigenständiger Untersuchungsgegenstand trotz der frühen Anstrengungen von Panofsky, Balázs und Arnheim lange marginalisiert. »Theory has not really been able to arrive at the image – to speak, to hold on, to live by the image; far less than it had been able to retain the image in its words«,¹²⁰ konstatiert Raymond Bellour. Diese unzureichende Beziehung zwischen Theorie und Filmbild steht in auffälligem Kontrast zur nahezu emphatischen Forderung von Karl Prümm:

»Vergessen wurde [...] die elementare Tatsache, daß Film zunächst Bildoperation und Bildkonstruktion ist. Darauf ist endlich das Hauptaugenmerk zu richten, sowohl in der theoretischen Reflexion wie auch in der konkreten Analyse. Ich plädiere daher für eine neue filmische Lektüre, die auf den fotografischen Akt bezogen ist, die den Kamerablick zum Ausgangspunkt nimmt, die visuelle Strategien erfaßt, Bildkonzepte herausarbeitet, die Bildwelten beschreibt und identifiziert, Genealogien dieser Bildwelten aufzeigt.«¹²¹

-
- 118 Besonders relevant für das Thema dieser Untersuchung sind die beiden von »StudioBinder« produzierten Folgen der Serie *Cinematography Techniques* mit Roger Deakins, *Learning to Light* und *Film Lighting*, online (vgl. Deakins 2020a/b). Ergänzend bieten die Handbücher – Dave Viera; John D. Viera, *Lighting for Film and Electronic Cinematography*, Belmont 1993, sowie David Landau, *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image*, London, New York 2014 – weiterführende systematische Einblicke.
- 119 Zur künstlerischen Verantwortung des Kameramanns äußert sich Thomas Brandlmeier mit einem sprechenden Bild: »Wo war Gott, als mein Vater mich schlug? Er stand an der Kamera und hat nach dem richtigen Licht gesucht.« (Brandlmeier 2008, S. 337). Karl Prümm betont in diesem Zusammenhang: »Vom *Director of Photography* wird erwartet, dass er das Zusammenspiel von Belichtung des Filmmaterials und Lichtsetzung am Set in allen Arbeitsphasen komplett beherrscht. Das zusammen mit der Regie entworfene Denkbild, die Konzeption des Lichts, muss durch das endgültige *Lichtbild* eingelöst werden. Die Grundzüge des Lichts sind zwar mit der Regie abgesprochen, doch für die Durchführbarkeit und Realisierung ist der *Director of Photography* alleine verantwortlich. Die meisten Regisseure mischen sich daher auch in die Lichtarbeit gar nicht ein. Sie überlassen ihrem *Director of Photography* dessen ureigene Domäne.« (Prümm 2020, S. 22).
- 120 Raymond Bellour, *Between-the-Images*, Zürich, Dijon 2012, S. 26.
- 121 Karl Prümm, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse«, in: Prümm u.a. 1999, S. 15–51, hier S. 15.

Prümm fordert eine wissenschaftliche Betrachtung, die endlich das Filmbild in seiner visuellen Gestaltung und Tradition ernstnimmt.¹²² Spezifischer auf Bildoperationen der Kameraarbeit und Lichtführung eingehend, schreibt er:

»Durch die Kadrage eröffnet die Kamera die Räume des Bildes und der Erzählung. Mit ihrem selbstreflexiven Gestus fügt sie dem Gezeigten eine neue, reizvolle Bedeutungsebene hinzu. In der Referenz auf Vorbilder aus der Malerei und der Fotografie etabliert sie ein umfassendes intermediales Gefüge. Das von der Kamera eingefangene Licht lässt die spezifische Atmosphäre und den individuellen Stil der Filme entstehen. Die vier Grundparameter des Filmbildes sind zugleich die Handlungsräume des *Directors of Photography*. Die von ihm geleistete *Mise en images* genauer zu betrachten, bereichert und intensiviert die Filmanalyse.«¹²³

Leider sind die im Rahmen der von Karl Prümm initiierten interdisziplinären Tagung »Licht und Lichtgestaltung in den visuellen Medien« (10.–12. September 2009), veranstaltet von der Hessischen Film- und Medienakademie (HFMA) und dem Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, gehaltenen Vorträge bislang nicht vollständig publiziert.¹²⁴ Gleichwohl verdankt die vorliegende Untersuchung dieser Tagung wesentliche Anregungen.

Ausgehend vom fehlenden Ansatz einer umfassenden bildwissenschaftlichen Erschließung des Films hat die Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten verstärkt die bewegten Bilder in den Fokus ihrer Forschung gerückt.¹²⁵ Stellvertretend seien hier die Habilitation von Thomas Meder,¹²⁶ der Sammelband *Das bewegte Bild – Kunst und Film* (2006)¹²⁷ sowie Boris Hars-Tschachotins Dissertation *Der Bildbau im Film: Die Zeichnungen der Production Designer von Metropolis, Dr. Strangelove und Troy* (2014) genannt, die auf den Methoden der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft fußen. Neuere Publikationen wie der Sammelband *Film, Bild, Emotion: Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter* (Berlin 2021)¹²⁸ reflektieren die Beziehung von Film- und Kunstgeschichte im Kontext digitaler Entwicklungen und der damit einhergehenden medialen und rezeptionsästhetischen Verschiebungen in der Bildproduktion und -wahrnehmung, was neue

122 Vgl. Karl Prümm, »Von der *Mise en scène* zur *Mise en images*. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse«, in: Koebner/Meder 2006, S. 15–35.

123 Prümm 2020, S. 24.

124 Zugänglich ist nur der oben bereits genannte Vortrag von Fabienne Liptay. (Liptay 2010, online).

125 Zu den frühen deutschsprachigen Ansätzen, kunsthistorische Methoden auf das bewegte Bild anzuwenden, zählt die Dissertation von Angelika Breitmoser-Bock, *Bild, Filmbild, Schlüsselbild: Zu einer kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs »Siegfried«* (München 1992). Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch Ingo Fließ' Beitrag »Schau genau. Anregungen zu einem zukünftigen Dialog zwischen Bildwissenschaft und Filmanalyse«, in: Paech 1994a, S. 19–27.

126 Meder 2006.

127 Thomas Hensel; Klaus Krüger; Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild – Kunst und Film*, München 2006; vgl. auch Henry Keazor; Fabienne Liptay; Susanne Marschall (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und der Medien*, Marburg 2011. Für internationale Perspektiven vgl. Steven Jacobs, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh 2011; ergänzend Diane Kirkpatrick, »Art History and the Study of Film«, in: *Art Journal*, Jg. 43, 1983, Nr. 3, S. 221f.

128 Stiglegger/Wagner 2021.

Forschungsansätze im Spannungsfeld beider Disziplinen erforderlich macht. Dennoch ist das Fach noch weit davon entfernt, Film und Kino im umfassenden Sinne zu würdigen, wie es einst Panofsky, Balázs und Arnheim gefordert haben – insbesondere in Bezug auf die hier zentrale Bedeutung des Lichts.

Darüber hinaus ergeben sich aus einer medienarchäologischen Rückschau weitere Perspektiven für ein historisches Verständnis des Films als Licht- und Schattenkunst. So beginnt das eher kursorisch gehaltene Überblickswerk *Light and Shadows. A History of Motion Pictures* (1987) von Thomas W. Bohn und Richard L. Stromgren mit einer Betrachtung der frühen Neuzeit und ihrer optischen Medien.¹²⁹ Am Beispiel von Athanasius Kirchers Schrift *Ars magna lucis et umbrae* (Rom 1646) wird das magische Exempel einer Licht-Schatten-Kunst im Vorgriff auf Méliès eindrucksvoll illustriert. Deutlich wird hier die visionäre Eigenmacht des Lichts als Gestaltungsmittel, das Epochen und Medien übergreift und dessen Wirkungsgeschichte bis zu den altsteinzeitlichen Anfängen zurückreicht. Mit dem Licht offenbart sich die Kunstgeschichte, so Norbert Schmitz, als »Geschichte der Medien und damit auch als Vorgeschichte derselben«.¹³⁰ Folgerichtig bezieht Schmitz das Licht mit ein, wenn er die intermedialen Übertragungsprozesse im Dialog zwischen Film und älteren Künsten aufzeigt und dabei eine klare Perspektive zukünftiger Forschung formuliert:

»[...] Formkontinuitäten zwischen klassischem Theater, Oper, Boulevardtheater, Malerei und Grafik einerseits und Kino andererseits ließen sich in zahlreichen Formen des Filmbildes gleichermaßen als einzelne Einstellung wie als Teil einer Montagekette aufführen. Erinnert sei nur an die dynamische Verwendung des Lichts oder die Kompositionsregeln des tiefenräumlichen Bildes in der Fläche, und es scheint mir ein Desiderat der Forschung zu sein, dies auch in Hinsicht auf ihre mediale Transformation in die Zeitbilder des Films umfänglich zu beschreiben und zu systematisieren.«¹³¹

Schon im Kontext seiner Überlegungen zum Licht im Film der klassischen Avantgarde zeichnet Schmitz Entwicklungsvektoren nach, die sich bis zur neuzeitlichen Malerei zurückverfolgen lassen – und zwar den »Emanzipationsprozess des Lichtes von einem reinen Beleuchtungslicht über seine symbolische Aufladung als Träger materiell nicht fassbarer Inhalte bis hin zur reinen Selbstbezüglichkeit«.¹³² Jacques Aumont verdichtet diesen Prozess im Rahmen filmischer Lichtgestaltung zu einem »autonomen Abenteuer«¹³³ des Lichts und unterstreicht damit dessen ästhetische Bilddynamik. In eine

129 Vgl. Bohn/Stromgren [1975] 1987, S. 3ff. Weiterführend dazu Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema* [1995], Exeter 2000; sowie Birgit Verwiebe, *Lichtspiele: Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.

130 Norbert M. Schmitz, »Fremde Verwandte. Zum Verhältnis von Kunst- und Filmgeschichte«, in: Stiglegger/Wagner 2021, S. 138–159, hier S. 147.

131 Ebd., S. 151.

132 Norbert M. Schmitz, »An der Grenze zwischen den Medien – Das Licht im Film der klassischen Avantgarde«, in: Engell u.a. 2002, S. 157–169, hier S. 159.

133 Vgl. »Einen Film zu beleuchten«, sein Licht zu fabrizieren bedeutet, sich dem Einfangen des dramatischen Geschehens zu unterwerfen; aber es bedeutet auch, ein autonomes und arbiträres Abenteuer des Lichts zu erfinden, welches seinen eigenen Regeln folgt und sie bei Bedarf erfindet.« (Jacques Aumont, »Verklärte Nacht: Der Himmel, der Schatten und der Film«, in: Zeitschrift für

ähnliche Richtung weist Beate Ochsner, die das Licht als »nichtmenschlichen Akteur« und »handlungs- und reflexionsfähige Agentur«¹³⁴ des Films beschreibt. Einen verwandten Gedankengang verfolgt Lorenz Engell in seinem Aufsatz über Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* (1999). Er bezeichnet das Filmbild dort als »Agentur des Lichts« und erläutert dies anhand einer auffällig inszenierten Weihnachtsbeleuchtung: Eine Vielzahl von Glühbirnen fungiert als primäre Lichtquelle des Films und lässt die räumliche Szenerie von innen heraus erstrahlen. Das extrem lichtempfindliche 500-ASA-Filmmaterial überzieht die Bilder mit einem weichen Glanz, der die photochemische Reaktion von Licht und Filmstreifen sichtbar macht – ein Effekt, der die fundamentale Bedeutung des Lichts für das Medium paradigmatisch vor Augen führt. Seine wirkungsästhetische »Handlungsmacht«, so Engell, beziehe das Filmbild in *EYES WIDE SHUT* »aus dem Licht, das es organisiert, dem es sich verdankt und das doch ohne dieses Bild unsichtbar und machtlos bleiben müsste«.¹³⁵ Engell scheint sich hier auf eine These Wolfgang Schönes zu beziehen: In dessen Buch *Über das Licht in der Malerei* formuliert der Kunsthistoriker die Auffassung, dass »die Malerei [im Zeitraum vom 15. bis 18. Jahrhundert] nicht nur die in ihr dargestellte Bildwelt [veranschaulicht], sondern mit ihr zugleich auch das Licht als ein sie zeigendes und von ihr gezeigtes«.¹³⁶ Auch im Film erscheint das Licht somit nicht allein als technisches Mittel, Erhellungsvorgang oder ästhetisches Gestaltungselement, sondern als im Bild manifeste und reflexive Instanz, die über das vordergründig Dargestellte hinaus die grundlegenden Fragen des Sehens, der Wahrnehmung und des Bildes aufwirft.

Vor diesem Hintergrund verfolgt diese Arbeit das Ziel, die komplexe Phänomenologie des filmischen Lichtbildes in ihren zentralen Mechanismen zu beschreiben und theoretisch zu durchdringen. Den kunsthistorischen Beiträgen zum Licht, die sich primär auf die Malerei konzentrieren,¹³⁷ wird damit eine umfassende, kunst- und bildwis-

Medien- und Kulturforschung, hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, H. 1, Hamburg 2010, S. 11–31, hier S. 12; nachfolgend zitiert: Aumont 2010a).

- 134 Beate Ochsner, »Die Revolte des Künstlers gegen das Wirkliche« oder: Die Handlungsmacht der Farbe(n)«, in: Jörn Glasenapp (Hg.), *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*, München 2012, S. 183–213, hier S. 185.
- 135 Lorenz Engell, »*Eyes Wide Shut*. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, in: Ilka Becker; Michael Cuntz; Astrid Kusser (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht*, München 2008, S. 75–92, hier S. 91.
- 136 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 167.
- 137 Vgl. exemplarisch Nikolaus Braun; Arthur Segal, *Das Lichtproblem in der Malerei. Konkretes Licht*, Berlin 1925; Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen* [1960], Mittenwald 1978; Konrad Onasch, *Das Problem des Lichts in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Berlin 1962; Kaspar H. Spinner, »Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbarán, G. de la Tour, Rembrandt«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 34, 1971, H. 3, S. 169–183; Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven u.a. 1987; Mieke Bal, »Light in Painting: Disseminating Art History«, in: Peter Brunette; David Wills (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, New York 1994, S. 49–64; Ernst H. Gombrich, *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst* [1996], Berlin 2006; Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, übers. von Heinz Jatho, München 1999; Marta C. Ramírez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Münster, Hamburg 2000; Hajo Düchting, *Licht und Schatten: Vom Hell und Dunkel in der Kunst*, Stuttgart 2011. Weitere einschlägige Quellen werden im Verlauf der Untersuchung an verschiedenen Stellen berücksichtigt.

senschaftlich orientierte Untersuchung zur Ästhetik filmischer Beleuchtung an die Seite gestellt. Entsprechend dieser Zielsetzung wird das Licht nach seiner Funktion und Wirkung als Bedeutungsträger des filmischen Bildes befragt und, wie eingangs unter Bezugnahme auf Ernst Cassirer und Erwin Panofsky ausgeführt, als *symbolische Form* des Kinos selbst reflektiert. Dabei erfolgen die Filmanalysen unter Einbeziehung des praktischen Wissens von Regisseuren, Schauspielern, Kameraleuten und Beleuchtern, erschlossen durch Archivrecherchen und Interviews. Dieses Wissen ist für die Vorgehensweise der Arbeit nicht zuletzt deshalb von zentraler Bedeutung, weil Beleuchtungskonzepte und -strategien bereits in frühen Phasen der Filmproduktion – etwa im Zusammenhang mit Drehbuch, Storyboard und Set-Design – konzipiert und später bei der konkreten Ausleuchtung des Films, in der Regel durch den bildgestaltenden Kameramann und die Beleuchter-Crew, weitergeführt und realisiert werden. Die zentrale Rolle des Lichts zeigt sich darüber hinaus in den Distributionsformen des Kinos, insbesondere im Filmplakat und dessen eigener Lichtregie.¹³⁸

In dieser Konsequenz wird auf Basis der visuellen Eigenschaften des Filmbildes und ihrer Genese im Entstehungsprozess argumentiert. Daraus ergibt sich eine Erweiterung der erkenntnistheoretischen Frage nach dem *Was* des Films im Sinne des vorangestellten Mottos von André Bazin um das *Wie* seiner Darstellung. Auch wenn sich der Fokus dabei vom Erzählerischen hin zum Bildlichen verschiebt, erfolgen die exemplarischen Analysen keineswegs unter Ausschluss des narrativen Moments. Denn filmische Narration und Bildkonstruktion sind stets im Austausch begriffen – das eine ist ohne das andere nicht denkbar. Es gilt daher, nicht nur die immanenten stilistischen Merkmale der Filme offenzulegen, sondern diese auch in ihrem Bezug zur Handlung zu reflektieren. Licht und Lichtgestaltung sollen hierbei als zentrale Instanzen im Prozess der Konstitution von Inhalt und Form verstanden werden.

Die Fokussierung des Lichts als Ausgangspunkt und Movens filmischer Ästhetik und Narration setzt eine grundlegende Erkenntnis voraus, die für die nachfolgenden Filmanalysen konstitutiv ist: Nicht allein die im kinematografischen Bild gezeigten Objekte oder handelnden Personen sind von Bedeutung, sondern ebenso – und vor allem – die Lichtsetzung, die deren Sichtbarkeit und Wirkung überhaupt erst hervorbringt. Dabei tritt das Licht nicht hinter die Erscheinungen, die es sichtbar macht, zurück, sondern zeigt sich stets auch selbst: als ästhetisches Phänomen¹³⁹ und, wie Beate Ochsner und Lorenz Engell treffend argumentieren, als handelnde Instanz des Bildes. Als integraler Bestandteil jeder filmischen Darbietung und Erfahrung setzt sich das Licht auf vielfältige und komplexe Weise in Aktion und entwickelt Formen seiner kinematografischen Präsenz beziehungsweise Evidenz.¹⁴⁰

138 Die Kunst des Filmplakats wurde im Jahr 2023 mit einer umfassenden Ausstellung in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin gewürdigt. Farbästhetische Konzepte werden im begleitenden Ausstellungskatalog (Christina Dembny; Christina Thomson (Hg.), *Großes Kino. Filmplakate aller Zeiten*, Ausst.kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Dresden 2023) insbesondere im Beitrag von Susanne Marschall (ebd., S. 44–57) behandelt. Der Aspekt der Lichtgestaltung bleibt in den Katalogbeiträgen jedoch insgesamt weitgehend unberücksichtigt.

139 Vgl. Karin Hirdina, »Licht als ästhetisches Phänomen«, in: Angebote 8, 1995, S. 141–147.

140 Der Begriff Evidenz greift hier eine zentrale Fragestellung der an der Freien Universität Berlin angesiedelten Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz: Geschichte und Ästhetik* auf, nämlich die Untersu-

Licht kann zum einen ein zentrales Sujet oder visuelles Motiv darstellen. Ein eindrucksvolles Beispiel ist der leitmotivische Sonnenaufgang in F. W. Murnaus *SUNRISE* (1927), dessen Wirkung sich besonders im Finale entfaltet, wenn das Licht symbolisch für den Neuanfang und die emotionale Wiederannäherung des Paares steht. Und zum anderen kann sich das Licht durch die von ihm beleuchteten Figuren, Räume und Objekte gewissermaßen selbst in Szene setzen, etwa indem es in den Texturen materieller Oberflächen reflektiert wird, sich im aufsteigenden Zigarettenrauch als bewegliches Phänomen materialisiert oder, wie oben in Bezug auf die omnipräsenten Lichterketten in Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* (1999) erwähnt, konkret als Element der Raumausstattung in Erscheinung tritt. Das Licht gewinnt so eine eigene visuelle Dynamik, die stets das Ergebnis einer präzisen Gestaltung und der ihr zugrunde liegenden künstlerischen Strategie ist.

Des Weiteren kann sich das Licht von den Figuren und Objekten, die üblicherweise als seine Projektions- und Reflexionsflächen dienen, tendenziell verselbstständigen. Das zeigt sich beispielsweise bei der Wiedergabe blendend heller Objekte wie der Sonne oder eines Blitzgewitters, beim direkten Lichteinfall ins Kameraobjektiv, bei der Überbelichtung des Filmmaterials oder bei Schlaglichtern in dunklem Ambiente. Ein prägnantes Beispiel für diese visuelle Überintensität und Eigenmächtigkeit des Lichts findet sich in Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954). In einer zentralen Szene wird der Mörder durch das Blitzlicht einer Fotokamera geblendet, woraufhin das Filmbild, das seine Blickperspektive vermittelt, für einige Augenblicke in strahlendem Weiß ertrinkt. Diese optische Auslöschung des Sichtbaren lässt auch den Zuschauer im Kinoraum nahezu buchstäblich geblendet zurück und steigert die dramatische Wirkung der Szene – sowohl auf der Ebene der Handlung als auch der Rezeption. Das Licht fungiert hier als die ästhetische Waffe des Films, die die Sinne des Publikums direkt attackiert und die Wahrnehmung des Leinwandgeschehens entscheidend lenkt.¹⁴¹

Wenn hier davon die Rede ist, dass das filmische Licht durch seine Führung oder Regie ins Bild, in Szene und schließlich in Aktion gesetzt wird, mag dies zunächst paradox erscheinen, ist Licht an sich doch ebenso immateriell wie flüchtig. Und doch entfaltet es seine unmittelbare räumliche Wirkung und Farbigkeit innerhalb der Gegenstandswelt, die ihrerseits erst durch das Licht sichtbar wird. Was Merleau-Ponty in seiner oben zitierten Äußerung bereits für unsere empirische Wirklichkeitserfahrung feststellt – dass die Beleuchtung zum Gegenstand bewusster Wahrnehmung werden kann –, gilt umso mehr für ihre visuellen Ausdrucksformen in der Kunst. Durch unmittelbar anschauliche Formelemente oder szenische Stimmungswerte des Bildes kann die Beleuchtung als gestaltetes Element und gezielter Effekt in den Fokus filmischer Darstellung und Wahrnehmung rücken. Sie wird so zum erfahrbaren Phänomen, das sich durch seine eigene Ma-

chung der »Strukturen und Verfahren bildlicher Evidenzerzeugung«. Dabei geht das Projekt von der Prämisse aus, dass »bildliche Evidenz als eine ästhetische Grundkategorie sowohl Verfahren der Repräsentation als auch die Erzeugung einer eigenen visuellen Präsenz einschließt« – so die Projektbeschreibung unter: <http://bildevidenz.de/>.

141 Zu Robert Burks' Kameraführung und Beleuchtung in *REAR WINDOW* vgl. Arthur Gavin, »Rear Window«, in: *American Cinematographer*, Jg. 35, Feb. 1954, Nr. 2, S. 76–78. Weiterführend Philip J. Skerry, *Dark Energy: Hitchcock's Absolute Camera and the Physics of Cinematic Spacetime*, New York u. a. 2013.

terialität und ästhetische Qualität auszeichnet. Nur selten, wenn überhaupt, dient Licht allein der Sichtbarmachung. Vielmehr offenbart es sich, wie Thomas Leinkauf treffend formuliert, »als ein im Sichtbaren und im Sehen Bedeutungspotenziale vermittelndes Prinzip« und darüber hinaus als »Prinzip des Beleuchteten«¹⁴² selbst.

In diesem Zusammenhang stellen sich die Leitfragen dieser Arbeit wie folgt: Was macht die Beleuchtung über ihre Funktion als Grundvoraussetzung des kinematografischen Bildes hinaus zu einem stilprägenden Qualitätsmerkmal filmischer Gestaltung? Wie genau generiert Lichtführung Bedeutung, und in welchem Maße trägt das Licht zur Unmittelbarkeit und Faszination der Filmerfahrung bei? Welche Beleuchtungsarten lassen sich konkret beobachten, und wodurch entsteht ihre ästhetische und sinnliche Wirkungsmacht? Unter welchen Voraussetzungen kann das Licht selbst – als zentrales Motiv und/oder als gestalteter Effekt der Bilder – in Erscheinung treten? Wie positionieren sich diese Erscheinungsformen des Lichts innerhalb narrativer, ikonografischer oder medienreflexiver Aussagestrukturen des Films, und wie beeinflusst die Lichtdramaturgie die Rezeptionshaltung des Zuschauers? Was begründet letztlich die Bildmacht des Lichts im Film? Diese Fragen sind nicht nur im Hinblick auf das Zusammenspiel des Lichts mit allen anderen filmischen Gestaltungselementen zu beantworten, sondern ebenso im historischen und intermedialen Bezugssystem des Kinos, insbesondere im Kontext von Malerei, Fotografie und Lichtkunst. Ziel dieser medienhistorischen und bildanalytischen Annäherungen an den Film ist es, die oft unterschätzten Leistungen der gezielten Modellierung des Visuellen mit Licht, ihre dramaturgischen Funktionen sowie ihre ästhetischen und technischen Parameter herauszuarbeiten.

Auf der Grundlage dieser Vorüberlegungen wird deutlich, weshalb die analytische Bestimmung des Phänomens Licht die beiden Ebenen der Produktion und Repräsentation filmischer Welten um den Aspekt der Reflexion ergänzen muss. Erst durch diesen Dreiklang entsteht eine Schnittstelle, an der Gestaltetes und Gestaltung sowie Referenz und Selbstreferenz des Leuchtenden zusammenfinden. Auch wenn der Aspekt der Reflexion im Titel dieser Arbeit nicht explizit genannt wird, ist er dem Ausdruck »Ästhetik der Beleuchtung« inhärent eingeschrieben und wird nachfolgend systematisch entfaltet. Im engeren Sinne steht der Begriff »Reflexion« in diesem Zusammenhang für die mediale Selbst- und Bildreflexion des Filmischen. Ohne Zweifel gehört die Sichtbarmachung der medialen Voraussetzungen und darstellerischen Konventionen zum festen Kanon des selbstbewussten Kinos und des künstlerischen Bildes im Allgemeinen.¹⁴³ Sie dient vornehmlich dazu, das vermeintlich Abbildhafte als genuin *Bildhaftes* kenntlich zu

142 Thomas Leinkauf, »Licht: Licht-Macht und Macht-Licht«, in: Carolin Bohlmann; Yasuhiro Sakamoto (Hg.), *Lichtgefüge: Das Licht im Zeitalter Rembrandts und Vermeers – Ein Handbuch der Forschungsgruppe Historische Lichtgefüge*, Berlin 2011, S. 41–43, hier S. 41.

143 Zur Selbst- und Bildreflexion in Film und Kunst liegt eine Vielzahl einschlägiger Studien vor. Vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998; Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* [1994], 4. Aufl., München 2006; Hartmut Böhme, »Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst«, in: Gabriele Wimböck; Karin Leonhard; Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster, Hamburg, London 2007, S. 333–369; Kay Kirchmann; Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld 2014; Thomas Metten; Michael Meyer (Hg.), *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*, Köln 2016; sowie Norbert M. Schmitz, »Bilder in Zelluloid. Die Thema-

machen. Nicht selten tragen solche reflexiven Momente, wie Chris Tedjasukmana treffend anmerkt, zur ästhetischen Lust der Filmerfahrung bei.¹⁴⁴ Die zentrale Frage, die sich diesbezüglich für das Thema dieses Buches stellt, betrifft den Anteil der Beleuchtung, wobei ich von der Prämisse ausgehe, dass sie maßgeblich zur bildreflexiven Ebene filmischer Inszenierung beiträgt. Bereits die einleitenden Beobachtungen im Abschnitt »Licht als Bedeutungsträger« haben die zentrale Rolle des Lichts für Form, Ausdruck und Gehalt betont. Die Lichtführung beeinflusst nicht nur entscheidend die Filmwahrnehmung, sondern vermittelt fortwährend zwischen diegetischer Welt und Produktionsprozess sowie zwischen Transparenz und Opazität des Bildlichen. Dieser doppelte Vermittlungsmoment qualifiziert das Licht – so die These – in besonderer Weise als Medium der Bildreflexion. Dabei ersetzt Reflexion die Repräsentation nicht; vielmehr stehen beide in einem schöpferischen Spannungsverhältnis, das im Prozess filmischer Produktion und Gestaltung verankert ist.

Aufgrund seiner konstitutiven Bedeutung ist das Licht per se metareflexiv und kennzeichnet jeden Film als einen Film *über* Licht. Explizite Selbstreflexion setzt jedoch vor allem dann ein, wenn sie intentional und pointiert erfolgt, ein Merkmal, das auf alle im Folgenden analysierten Filmbeispiele in unterschiedlicher Weise zutrifft. Grundsätzlich ist dabei zwischen dem Erscheinungsbild der Dinge vor ihrer filmischen Abbildung und ihrer künstlerischen Darstellung zu unterscheiden. Auf Grundlage dieser einfachen, aber entscheidenden Differenz sollen im Weiteren die spezifischen ästhetischen Möglichkeiten der Lichtsetzung sowie die Besonderheiten der daraus resultierenden Filmbilder herausgearbeitet werden. Im Fokus steht die strukturelle Ambivalenz des Lichts: als Material und Verfahren der Repräsentation filmischer Bildwelten einerseits, als künstlerischer Inhalt und Akteur¹⁴⁵ andererseits. Ziel ist es, die vielfältigen Funktionen des Lichts – als Medium, Motiv, Metapher, ästhetische Form und Agent filmischer Kunst- und Bildreflexion – erstmals systematisch zu erschließen.

Leitbilder: Filmauswahl – Aufbau

Die ausgewählten Filmbeispiele repräsentieren unterschiedliche künstlerische Strategien und Stile und spiegeln die vielfältigen kulturellen und politischen Kontexte ihrer Entstehung sowie orts- und zeitspezifische Produktionsbedingungen und Techniken –

tisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie«, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 106–121.

144 Vgl. Chris Tedjasukmana, »Kino. Leben. Melancholie«, in: ders.; Adina Lauenburger; Lisa Äkervall; Sulgi Lie (Hg.), *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*, Berlin 2016, S. 33–54, hier S. 40. Auch Barbara Flückiger weist darauf hin, dass selbst dann, wenn Filme ihre mediale Struktur nicht explizit transparent machen, Reflexion zumindest auf kognitiver Ebene erfolgen kann. Gerade Filmkenner schöpften »einen Teil ihres Genusses aus dem Hintergrundwissen über Produktionsverfahren, über intertextuelle Bezüge, aber auch über Oberflächeneigenschaften und technische Bedingungen der Bildgestaltung«. (Flückiger 2008, S. 256f.).

145 Akteur jedoch nicht im Sinne einer autonom handelnden Figur, sondern als aktive, sinnstiftende Bedeutungsinstanz, die Produktion, visuelle Form und Rezeption von Bildern prägt – und diese zugleich in ihren Mechanismen und Wirkungsweisen sichtbar macht.

von den frühen Anfängen des Kinos bis in die jüngere Gegenwart. Das Buch ist somit weder auf ein Genre noch auf eine Stilrichtung begrenzt, noch operiert es monografisch. Die konzentrierten Fallstudien bieten eine fundierte Auseinandersetzung mit der Komplexität und ästhetischen Konsequenz filmischer Lichtgestaltung, die in detaillierten Bildanalysen erschlossen wird. Insgesamt zehn Filme, einschließlich des Experimental- und Animationsfilms, bilden die Basis der Gliederung. Ihre Unterkapitel setzen jeweils spezifische Akzente, die aus den einzelnen Filmen herausgearbeitet wurden und sich zu einem vielgestaltigen Panorama des Themas ergänzen. Die Filmanalysen werden durch filmhistorische Querbezüge sowie medienübergreifende Vergleiche mit Werken klassischer und moderner Kunst vertieft. Die Sichtung der Filme in angemessener Qualität, idealerweise in restaurierten Fassungen und im Kino, war selbstverständlich Voraussetzung und in den meisten Fällen auch möglich.

Aus der bewussten Konzentration auf einzelne Filme und Bilder ergibt sich eine vergleichsweise hohe Anzahl an Abbildungen. Diese können zwar das dynamische Raum-Zeit-Verhältnis filmischer Sequenzen nicht ersetzen, sind jedoch geeignet, zentrale inhaltliche und ästhetische Merkmale der jeweiligen Filmbilder anschaulich zu vermitteln. Ihre Anordnung folgt der argumentativen Struktur des Textes und entfaltet darüber hinaus eine eigenständige visuelle Argumentationslinie.

Zur grundlegenden Struktur: Methodisch fokussiert der Text drei zentrale Phänomene, Licht, Blendung und Schatten, die jeweils in den Leitbegriffen »Lichtung«, »Blendung« und »Verschattung« metaphorisch gefasst, theoretisch verankert und sukzessive in den Hauptkapiteln behandelt werden. Jedes Kapitel setzt dabei einen eigenen Schwerpunkt und entwickelt einen spezifischen Zugang zur Analyse des Lichts und seiner Funktion im Film. Im Verlauf der Untersuchung ergeben sich produktive Überblendungen und Schnittmengen, die umso deutlicher die durchgängige Relevanz und zentrale Rolle des Lichts im Kino unterstreichen.

Das Kapitel »Lichtung« zeichnet den Übergang des Lichts von seiner Funktion als Mittel der Sichtbarmachung hin zu seiner bewussten Setzung und Reflexion nach – als Motiv, narrative Instanz und stilbildendes Element. Es zeigt, wie Licht die Gestaltung und Wahrnehmung von Filmbildern prägt und dabei im jeweiligen inhaltlichen Kontext ein komplexes Netz aus Symbolik und Metaphorik webt. Im Mittelpunkt stehen zentrale Begriffe, Techniken und Stilmerkmale filmischer Lichtregie, deren visuelle wie dramaturgische Eigenschaften detailliert analysiert und als konzeptuelle Grundlage für die anschließenden Kapitel profiliert werden. Drei exemplarische Filme – *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927, Friedrich Wilhelm Murnau), *STELLET LICHT* (2007, Carlos Reygadas) und *BLOW-UP* (1966, Michelangelo Antonioni) – decken dabei filmhistorisch eine breite Zeitspanne ab. Trotz ihrer unterschiedlichen ästhetischen Ansätze eint sie der spezifische Fokus auf das Licht: als zentrales Bildmotiv, als Träger ästhetischer und narrativer Bedeutung sowie als Medium medienreflexiver und bildtheoretischer Auseinandersetzung.

Bewusst arbeitet die Untersuchung mit stilistisch wie thematisch äußerst unterschiedlichen Filmbeispielen, um die Vielfalt und zugleich die Kontinuität des Themas möglichst präzise zu erfassen. Für das Kapitel »Blendung« wurden mit *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968, Stanley Kubrick) und *CHRUSTALJOW, MASHINU! (CHRUSTALJOW, MEIN WAGEN!*, 1998, Alexej German) zwei bildgewaltige Werke ausgewählt, die das Licht als

Machtfaktor von hoher ästhetischer und symbolischer Wirkung und als bevorzugtes Medium filmischer Selbstreflexion ins Zentrum rücken. Das Kapitel thematisiert die Überhelligkeit als visuelles Motiv und aggressiv-künstlerische Strategie des filmischen Bildakts. In beiden Filmen erreicht die Beleuchtung eine hochexpressive Wirkung und fungiert als Medium, Zeichen sowie Katalysator einer wahrnehmungsästhetischen Grenzüberschreitung in Bildern. Diese Immersion des Kinos erschöpft sich dabei nicht in einer selbstgefälligen Geste, sondern verbindet sich organisch mit den jeweiligen inhaltlichen Dimensionen der Filme. Ihr Ziel ist darüber hinaus nichts Geringeres als eine grundlegende Erneuerung des Filmsehens und des Kinos selbst, wobei das Licht als ein äußerst mächtiges Instrument dieser medialen und wahrnehmungsästhetischen Transformation fungiert.

Komplementär zur »Blendung« steht das abschließende Kapitel der Arbeit, »Verschattung«, mit seinen drei Filmbeispielen: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955, Charles Laughton), *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981, Derek Jarman) und *IN ABSENTIA* (2000, Quay Brothers). Ausgehend von der Prämisse, dass sich die ästhetische Dynamik filmischer Beleuchtung stets im Spannungsfeld von Zeigen und Verbergen, Sichtbarkeit und Unsichtbarem, visueller Darstellung und imaginativer Mitarbeit des Zuschauers entfaltet, untersucht das Kapitel die Funktion von Schatten und Dunkelheit als zentrale Kräfte filmischer Ästhetik und Dramaturgie. Die Analyse berücksichtigt unterschiedliche Techniken expressiver Schattenführung ebenso wie die Bedeutung zentraler Bildmotive – etwa der Nacht – und die Rolle von Schwarzbildern. Dabei wird deutlich: Gerade in der Verschattung, im Dunkel, offenbart sich das Wesen des Films als Lichtspiel.

Jedem Kapitel ist eine Einführung vorangestellt, die die drei zentralen Oberbegriffe erläutert und das übergeordnete Ziel verfolgt, die Filmanalysen in eine fortlaufende Erzählung über das Licht als fundamentalen Bedeutungsträger des Films und des Kinos einzubetten. Film- und kunsthistorische Vergleiche erweitern das Panorama und verorten die Hauptfilme in einem interdisziplinären, dialogisch angelegten Bezugsrahmen. Die Lektüre schließt mit einer Auswahl aktueller Filmbeispiele, die einerseits als Rückblick auf das Licht als Topos einer gemeinsamen Film- und Kunstgeschichte dienen und andererseits einen Ausblick auf ein vertieftes Verständnis von Licht und Wahrnehmung im zeitgenössischen Kino eröffnen.

Lichtung

Sichtbarkeit und (Bild-)Reflexion

Die Lichtung ist ein Vorgang der Perzeption, worin man, wie es Goethe sagte, die Taten des Lichtes bemerken, beobachten, spüren lernen kann: also etwas begreifen von dem, im Alltag zumeist unauffälligen oder vergessenen Zusammenhang von Licht, Raum und Wahrnehmung.

— Hartmut Böhme¹

Seinem ursprünglichen Wortsinn nach bezeichnet der Begriff *Lichtung* eine Stelle im Wald, die im Gegensatz zur umgebenden Vegetation frei von Bäumen ist. Abgeleitet vom Verb *lichten*² verweist er auf die Offenheit, die Helligkeit impliziert. Doch das genaue Verhältnis von Lichtung und Licht – ebenso wie ihr Verhältnis zur Dunkelheit – wird, so Leonardo Amoroso, »im gewöhnlichen Gebrauch des Wortes kaum vernommen«³ und reflektiert. Entscheidend aber sei gerade die Wechselbezogenheit von Licht und Dunkel, da sie die Lichthaftigkeit der Lichtung voraussetze. Als »helle Waldblöße« sei die Lichtung »ein Ort, der dem Lichte *geöffnet worden ist*« und zugleich dem Schatten als ihrem »komplementären Merkmal«.⁴

Amoroso fokussiert die Lichtung als einen Schlüsselbegriff der Philosophie Martin Heideggers, der ihn mit seiner Reflexion über Wahrheit und Sein verknüpft.⁵ Heidegger

1 Hartmut Böhme, *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*, Antrittsvorlesung, 2. November 1994, Berlin 1996, S. 4f.

2 Zur etymologischen Herkunft und Bedeutung des Begriffs vgl. »Lichtung«, in: Wolfgang Pfeifer u. a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 3. Bde. [1989], hier zitiert nach: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), online.

3 Leonardo Amoroso, »Heideggers ›Lichtung‹ als ›lucus a (non) lucendo‹«, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Jg. 90, 1983, H. 1, S. 153–168, hier S. 154.

4 Ebd.

5 Wie Ronald P. Morrison erläutert: »For Heidegger a clearing is a *Lichtung*, a lighting, and the being of beings, human and nonhuman, can be thought of in terms of their emergence from the concealment of the forest into the light of the clearing. Truth is the ›unconcealment‹ that literally [...] ›takes place‹ in the clearing.« (Ders., »Wilderness and Clearing: Thoreau, Heidegger, and the Poetic«, in:

wählt den Begriff der Lichtung, um die traditionelle Polarisierung von Licht und Dunkelheit als Wahrheit und Nichts philosophisch zu überschreiten.⁶ Sein Ziel ist es, dem Licht sein Dunkles zurückzugeben, dem Schatten das »verborgene Leuchten«,⁷ das ihm innewohnt, und der Lichtung ihr Geheimnis. Paradoxerweise markiert die Lichtung in dieser Lesart eine grundlegende Unschärfe: »[...] die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezogenem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt.«⁸ Kein Allgemeinplatz flächendeckender Aufklärung also, kein Ort ungestörten Scharfsehens, sondern eine diffuse Schwelle zwischen Licht und Schatten, die sich dem Offenen und Unbestimmten geöffnet hat⁹ – ein Ort auch der Zusammenkunft von Lautheit und Stille.¹⁰ Lichtung fällt in dieser Auslegung gerade nicht in eins mit dem Licht, das mit dem in ihm Offenbaren identisch geworden ist, sondern rückt gewissermaßen selbst als Medium in den Blick: »Kein Aussehen ohne Licht – dies erkannte schon Platon. Aber es gibt kein Licht und keine Helle ohne die Lichtung.«¹¹

Gerade diese Ambivalenz, das Spannungsverhältnis zwischen Helligkeit und Dunkel, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, verleiht der Lichtung ihr reflexives und philosophisches Potenzial, so vor allem im Hinblick auf den »Vorgang der Perzeption«, wie Hartmut Böhme im eingangs zitierten Motto betont. Aus dieser Perspektive erscheint der Film als ein besonders geeignetes Medium, jene von Heidegger inspirierte Denkfigur der Lichtung aufzugreifen und bildästhetisch weiterzuführen. Denn das Kino – ebenso wie seine historischen Vorläufer, die Camera obscura und die Laterna magica – basiert grundlegend auf dem Zusammenspiel von Licht und Schatten. Das filmische Lichtbild enthüllt dabei nicht nur die sichtbare Welt, sondern gerade auch das, was in ihr verborgen liegt, und konfrontiert den Zuschauer zugleich mit seinem eigenen Sehen, Fühlen und Denken. Vor diesem Hintergrund erscheint, wie Martin Lichtmesz nahelegt, ein »Kino mit Heidegger« geradezu folgerichtig: »Daher kann auch das ›Gestell‹ der filmtechnischen Mittel dazu dienen, ein So-Sein der Dinge an ihrem eigenen Ort zu ›entbergen‹, sie sozusagen [...] in die ›Lichtung‹ jenes Lichtvierecks zu stellen, das der Strahl des Projektors

Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment, Jg. 10, Winter 2003, Nr. 1, S. 143–165, hier S. 143).

- 6 Eine ausführliche wie kritische Auseinandersetzung mit der Lichtmetaphorik des Abendlandes aus philosophischer Perspektive findet sich bei Peter Sloterdijk in »Lichtung und Beleuchtung – Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts«, in: Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ: Schriften zur Kunst* [2007], hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Weibel, Berlin 2014, S. 84–104. Weiterführend dazu Hans Blumenberg, »Light as Metaphor for Truth: At a Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation«, in: David Michael Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 30–62; sowie Dieter Bremer, »Licht als universales Darstellungsmedium«, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 18/1974, S. 185–206.
- 7 Martin Heidegger, *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1952, S. 104, 13. Zusatz.
- 8 Ebd., S. 42.
- 9 Ich folge hier Cosimo Caputo's Interpretation von Heideggers Begriff der Lichtung in: Caputo, »Light as Matter«, in: *Semiotica*, Jg. 33, 2001, Nr. 136, S. 217–243, hier S. 222ff.
- 10 Vgl. »[D]ie Lichtung, das Offene, [ist] nicht nur frei für Helle und Dunkel, sondern auch für den Hall und das Verhallen, für das Tönen und das Verklingen.« (Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens* [1969], Tübingen 1976, S. 72, zitiert nach Amoroso 1983, S. 166).
- 11 Ebd., S. 74.

auf die Leinwand in der platonischen Höhle des Kinos wirft. [...] Hier ereignet sich mitunter eine Art von Alchemie, die selbst die Technik geistig zu durchdringen scheint.«¹² Das filmische Bild, so Lichtmesz weiter, »macht sichtbar und erfahrbar, was der Alltagsblick zu sehen verlernt«.¹³

Ausgehend von diesen Überlegungen bildet der Begriff der Lichtung den metaphorischen und konzeptuellen Rahmen dieses Kapitels. Die Lichtung wird dabei nicht im engeren, landschaftlichen Sinne als Motiv untersucht, sondern dient dem Nachdenken über das filmische Licht, seine Bestimmung und Bedeutung im Spannungsfeld von Bild und Blick, Welterfahrung und künstlerischer Reflexion. Die nachfolgenden Filmbeispiele thematisieren die Lichtung nicht primär im wörtlichen Sinne, wohl aber das Licht als Medium ästhetischer und existenzieller (Grenz-)Erfahrung. Gleichwohl soll die Bedeutung der Lichtung als landschaftliches Motiv im Rahmen dieser Einführung anhand zweier exemplarischer Szenen aufgezeigt werden, und dies aus gutem Grund: Nicht selten gelangen Filme dort, wo ihre Handlung in einer Waldlichtung ankommt, zu jener Stelle, an der ein Nachdenken über die grundsätzliche Beschaffenheit von Film, Kino und Wahrnehmung reflektiert werden – an der das Medium des Lichts über seine Manifestation in der Natur zum Bild und zu einem sich im Kinoraum lichtenden Gedanken wird.

Eine der bekanntesten filmischen Lichtungsszenen inszenierte Fritz Lang im ersten Teil seines Stummfilmepos *DIE NIBELUNGEN* (1924): den Ritt Siegfrieds durch den Wald. Die Sequenz eröffnet aus einer Irisblende¹⁴ heraus in eine Waldlichtung, an der Siegfried soeben eintritt (Abb. 19–20). Diese Lichtung ist dicht umgeben von majestätisch aufragenden Bäumen, die von rechts oben in breiten Bahnen erhellt werden. Das Sonnenlicht erreicht kaum den Boden, fokussiert jedoch den Reiter auf seinem Schimmel und verklärt ihn zur heroischen Lichtgestalt.¹⁵ Der Einstellungsraum hingegen liegt zur Hälfte im Dunkel. Umso spektakulärer ist der farbig akzentuierte Effekt des Lichts an

12 Martin Lichtmesz, »Kino mit Heidegger«, in: *Sezession*, Jg. 13., Februar 2015, H. 64, S. 18–23, hier S. 20.

13 Ebd., S. 21. Eine ähnlich überzeugende Verbindung zwischen Heideggers existenzialontologischer Philosophie und dem Medium Film stellt James M. Magrini in seinem 2019 erschienenen Aufsatz »*Die Auseinandersetzung* with Heidegger's Phenomenological Ontology: A Heideggerian Account of the Film Experience« her, veröffentlicht in: *Comparative and Continental Philosophy*, Jg. 11, 2019, Nr. 3, S. 281–291. Weiterführend zu diesem Zusammenhang Martin Woessner, »What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility«, in: *New German Critique*, Sommer 2011, Nr. 113: *Ideas in Motion*, S. 129–157; Robert Sinnerbrink, »Technē and Poiēsis: On Heidegger and Film Theory«, in: Annie van den Oever (Hg.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam 2014, S. 65–80; George Pattison, »In the Theater of Light: Toward a Heideggerian Poetics of Film«, in: Christopher B. Barnett; Clark J. Elliston (Hg.), *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York 2017, S. 29–43; sowie Shawn Loht, *Phenomenology of Film. A Heideggerian Account of the Film Experience*, New York 2017.

14 Eine mechanisch gesteuerte Blende, die sich wie eine Iris öffnet oder schließt. Diese Technik wird im Film primär verwendet, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers gezielt auf einen bestimmten Punkt im Bild zu lenken oder Übergänge zwischen Szenen zu gestalten.

15 Dazu Christian Kiening und Cornelia Herberichs: »Siegfried ist ethisch und körperlich eine Lichtgestalt – das Unrecht seiner Ermordung angesichts der erwiesenen Hilfeleistungen umso monströser.« (Dies., »Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)«, in: Christian Kiening; Adolf Heinrich (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin 2006, S. 189–225, hier S. 190).

der Schwelle zur Blendung, greifbarer die Wirkung seiner Strahlen, überzeugender der Eindruck von Raum und Tiefe. So sehr diese Lichtung auch vorgibt, Bühne zu sein, und das Licht den Auftritt des Darstellers akzentuiert, so erscheint Siegfried doch zu Beginn aus der Tiefe des Raumes – in großer Distanz. Das Filmbild insgesamt ist durch eine leichte, aber grundlegende Diffusion gekennzeichnet, die das Sehen mit dem Element der Undurchsichtigkeit anreichert und die Wahrnehmung zu entgrenzen scheint. »Von den volks- und altertümlichen Inhalten der Bilder«, kommentiert Frieda Grafe die Szene, »darf man sich nicht täuschen lassen: es ist eine neue Konzeption von Licht, die den Erkenntnissen der Wissenschaft nach Einstein entspricht [...]. Es ist die allgemeine Krise der Dimensionen, der Wahrnehmung und der Bilder, die der Architekt Lang reflektiert, wenn die alles durchdringenden Lichtlinien die starren, geometrischen Formen auflösen.«¹⁶

In einer gemeinsam mit Frieda Grafe verfassten Monografie über Fritz Lang unterstreicht auch Enno Patalas die Modernität von Langs Inszenierung:

»Was Éric Rohmer zum Vergleich zwischen Lang und Murnau sagt, daß Murnaus Licht immer das des Malers vor der Natur sei, wohingegen bei Lang das künstliche Licht des Filmateliers zu spüren sei, gilt gerade auch für die NIBELUNGEN. Allein schon durch ihr Licht sind sie absolut modern, die Bäume im Odenwald leuchten von innen wie Neonröhren. [...] Auch hier erhält man mit der Fiktion dargestellt, wie sie entsteht.«¹⁷

Diese Einschätzung kongruiert mit der Intention des Regisseurs, der laut eigener Aussage die »Idee des Werkes kristallen ins Licht [heben]« und dem alten Epos »zu einer neuen Form«¹⁸ verhelfen wollte. Eine Intention, die nicht zuletzt auf den Einfluss Adolphe Appias und dessen revolutionärer Bühnenbeleuchtung im Theater schließen lässt.¹⁹ Deutlich wird dies in Langs konsequenter Fokussierung auf das Licht als tragende symbolische und gestalterische Kraft: Es durchdringt nicht nur den bewaldeten Raum und löst die starre Geometrie des Settings auf, sondern konturiert auch die Erscheinung Siegfrieds,

16 Frieda Grafe, »Münchener Kinotips (SZ 24.01.1986)«, in: dies., *Ins Kino! Münchener Filmtips 1970–1986*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2007, o. S. Zur Schnittstelle von Heideggers Lichtung und Einsteins Relativitätstheorie vgl. Hermann Schmitz, »Zeit und Licht zwischen Heidegger und Einstein«, in: Gernot Böhme; Reinhard Olschanski (Hg.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 25–37.

17 Enno Patalas, »Fritz Lang: Kommentierte Filmografie«, in: Frieda Grafe; Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler, *Fritz Lang*, München, Wien 1976, S. 83–142, hier S. 91.

18 Fritz Lang, »Stilwille im Film« [1924], in: Fred Gehler; Ullrich Kasten (Hg.), *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*, Berlin 1990, S. 161–164, hier S. 163.

19 Zu Appia vgl. meine Ausführungen in der Kapiteleinführung »Verschattung«. Eigens weist Ulrich Frösche auf den wahrscheinlichen Einfluss Adolphe Appias auf die Szenenbild- und Lichtgestaltung in DIE NIBELUNGEN hin: »Auf Langs eklektizistische Verwertung bildkünstlerischer Vorbilder, etwa von Arnold Böcklin oder Max Klinger, wurde [...] bereits früh hingewiesen. Überdies kann man bei der Gestaltung des Filmraums bzw. der Szenenbilder und der Lichtdramaturgie einen Einfluß des Bühnentheoretikers und -praktikers Adolphe Appia und der Hellerauer Inszenierungen etwa von Glucks *Orpheus* und *Eurydike* von 1912/13 als sehr wahrscheinlich annehmen.« (Ulrich Frösche, »Burgund« und die Katastrophe im Osten – Fritz Langs und Thea von Harbous *Die Nibelungen* (1924)«, in: Jacques Lajarrige; Walter Schmitz; Giusi Zanasi (Hg.), »Mittleuropa«. *Geschichte eines transnationalen Diskurses im 20. Jahrhundert*, Dresden 2011, S. 171–186, hier S. 179).

der seinerseits den Lichtstrahl fokussiert und seinen Oberkörper sowie sein Antlitz dem Hellen entgegenstreckt. Die Illusion einer gleichermaßen natürlich wie verzaubert erscheinenden Wildnis, auf dem Freigelände der Babelsberger Filmstudios errichtet²⁰ und vom Kameramann Carl Hoffmann in eine suggestive Komposition übersetzt,²¹ bildet die monumentale Kulisse für Siegfrieds Auftritt und fungiert zugleich als Resonanzraum für das Licht. Dieses wird hier zum absoluten Zentrum der filmischen Welt: sowohl in seiner Symbolik als auch in seiner ästhetischen Gestaltung. Besonders deutlich wird dieser zweite Aspekt durch den Einsatz der Irisblende. Deren kreisförmige Öffnung leitet aus dem anfänglichen Schwarz des Bildkaders nicht nur in die Szene über, sondern verschmilzt optisch und assoziativ mit der dargestellten Lichtung. Diese visuelle Korrespondenz – eine symbolische Engführung von Lichtung und Lichtbild – verweist auf das Licht als zentrales Medium filmischer Sichtbarmachung und dessen Fähigkeit zur (Bild-)Reflexion.

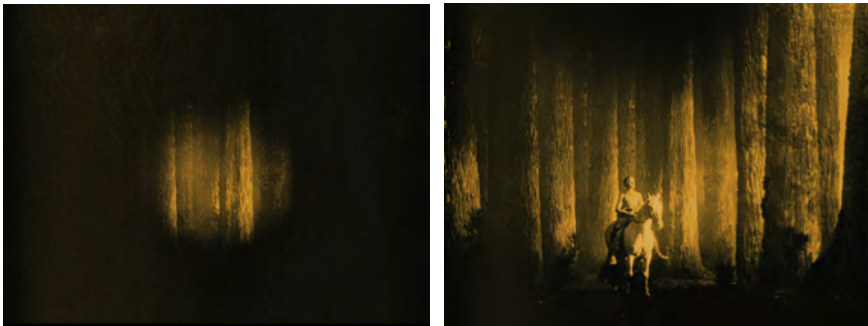


Abb. 19-20: DIE NIBELUNGEN (1924). Fritz Lang, K(amera): Carl Hoffmann, Günther Rittau

Anschließend durchreitet Siegfried aus der Tiefe des Waldes den Raum in Richtung Zuschauer und verschwindet nach rechts ins Off. Sein Austritt, in einer statischen Kameraeinstellung eingefangen, akzentuiert die Bildgrenze. Diese Funktion erfüllt auch der rechte Baum, der im Gegenlicht schwarz erscheint und den Bildrand wie ein zur Seite gezogener Vorhang betont: ein Kunstgriff, der an den Topos des Vorhangs in der Malerei erinnert, wo er als metareflexives Symbol der Bildgrenze, des Bild-Sehens,²² fun-

- 20 Dazu Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988, S. 127; ergänzend Andreas Wirwalski, »Wie macht man einen Regenbogen?« Fritz Langs *Nibelungen*film. *Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption*, Frankfurt a. M. 1994.
- 21 Dazu Fritz Lang: »Daß ich nach MABUSE [DR. MABUSE, DER SPIELER, 1922] mit keinem anderen Operateur als mit Carl Hoffmann arbeiten wollte, verstand sich von selbst. Denn ich wußte, daß er alles, was ich als Maler vom Bildhaften der NIBELUNGEN mir erträumte, durch seine Licht- und Schattengebung wahr machen würde [...]« (Ders., »Arbeitsgemeinschaft im Film«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 7–11, hier S. 8). Weiterführend Axel Block, *Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik*, München 2020.
- 22 Einschlägig hierzu Claudia Blümle; Beat Wismer (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Ausst.kat. Kunstpalast Düsseldorf, München 2016;

giert, hier jedoch zugleich – in Gestalt des Baums – die Lichthaftigkeit der dargestellten Lichtung kontrastiv akzentuiert. Langs Inszenierung verfolgt offenkundig nicht die Absicht, Licht lediglich als Mittel zur Erhellung der Kulisse einzusetzen. Vielmehr entfaltet sein Film eine bild- und filmphilosophische Reflexion über die scheinbar greifbare Materialität des Lichts, das sich wie flüssiges, orangefarbenes Gold über die Kinoleinwand ergießt. Im Einklang damit beschreibt Ernst Ulitzsch die Eröffnungssequenz und den Eindruck, den der Film bei dessen Uraufführung auf ihn hinterließ:

»Als aus dem Dunkel des Ufa-Palastes der erste Lichtstrahl flammend über die Riesenfläche der Leinwand fuhr, malte er eine Landschaft, überkrönt von einem Regenbogen, die alle Zwischentöne einer Lithographie zeigte und sich trotzdem der festen Konturen eines Stahlstiches rühmen konnte. So blieb bildhaft der Eindruck den ganzen Abend über: eine Schöpfung aus Licht und Schatten, der sich Ähnliches nicht an die Seite stellen läßt und deren Kühnheit berauschte.«²³

Auch Éric Rohmer, der als Verfasser einer Dissertation über F. W. Murnaus *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (1926) ein ausgewiesener Kenner des Weimarer Kinos war,²⁴ platziert eine der Schlüsselepisoden seines Films *L'AMI DE MON AMIE* (1987) in einer Waldlichtung. Im Gegensatz zu Langs Stummfilm inszeniert Rohmer seine Lichtung *on location* und in einer stärker an impressionistischen Lichtstimmungen orientierten Bildästhetik. Inhaltlich kreist die Szene wie der gesamte Film um die existenzielle Erfahrung der menschlichen Liebe und der Konstellation von Paarbeziehungen: Die beiden Freunde Fabian und Blanche spazieren im Wald. Als sie eine Lichtung erreichen, blickt Blanche zum Himmel, auf die Sonnenstrahlen, die sich im Laub brechen. Während sie den Blick weiter hebt, beginnt sie zu weinen – als hätte die überwältigende Lichtfülle des Himmels sie zu Tränen gerührt.

Der Film lässt den Zuschauer an diesem gleichermaßen emotional aufgeladenen wie kontemplativen Augenblick teilhaben: Die Kamera schwenkt in einer langen, kreisenden Bewegung über die Baumkronen, begleitet von den ungefiltert aufgenommenen Umgebungsgerauschen der Landschaft. Gleichzeitig werden die Stille des Ortes und auch seine klangliche Präsenz erfahrbar, insbesondere das Rauschen des Laubes im Wind. Auch

Gabriele Brandstetter; Sibylle Peters (Hg.), *Szenen des Vorhanges. Schnittflächen der Künste*, Freiburg 2008; Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1992.

- 23 Ernst Ulitzsch, »Die Nibelungen. Uraufführung des ersten Teiles ›Siegfried‹ im Ufa Palast am Zoo«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 14. Weiterführende Betrachtungen zum Regisseur und dem Film: Angelika Breitmoser-Bock 1992; Lotte Eisner, *Fritz Lang* [1976], New York 1986; Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000. Zum Regenbogen als Motiv an der Schnittstelle von naturwissenschaftlicher Deutung und künstlerischer Imagination vgl. ergänzend Alexander Košenina, »Naturkundlich entzaubert, poetisch verzaubert: Der Regenbogen in Kunst und Literatur (von Brockes bis Goethe)«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 24, 2014, Nr. 2, S. 244–255.
- 24 Éric Rohmer, *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll* [1977], aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München, Wien 1980; ergänzend hierzu Mark Bozza; Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder | Lichtgestalten. Das Kino von F. Lang und F.W. Murnau*, Bielefeld 2009; sowie Frances Guerin, *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis 2005.

das Licht, farbig gebrochen in der Kameralinse, gewinnt an haptischer Konkretion im Bild. Der anschließende Dialog offenbart, dass Blanche sich in diesem Moment ihrer Gefühle für Fabian gewahr wird. Die Lichtung enthüllt das Innenleben der Figuren ebenso wie das des Films durch die Offenlegung seiner konstitutiven Elemente Ton, Kamerabewegung und Licht. Rohmers Inszenierung scheint in der Auseinandersetzung mit Sehen, Wahrnehmung und menschlicher Existenz implizit aus Heideggers Philosophie zu schöpfen. In seiner Materialität als Lichtmedium zeigt sich das Kino hier erneut in seinem Weltbezug und in der Konfrontation des Zuschauers mit seinem inneren Selbst.

Exemplarisch führen Langs *DIE NIBELUNGEN* und Rohmers *L'AMI DE MON AMIE* am Schauplatz der Lichtung ein breites Spektrum filmischer Lichtgestaltung vor Augen, das im Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Reflexion ebenso wie in der dramaturgischen Einbindung von Szenen und Dialogen wirksam wird. Die Frage nach dem filmischen Lichtbild wird durch die Lichtung insofern eröffnet, als sie, wie dargelegt, nicht nur für die Transparenz dessen steht, was im Licht sichtbar ist, sondern die Aufmerksamkeit beständig auf das (sich lichtende) Bild selbst sowie auf die Filmerfahrung in ihrer ästhetischen und imaginativen Dynamik lenkt. Sie legt das Verborgene im Sichtbaren offen und zeigt darüber hinaus, wie Blendung und Verschattung, Lichtfülle und Dunkelheit interagieren – Aspekte, die in den folgenden Kapiteln im Sinne einer lichtbezogenen Bildtheorie des Films produktiv aufeinander bezogen und reflektiert werden.

Projektion, Impression

Lichtbestimmungen in *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927)

Zwei Texttafeln stimmen im Anschluss an den Vorspann auf die Erzählung ein. Die erste – »This song of the Man and his Wife is of no place and every place; you might hear it anywhere at any time« – reklamiert den lyrischen Charakter einer universell gesetzten Geschichte über zwei archetypische, im Film namenlose Figuren. Die zweite etabliert das titelgebende Leitmotiv: »For wherever the sun rises and sets – in the city’s turmoil or under the open sky on the farm – life is much the same; sometimes bitter, sometimes sweet.« Eingebettet in den Wechsel von Tag und Nacht werden Glück und Tragik als untrennbare Konstanten menschlicher Existenz eingeführt, ein Spannungsverhältnis, das der Film fortan dramaturgisch auslotet.

SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS (1927) basiert auf Hermann Sudermanns Erzählung *Die Reise nach Tilsit* (1917) und ist der erste in den USA entstandene Spielfilm des deutschen Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau.¹ Murnau und seinem überwiegend deutschen Team wurden von den Fox-Studios ein ungewöhnlich hohes Budget sowie vollständige künstlerische Freiheit eingeräumt – eine Ausnahme im damaligen Hollywood. Diese Bedingungen verdankte Murnau vor allem dem Erfolg seines Films *DER LETZTE MANN* (1924). Mit *SUNRISE* entstand am Übergang zur Tonfilmzeit ein bildgewaltiges Werk, das allein schon aufgrund der Prominenz seines Produktionsteams von besonderem Interesse ist: Das Drehbuch verfasste Carl Mayer, einer der exponiertesten Autoren des Weimarer Kinos;² die Filmsets entwarf Rochus Gliese. Gleich zwei der bedeutendsten Kameramänner Hollywoods ihrer Zeit, Charles Rosher und Karl Struss, wurden

1 Im Jahr 1928 äußert sich Murnau dazu: »I accepted the offer from Hollywood because I think one can always learn and because America gives me new opportunities to develop my artistic aims. My film *Sunrise* shows what I mean.« (Zitiert in Eisner [1964] 1967, o. S.).

2 Carl Mayer ist Drehbuchautor solcher Schlüsselwerke wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920, Robert Wiene), *SCHERBEN* (1921, Lupu Pick), *DIE STRAßE* (1923, Karl Grune), *SYLVESTER* (1924, Lupu Pick) und *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT* (1927, Walther Ruttmann). Seine Zusammenarbeit mit Murnau, die 1920 begann, umfasst sieben Filme. Vgl. dazu Jürgen Kasten, *Carl Mayer: Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*, Berlin 1994.

1929 für ihre Arbeit an *SUNRISE* mit dem ersten Kamera-Oscar der Filmgeschichte ausgezeichnet.³

Dass dieser erste Kamera-Oscar an *SUNRISE* ging, erscheint nur folgerichtig: Die Kamera- und Lichtführung tragen maßgeblich zur suggestiven Kraft der Bilder bei und verleihen der melodramatischen Handlung psychologische Tiefe und Komplexität. Mit dieser Produktion bewegen sich die Fox-Studios zudem an der Schwelle zum Tonfilm: Lebensnahe Geräusche und Laute sowie einige wenige gesprochene Worte – produziert im damals bahnbrechenden Lichttonverfahren »Movietone«⁴ – bereichern die Ebene in Kombination mit der von Hugo Riesenfeld komponierten Musik. Dennoch bleibt die visuelle Dimension entscheidend. Zu Recht hat Frieda Grafe die bestmögliche Reproduktion⁵ von Murnaus Filmen gefordert, mit der Begründung: »Das Luminöse der Bilder, die Lichtbestimmung, die Schärfe des geringsten Details ist wichtig, denn das sind seine Ausdrucksmittel. Bei Murnau ist jeder Zentimeter Leinwand aktiv.«⁶ Die beiden Kategorien »Luminosität« und »Lichtbestimmung«, die Grafe hervorhebt, ermöglichen es, die genuinen Qualitäten der Bildlichkeit als aktive Elemente filmischer Aussage zu begreifen. Bereits die Exposition von *SUNRISE* markiert ein visuelles Statement: Die ersten Bilder öffnen sich in besonderer Weise der Lichtfülle und der Bewegung im Bild. Womit der Film als eine Kunst der Bewegung *und* des Lichts sichtbar wird, um das in der Einleitung zitierte Motto von Germaine Dulac aufzugreifen.

Im Anschluss an die beiden Texttafeln zu Beginn erscheint ein Insert: eine lavierte Tuschezeichnung, die eine großstädtische Bahnhofshalle mit dem Schriftzug »Sum-

-
- 3 Eingeladen als Consultant zu den Dreharbeiten von Murnaus *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (1926), lernt Charles Rosher den Regisseur in Berlin kennen. Später gibt er an, vom *FAUST*-Kameramann Carl Hoffman gelernt und einige Ideen von ihm adoptiert zu haben. (Vgl. Frieda Grafe, »Der Mann Murnau. Eine kommentierte Biografie«, in: dies., *Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2003, S. 85–132, hier S. 85f.). Weiterführend Kevin Brownlow, »Fotografisch denken. Amerikanische Kameramänner in der Stummfilmzeit«, in: Betz u.a. 2014, S. 47–69; sowie Karl Struss, »Dramatic Cinematography«, in: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, Jg. 12, April 1928, Nr. 34, S. 317–319.
 - 4 Movietone ist – neben Vitaphone und Photophone – ein optisches Tonfilmverfahren, bei dem das Tonsignal im Aufnahmeprozess fotografisch auf dem Bildträger gespeichert wird. 1926 erwirbt William Fox die Patente und lässt das Verfahren weiterentwickeln, um es erstmals in *SUNRISE* zur Anwendung zu bringen. Der eigentliche Durchbruch des Tonfilms erfolgt jedoch durch einen anderen, im selben Jahr von den Fox-Studios produzierten Film: *JAZZ SINGER* von Alan Crosland. Vgl. hierzu Melinda Szaloky, »Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's *Sunrise*«, in: *Cinema Journal*, Jg. 41, 2002, Nr. 2, S. 109–131; sowie Janet Bergstrom, »Murnau, Movietone and Mussolini«, in: *Film History*, Jg. 17, 2005, Nr. 2/3: The Year 1927, S. 187–204.
 - 5 Derzeit liegen aufwendig restaurierte Fassungen der zentralen Werke Murnaus vor, darunter auch *SUNRISE*, veröffentlicht auf DVD und Blu-ray. Das 35mm-Originalnegativ des Films wurde jedoch beim sogenannten »Fox Vault Fire« im Jahr 1937 in Little Ferry, New Jersey, zerstört. Ein neues Negativ wurde auf Basis einer erhaltenen Kopie von den Fox-Studios rekonstruiert. (Vgl. Mark Bourne, »Silent is golden«, *Review*, *DVD Journal*, 16. September 2009, online). Leider sind zahlreiche Filme des Regisseurs verschollen, darunter *DER KNABE IN BLAU* (1919), *DER JANUSKOPF* (1920), *ABEND – NACHT – MORGEN* (1920), *DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN* (1920), *SATANAS* (1920), *SEHNSUCHT* (1921) und *DIE AUSTREIBUNG* (1923).
 - 6 Frieda Grafe, zitiert nach Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin 2003, S. 7.

mer time... vacation time« zeigt (Abb. 21).⁷ Die Buchstaben sind im gleichen lockeren Pinselstrich gehalten wie die Titeltafel des Vorspanns, auf der SUNRISE in großen weißen Lettern auf schwarzem Hintergrund erstrahlt. Die Schriftzüge akzentuieren nicht nur die Fläche der Kinoleinwand, sondern verweisen zugleich auf den Film als Licht- und Schattenmalerei. Programmatisch wird dieser Aspekt um die Dimension der Bewegung erweitert, wenn das gezeichnete Intro in die filmische Einstellung desselben Motivs überblendet und das zuvor statische Bild nun als *moving picture* dynamisch wird (Abb. 22).⁸ Hinter der weitläufigen Glaskonstruktion der Bahnhofshalle setzen sich Passanten und Fahrzeuge in Bewegung, während im Vordergrund lebhaft Rauchschwaden der gerade abfahrenden und an Tempo gewinnenden Lokomotiven den Einstellungsraum mit einem sich wandelnden »Schleier« überziehen. Wird in L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (1896) der Brüder Lumière, diesem »archetypischen Beispiel für die Objektbewegung innerhalb eines Bildes«,⁹ der einfahrende und zum Stehen kommende Zug dargestellt, gibt bei Murnau die gegenläufige Dynamik von Ab- und Ausfahrt respektive Aufbruch den Ton an. Auch die Darstellungsperspektive ist grundverschieden: Die Kamera überblickt aus der Vogelperspektive die gesamte, monumental wirkende Szenerie, deren realitätsnahe Atmosphäre umso mehr beeindruckt, als es sich in Wirklichkeit um eine mittels Spiegeltrick-Verfahren realisierte Trickaufnahme handelt.¹⁰ Der aufsteigende Dampf und die diffuse Beleuchtung erfüllen zum einen eine praktische Funktion, indem sie den Trick verschleiern und das Dargestellte glaubwürdig erscheinen lassen. Zum anderen demonstriert die Einstellung eine herausragende Sensibilität für die atmosphärischen Qualitäten des leitmotivischen Sonnenlichts, das den dargestellten Raum mit seiner Präsenz erfüllt. Es fällt durch das Glas auf den Bahnsteig, wo die aufeinandergestapelten Koffer, die optisch aus Licht und Schatten geformten Kuben gleichen, geschoben werden, und spiegelt sich in der Umgebung (Abb. 23). Auch die zum Abschied gewinkten weißen Taschentücher, die im vollen Sonnenschein aufleuchten, tragen wesentlich zum Lichteffekt der Einstellung und zur Atmosphäre der Szene bei (Abb. 24, rechter Rand). Bei der Betrachtung des Films im Kino glaubt man, inmitten dieser dunstig-verschwommenen, sonnendurchtränkten Atmosphäre noch so

-
- 7 Sogenannte Inserts, d. h. zwischen die Szenen geschnittene Einstellungen mit Schrifttiteln, waren insbesondere in der Stummfilmzeit ein gängiges Mittel, um Dialoge und die Handlung zu kommunizieren.
- 8 Dazu Volker Pantenburg: »Wer ›Kino‹ sagt, ist schon mitten im Thema. Oder besser: Er bewegt sich. Keine andere Kunst hat das Prinzip des Kinetischen so umstandslos aufgegriffen, um sich selbst zu beschreiben.« (Ders., »Raum erfahren: Zur Automobilisierung der Blicke und Landschaften im Kino«, in: Armen Avanesian; Franck Hofmann (Hg.), *Raum in den Künsten. Konstruktion, Bewegung, Politik*, München 2010, S. 93–106, hier S. 93).
- 9 Ebd., S. 94.
- 10 Bei den beiden Lokomotiven handelt es sich um eine Modelleisenbahn, die mithilfe eines Spiegeltricks – einem vom deutschen Kameramann Eugen Schüfftan um 1925 entwickelten und patentierten Verfahren – durch Einspiegelung mit der Realaufnahme kombiniert wurde. (Vgl. Andreas Reichstein (Regie und Buch), SPIEGEL, LICHT UND SCHATTEN – DER KAMERAMANN UND ERFINDER EUGEN SCHÜFFTAN, NDR 1992; sowie Eugen Schüfftan, »›Mensch, das musst du machen‹«, in: Hans-Michael Bock; Michael Töteberg (Hg.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*, Frankfurt a.M. 1992, S. 35–46).

kleine, das Licht spiegelnde Partikel zu erkennen, die in der Luft umherirren. Selbst das Filmkorn scheint wie Silberstaub zu glitzern.

Mit der Darstellung des modernen Verkehrs und seiner Bewegungsformen etabliert Murnau gleich zu Beginn das Motiv der Reise. Die Abfahrt der Lokomotive initiiert die Erzähldynamik von *SUNRISE* im Hinblick auf den dramaturgisch zentralen Kontrast von Stadt und Land: Die Reise der Stadtbewohner zur Erholung aufs Land markiert den Beginn einer Dreiecksbeziehung zwischen der Touristin, dem Farmer und seiner Frau. Gleichzeitig wird der Status der filmischen Bildlichkeit reflektiert, indem durch die vom Rauch verschleierte Leinwand die Transparenz und Opazität der Darstellung in ein Spannungsverhältnis treten, wobei das Sonnenlicht und dessen Reflexion in der natürlichen Umgebung sowie die Materialisierung des Lichts im filmischen Bild besonders betont werden. Offenkundig ist die Wahl des Motivs von der Faszination für die Eisenbahn geprägt – jenem Symbol für den Aufbruch in die Moderne und den technologischen Fortschritt schlechthin, aus dem wiederum Film und Kino als Medien des »Bewegt-Seins, Bewegt-Werdens«¹¹ hervorgegangen sind. Diese Faszination teilt der frühe Film, bevor das Automobil die Lokomotive als filmisches Motiv überholen sollte, mit der Malerei des 19. Jahrhunderts.¹² Exemplarisch hierfür steht William Turners Gemälde *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (1844, The National Gallery, London), in dem koloristische Erkundungen realer Lichtphänomene und die Darstellung einer bewegten Dampflokomotive mit einer bildlichen Diffusion einhergehen, die den Eindruck einer dynamischen Raumwahrnehmung erzeugt.¹³

-
- 11 Vgl. »Film ist ein Medium der Bewegung – des Bewegt-Seins, Bewegt-Werdens –, des Transports. [...] Seit den Pioniertagen der Kinematographie spiegelt die Bewegung im Kino die Bewegung im urbanen Raum und umgekehrt. Film war auf komplexe Weise am Prozeß der Erschaffung des modernen Raums beteiligt und bestimmte diese Mobilisierung. Filme sind mobile, bewegte Landkarten, Pläne der Unterschiede und kulturübergreifenden Reisen. Filme sind Transit. Reisen der Identität, komplexe Touren der Identifikationen. Eine berührende – bewegende und bewegliche – Geographie: *an atlas of emotion pictures*.« (Giuliana Bruno, »Stadt als (Schau-)Platz. Architektur und das bewegte Bild«, in: Ralph Eue; Gabriele Jatho (Hg.), *Schauplätze. Drehorte. Spielräume. Production Design + Film*, Berlin 2005, S. 113–128, hier S. 126).
- 12 Zusätzlich zu dem bereits erwähnten *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* der Brüder Lumière lässt sich Georges Méliès' *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (1904) als weiterer Beleg für die Affinität des frühen Kinos zum Motiv der Eisenbahn anführen. In diesem Film schickt Méliès eine Lokomotive und ihre Fahrgäste auf eine »unmögliche Reise« zur Sonne und zurück.
- 13 Murnau wird dabei wohl auch an Claude Monets Gemälde *Care Saint-Lazare* (1877, Musée d'Orsay, Paris) gedacht haben. Die dort inszenierte Wechselwirkung von Licht, Dampf und Atmosphäre greift nicht nur das Motiv der Eisenbahn auf, sondern reflektiert zugleich die impressionistische Erforschung von Sehen und Wahrnehmung im Medium des Bildes. Zu diesen Aspekten bei Monet vgl. Victor I. Stoichita, »Bedingtes Sehen, gehindertes Sehen. Zur Geschichte der impressionistischen Bildauffassung«, in: Bruhn/Hemken 2008, S. 188–205; Nerina Santorius, »Zwischen dem Motiv und mir: Sehfilter und Blicksperrern im impressionistischen Bild«, in: Felix Krämer (Hg.), *Monet und die Geburt des Impressionismus*, Ausst.kat. Städel Museum, Frankfurt a.M., München u.a. 2015, S. 29–36; sowie, in Bezug auch auf Édouard Manets *Le Chemin de fer* (1873, The National Gallery of Art, Washington, D.C.): Michael Diers, »Vom Zug der Zeit oder Topographie und Allegorie. Manet und Monet malen die Eisenbahn«, in: Neue Zürcher Zeitung, 28.–29. März 1998, Nr. 73, S. 50. Weiterführend Ulf Küster (Hg.), *Monet – Licht, Schatten und Reflexion*, Ausst.kat. Fondation Beyeler, Basel, Berlin 2017.

Die Exposition lässt Murnau mit weiteren, ebenso komplex gestalteten Einstellungen fortführen und ausklingen, die deutlich mit dem wahrnehmungserweiternden Formrepertoire von Walter Ruttmanns *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927), Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) oder Jean Vigos *À PROPOS DE NICE* (1930) korrespondieren.¹⁴ Im Splitscreen¹⁵ kreuzen sich zwei rasende Dampfloks. An den Stellen, wo sich die beiden Bildsegmente überlagern, treffen grelles Licht und tiefe Schatten in einem kontrastreichen, klangvollen Zusammenspiel aufeinander (Abb. 25). Es folgt eine postkartenähnliche Bildcollage mit segmentierten Ansichten einer großstädtischen Skyline, eines riesig erscheinenden Ozeandampfers und einer weitläufigen Strandpromenade mit Badegästen (Abb. 26). Die gleißende Sonnenhelle verbindet Großstadt, Dampfer und Strand zu einem harmonischen Gesamteindruck. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine hölzerne Treppe, auf der die Badegäste hinabsteigen, als seien sie Passagiere des Dampfers, sowie durch eine junge Frau im Badeanzug, die mit dem Rücken zur Kamera stellvertretend für das Kinopublikum das vor ihr liegende Panorama betrachtet. Diese paradoxe Anordnung unterschiedlicher räumlicher und zeitlicher Perspektiven erinnert an moderne Kunstströmungen der damaligen Zeit, etwa den Kubismus und Futurismus.

Szenenwechsel: Die Kamera gleitet, am neuen Handlungsschauplatz angekommen, mit einer Fähre, die Sommergäste transportiert, auf das malerische, von spitzgiebeligen Häusern gesäumte Ufer zu. Der Kader ist durch die Binnenarchitektur der Fähre nach der Art eines Triptychons segmentiert und gerahmt (Abb. 27). Diese Bildaufteilung stellt im Kontrast zur Dampflokomotive, die den Einstellungsraum dynamisch durchkreuzt, die Modernität der neuen Fortbewegungsmittel und die Entschleunigung in der dörflichen Umgebung gegenüber und erweitert das kunsthistorische Panorama von Murnaus Inszenierung, indem sie die Kompositionsform des Triptychons in die Bewegung des Films überführt. Die Binnenrahmung löst sich auf, wenn die Urlauber aus der Fähre an die Uferpromenade strömen und sich quer durch den Einstellungsraum und in der Bildtiefe verteilen. Gleißend helle Sonnenschirme und andere Materialien reflektieren die flirrende Mittagshitze. Erneut ist die immersive Darbietung von flüchtigen Sinneseindrücken und den atmosphärischen Effekten des natürlichen Lichts vorrangig. Abschließend steigt die Kamera im vertikalen Kranschwenk in die Luft und überblickt die Szenerie (Abb. 28). Strahlkraft und Wärme der Sonne sind zu spüren, die das Bild impressionistisch temperiert und aufheizt. Die im Insert angekündigte »summer time« ist hier auf der gesamten Oberfläche der Kinoleinwand körperlich spürbar. Im filmischen Schwarz-Weiß lässt die Sonnenhelle die gesamte Farbenpracht der dargestellten Welt erahnen.

14 Julian Hanich verweist in diesem Zusammenhang auf Walter Ruttmann und stellt darüber hinaus stilistische Parallelen zu Werbefilmen der deutschen Avantgarde wie *DU MUSST ZUR KIPHO!* (1927) von Julius Pinschewer und Guido Seeber sowie *BAUEN UND WOHNEN* (1927) von Hans Richter fest. (Vgl. Julian Hanich, »Eine Reise ans Ende der Nacht. Moderne und Modernisierungsgänge in Friedrich Wilhelm Murnaus *Sunrise*«, in: Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930*, Marburg 2017, S. 267–300, hier S. 275).

15 Bei diesem Verfahren wird der Film zurückgespult und der zuvor unbelichtete Teil belichtet. (Vgl. Malte Hagener, »Kippfiguren. Splitscreen im frühen Kino«, in: Julian Blunk; Dietmar Kammerer; Chris Wahl (Hg.), *Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs zwischen Ästhetik, Praxis und Theorie*, München 2016, S. 278–298).

Ein Schornstein auf dem Dach eines Hauses stößt eine weiße Rauchwolke ins heitere Blau des Himmels und verspricht ungetrübte, sommerliche Erholung.



Abb. 21-28: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Licht als Geschichtenerzähler

In einer allgemeinen Prämisse stimmen die Meinungen der Kameraleute fast immer überein: Die Aufgabe der Beleuchtung besteht darin, den zentralen Punkt einer Film-erzählung zu fokussieren und den visuellen Verlauf der Geschichte zu lenken.¹⁶ Das Licht wird dabei zu einem indirekten Erzähler – zum integralen Bestandteil der filmischen Narration.¹⁷ Wie John Alton, dessen Kameraführung und Lichtgestaltung zahlreiche Film Noirs zu Klassikern des Genres hat werden lassen, betont: »You don't ›pump‹ light into a scene. That light has to tell something. There's a meaning, and it establishes a mood.«¹⁸

Die narrative Ausrichtung und Bestimmung des Filmlichts bedeutet allerdings nicht, dass die Lichtführung der Filmerzählung untergeordnet ist und ihr allein aus dem Hintergrund dient. Eine Geschichte zu visualisieren, meint vielmehr, diese aus dem formalen Aufbau des Bildes heraus zu konstruieren. Erst dann wird das Licht im eigentlichen Sinn zum Geschichtenerzähler, das heißt zur sprechenden Form des filmischen Bildes. Einleitend wurde am Beispiel von Hollis Framptons LEMON bereits verdeutlicht, wie maßgeblich die Beleuchtung die Wahrnehmung eines Gegenstandes oder einer Situation steuern kann. Cecil B. DeMille erklärt hierzu: »I have found that emphasizing or softening certain dramatic points in the motion picture can be realized by the discriminating use of light effects, [...] and working on this principle I came to feel that the theme of the picture should be carried in its photography.«¹⁹ Daher kann auch David Bordwell mit vollem Recht sagen: »Style is not simply window-dressing draped over a script; it is the very flesh of the work.«²⁰

In diesem Zusammenhang kommt der Ausleuchtung der Darsteller, genauer ihrer Charakterisierung durch das Licht eine zentrale Bedeutung zu. »You can make of your

-
- 16 Grundsätzlich wird im Zusammenhang mit einer Filmerzählung zwischen Plot/Sujet und Story/Fabel unterschieden: Der Plot bezieht sich auf die Auswahl und Anordnung der im Film gezeigten Ereignisse, während die Story das gesamte Erzählgeschehen umfasst, einschließlich der im Film nicht explizit dargestellten Teile, und so einen kausalen Erzählzusammenhang erzeugt.
- 17 Vgl. Kristin Thompson, »Making the Light Come from the Story: Lighting«, in: dies., *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam 2005, S. 35–52; weiterführend Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992; sowie Jan Marie Peters, »Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films«, in: Paech 1994a, S. 40–49.
- 18 John Alton, zitiert nach Gary Gach, »John Alton, ›Master of the Film Noir Mood‹«, in: *American Cinematographer*, Jg. 77, 1996, Nr. 9, S. 87–92, hier S. 88. Vgl. dazu auch Robert Müller, »Der Schwarz Maler. Notizen zu den Licht- und Schattenspielereien John Altons«, in: *Cinema Quadrat e.V. (Hg.), Licht-Malerei: Licht- und Schatten-Inszenierungen und Farbdramaturgie*, Mannheim 1998, S. 118–120. Ergänzend Bernhard Kling, »Lichtsetzen ist noch immer wichtiger als hellmachen. Beobachtungen am Rande von Dreharbeiten«, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 34, 1985, Nr. 2, S. 78–80.
- 19 Cecil B. DeMille, Interview aus dem Jahr 1916, zitiert nach Keating 2010, S. 63. Ähnlich formuliert Victor Milner: »In a well-photographed picture the lighting should match the dramatic tone of the story.« (Milner 1930, S. 96). Weiterführend Lea Jacobs, »Belasco, DeMille and the Development of Lasky Lighting«, in: *Film History*, Jg. 5, 1993, Nr. 4, S. 405–418.
- 20 David Bordwell, zitiert nach Jeffrey Couchman, *The Night of the Hunter: A Biography of a Film*, Evanston, Ill. 2009, S. 205. Weiterführend Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983], 3. Aufl., London 2009.

model a God or a Devil«,²¹ so der Fotograf und Filmkameramann Helmar Lerski, dessen Serie von Porträtfotografien *Verwandlungen durch Licht* (1935–1936) bereits im Titel ausdrückt, dass man mit Hilfe effektvoller Beleuchtung jeden beliebigen Charakter formen kann.²² Ähnliches lässt sich für den Film feststellen, in dem die Darsteller nicht nur als aktive Gestalter der Handlung, sondern stets auch als »Projektionsfläche für die Emotionen des Zuschauers«²³ fungieren. Doch erst durch die Beleuchtung erhalten sie – so die These – ihr filmisches Leben und Überzeugungskraft. Nicht ohne Grund betont Sven Nykvist, der Stammkameramann von Ingmar Bergman, dass »gute Schauspieler« nicht nur im Filmlicht agieren, sondern auch auf dieses »reagieren«. ²⁴ Das Licht verleiht den Rollen ihre individuelle Gestalt und strukturiert als Agent der narrativen Progression zugleich die Beziehungen der Filmfiguren untereinander.

SUNRISE erzählt die Geschichte eines verheirateten Paares vom Land, gespielt von George O'Brien und Janet Gaynor, die ein einfaches, hauptsächlich aus Arbeit und Kindererziehung bestehendes Leben in einem pittoresken Fischerdorf führen. Bis die Ankunft einer Fremden aus der Großstadt ihre stabile, jedoch erstarrte Beziehung stört, beinahe zerstört, letztlich aber – unwissentlich – rettet. Die attraktive Touristin (Margaret Livingston) verführt den jungen Mann, wird seine Liebhaberin und will ihn als alleinigen Besitz. Sie fordert, er möge seine Frau ermorden, die Farm verkaufen und mit ihr in die Stadt ziehen. »Leave all this behind – come to the city«, lautet das leitmotivische Insert. Die moralisierende Zwischenbilanz: »Now he ruins himself for that woman from the city ...«

Gemäß den antagonistischen Kräften im dramatischen Kern dieser Erzählung arbeiten Murnau und sein Kamerateam um Charles Rosher und Karl Struss mit einer differenzierten Ausleuchtung der Darsteller. Diese fällt nicht nur bei jedem der drei Protagonisten anders aus, sondern zeigt darüber hinaus deren Werdegang und Wandlung im Filmverlauf an. Die beiden weiblichen Hauptfiguren werden dabei antithetisch in Kontrast zueinander gesetzt: Ein dunkles Licht beziehungsweise ein zwielichtiges Halbdunkel, der Frau aus der Stadt zugeordnet, steht einer klaren hellen Beleuchtung der Frau vom Land gegenüber. Bei dem Mann fällt die Lichtführung weniger individualisierend aus und setzt ihn jeweils in ein spezifisches (Licht-)Verhältnis zu den beiden Frauen. Die Optik verzahnt sich dabei mit der Symbolik der Handlung: Am Ende des Films findet der Mann ins »Licht« seines beinahe verlorenen Familienglücks zurück. Zunächst wird das

21 Helmar Lerski, »Aphorisms on Photography and Art«, in: *The American Annual of Photography 1914*, hg. von Percy Y. Howe, New York 1913, S. 269. Vgl. ders., *Metamorphosis through Light – Verwandlungen durch Licht*, mit einem Vorwort von Andor Kraszna-Krausz, Lingen 1982.

22 Genau diesen Eindruck hinterließen Helmar Lerskis Porträtfotografien der genannten Serie auf Siegfried Kracauer, der schreibt: »[...] keine der Aufnahmen hatte Ähnlichkeit mit dem Modell, und alle unterschieden sich voneinander. Durch stetig verändertes Licht erweckt, entstiegen dem Originalgesicht hundert verschiedene Gesichter, darunter das eines Helden, eines Propheten, eines Bauern, eines sterbenden Soldaten, einer alten Frau, eines Mönchs.« (Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], Frankfurt a.M. 1996, S. 221).

23 Flückiger 2008, S. 417.

24 Wortwörtlich heißt es: »Oft wird vergessen, wie wichtig die Beziehung zwischen dem Kameramann und den Schauspielern ist. Gute Schauspieler reagieren auf das Licht.« (Sven Nykvist, zitiert nach Brandlmeier 2008, S. 332).

Dorf vom Glanz der aufgehenden Sonne erfasst. Dann wechselt die Kamera ins Innere des Hauses, zeigt das Bett, das Kind und den Kuss des Ehepaars – bevor die Sonne das gesamte Bildfeld mit ihrer strahlenden Präsenz erfüllt.

Dieser knappe Überblick deutet zunächst auf einen Dualismus hin, wie er aus dem Manichäismus bekannt ist: Geist und Materie, Gut und Böse, Licht und Finsternis erscheinen als gegenläufige, miteinander ringende Kräfte. Doch Murnau überführt die Güte des Lichts und die Boshaftigkeit des Dunkels letztlich in die Sphäre einer unergründlichen Ambivalenz der menschlichen Natur.²⁵ Die anfangs scheinbar determinierten, festgeschriebenen Rollenbilder der beiden Frauen und der besagte Kontrast von Stadt und Land lassen sich daher als Ausdrucksformen eben dieser Ambivalenz begreifen und veranschaulichen vor allem den psychologischen Konflikt des Mannes wie des Ehepaars.²⁶ Dabei trägt die äußerst komplexe emotionale Palette des Films, die sich in *SUNRISE* gleichermaßen bildlich in vielschichtigen Tonalitäten des Helldunkels manifestiert, unverkennbar die Handschrift nicht nur des Regisseurs Murnau, sondern auch des Drehbuchautors Carl Mayer, seiner expressiven Sprache, die visuelle Eindrücke vorwegnimmt und Licht sowie Schatten wiederholt auch in ihrer symbolischen Dimension entfaltet. In diesem Zusammenhang sei auf Lupu Picks Vorwort zur Drehbuchausgabe seines Films *SYLVESTER* (1923) verwiesen:

»Im Untertitel nennt Carl Mayer ›Sylvester‹ ein ›Lichtspiel‹. Es wird ihm nicht nur daran gelegen haben, durch diesen Untertitel auf den rein technischen Vorgang des Wechsels, der Bewegungen von Lichtern, hinzuweisen. Er wird wohl auch das Hell und Dunkel im Menschen selbst, in seiner Seele haben aufzeigen wollen. Den ewigen Wechsel von Licht und Schatten in den seelischen Beziehungen der Menschen zueinander. So wenigstens wirkte der Untertitel auf mich.«²⁷

Zweifelloos gilt dieser »ewige Wechsel von Licht und Schatten in den seelischen Beziehungen« auch für *SUNRISE*, wenngleich diese Formel die vielschichtige Komplexität des Films nicht vollständig zu fassen vermag. Murnau thematisiert darüber hinaus den Wechsel von Tag und Nacht, den zyklischen Rhythmus der Jahreszeiten und deren spezifische Lichtstimmungen, in diesem Fall insbesondere die des Sommers. Im weiteren Sinne geht es um das Licht als essenziellen Faktor der Inszenierung und Stimmung in visueller und narrativer Hinsicht.

Wie erfolgt nun die Differenzierung der drei Protagonisten durch das Licht in *SUNRISE*? Zunächst die Frau vom Land: Sie erscheint überwiegend in weichem Tageslicht, das ihre helle Kleidung und das zu einem Dutt gebundene blonde Haar umspielt: beides visuelle Marker ihrer keuschen, reinen Natur. Steht sie im Dunklen, sorgt eine gezielte Aufhellbeleuchtung dafür, dass die Schatten auf ihrem Gesicht gemildert, die Kontraste

25 Passend hierzu formuliert Gilles Deleuze: »Das Wesentliche der poetischen Abstraktion scheint uns darin zu liegen, daß der Geist nicht in einen Kampf verwickelt ist, sondern dem Alternieren einer Alternative ausgesetzt ist.« (Deleuze [1983] 2013, S. 157).

26 Die meisten Interpretationen des Films weisen in diese Richtung, darunter auch jene von Julian Hanich und Lucy Fischer (dies., *Sunrise. A Song of Two Humans*, London 1998).

27 Lupu Pick, zitiert nach Lothar Schwab, »Raum und Licht. Zur Geschichte des Atelier-Ästhetik im deutschen Stummfilm«, in: Filme: Neues und Altes vom Kino, Jg. 2, 1981, Nr. 9, S. 38–47, hier S. 43.

ausgeglichen und ihre Züge gleichsam von innen heraus leuchtend erscheinen (Abb. 29). Selbst bei Nacht bleibt sie – so die Suggestion – im Licht und damit in ihrem Element, als bestünde eine ungebrochene Verbindung zwischen ihr, den innerbildlichen Lichtquellen und der ihr zugeschriebenen Lichtsymbolik. Besonders deutlich wird dies in jener Szene, in der der Mann nach Sonnenuntergang zum Stelldichein aufbricht und seine Frau im Haus allein zurücklässt. Kaum bemerkt sie seine Abwesenheit, sinkt sie niedergeschlagen in den Stuhl, umflossen vom Licht einer geradezu riesig erscheinenden Petroleumlampe (Abb. 30). Das Halbdunkel des Zimmers füllt trotz strahlkräftiger Präsenz der Quelle den Großteil des Kadens aus. Die Leere, die der Mann hinterlassen hat, scheint schwer auf der zierlichen Gestalt der jungen Frau zu lasten. Das Licht der im Bild sichtbaren Lampe lässt sie in besonderer Weise hervortreten – passend zu ihrer Charakterisierung als »Madonnenfigur« durch Julian Hanich.²⁸ Die weiß punktierte Schürze, die Blässe der Haut und das blonde Haar verstärken den Eindruck eines inneren Leuchtens. Technisch handelt es sich größtenteils um extradiegetisches Licht: Eine leistungsstarke Kohlebogenlampe, positioniert rechts vorn außerhalb des Sichtfelds, beleuchtet die Szene. Diese Lichtführung wird jedoch durch die diegetische Lichtquelle, die Petroleumlampe, plausibilisiert.²⁹ Die visuelle Symmetrie der Komposition lenkt die Aufmerksamkeit auf drei zentral ausgeleuchtete Elemente: die Lampe, die weiße Tischdecke und die Figur der Frau, die mit nahezu gleicher Intensität im Bild erstrahlen.

In klarer Antithese zur Frau vom Land wird die Frau aus der Stadt gezeigt: eine verführerische Diva, ein Vamp, zumeist in nächtlicher Umgebung zu sehen und damit – sowohl beleuchtungstechnisch als auch metaphorisch – der Sphäre der Schatten zugehörig. Sie steht in der Tradition von Mephisto und Nosferatu aus Murnaus früheren Filmen und erinnert zugleich, um den Bogen zu Fritz Langs NIBELUNGEN-Filmepos zu schlagen, in ihrer Erscheinung an Brunhild, die »schwarze, amazonenhafte Königin«: jene Gegenspielerin Kriemhilds, »die durch ihren geflügelten Helm mit Hagen und den im Falkentraum angedeuteten Feinden assoziiert wird und zugleich eine besondere Beziehung zu Siegfried besitzt«.³⁰

28 Vgl. Hanich 2017, S. 285. Julian Hanich verweist in diesem Zusammenhang zudem auf METROPOLIS (1927) und zieht eine Parallele zwischen der Frau vom Land in SUNRISE und der »guten Maria« in Fritz Langs Film. (Vgl. ebd., S. 284).

29 Die Unterscheidung zwischen diegetischem und extradiegetischem Licht ist grundlegend für das Verständnis filmischer Beleuchtung. Die Diegese bezeichnet die fiktionale Welt des Films. Dementsprechend gelten Lichtquellen als diegetisch, wenn sie innerhalb dieser Welt verortet sind – sei es, dass sie sichtbar sind oder implizit angenommen werden. Lichtquellen hingegen, die außerhalb der Diegese liegen und ausschließlich zur Gestaltung der Szene dienen, werden als non-, nicht- oder extradiegetisch klassifiziert. Christine N. Brinckmann führt in ihrem Aufsatz »Diegetisches und nondiegetisches Licht« eine differenzierte Typologie ein. Sie unterscheidet zwischen subdiegetischem, quasidiegetischem, diegetischem, diegetisch-subjektivem, prodiegetischem, supradiegetischem, disdiegetischem, nondiegetischem und transdiegetischem Licht. (Vgl. Christine N. Brinckmann, »Diegetisches und nondiegetisches Licht« [2007], in: dies., *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*, Marburg 2014, S. 109–126).

30 Kiening/Herberichs 2006, S. 207f. In vielerlei Hinsicht präfiguriert die Frau aus der Stadt jene transgressive Figur, die vom klassischen Film Noir bis zum Neo Noir als *Femme fatale* fortwirkt – als »betörende Frau, die wie die Nacht Phantasien hervorruft, die Glück versprechen«. (Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht: Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, S. 437). Diese ikonische



Abb. 29-30: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss



Abb. 31-34: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Konstellation reicht von Barbara Stanwycks Phyllis Dietrichson in *DOUBLE INDEMNITY* (1944, Billy Wilder) bis zu Eva Greens Ava Lord in *SIN CITY 2: A DAME TO KILL FOR* (2014, Frank Miller, Robert Rodriguez).

Gleich die erste, ihre Figur einführende Einstellung liefert hierzu eindeutige Hinweise. Im Anschluss an die Exposition mit der Ankunft der Urlauber an den sonnigen Ufern schneidet der Film zum ersten Mal in ein tendenziell dunkles Bild – das Halbdunkel eines dörflichen Zimmers. Eine einzige, auf einem Schminktisch aufgestellte Kerze erhellt die Dunkelheit nur minimal. Aus dem Off tritt die Mieterin hervor, die Frau aus der Stadt. Lässig zündet sie sich an der Kerze eine Zigarette an – »ein erotisches Zeichen der Emanzipation, als Rauchen bei Frauen gerade erst aufkam«³¹ – und bürs-tet sich ihr kurz geschnittenes schwarzes Haar (Abb. 31). Unter einem Umhang trägt sie ein Negligé, ein Gewand, das im klaren Kontrast zur schlichten, ärmlichen Einrichtung des Zimmers steht. »Wirkungsbedacht«, so der Drehbucheintrag Carl Mayers,³² bereitet sie sich auf das Treffen mit dem Mann vor. Der aufsteigende Zigarettenrauch erfüllt den Raum und reflektiert das Kerzenlicht, genauer gesagt das schräg von rechts einfallende Filmlicht eines außerhalb des Bildes platzierten Scheinwerfers. Dieses Führungslicht³³ betont neben den Rauchschwaden die nackte Haut der Frau und akzentuiert so die voyeuristische Pointe der Inszenierung. Die grell schimmernde Rauchwolke verleiht ihrem Erscheinungsbild einen geheimnisvollen Zug und untermalt gleichzeitig ihre erotische Ausstrahlung. Darüber hinaus steigert die Beleuchtung die taktilen Qualitäten des Bildes, ganz im Sinne von Néstor Almendros' Kommentar: »It was so atmospheric you could almost touch the air and smell it.«³⁴ Dieser Eindruck erinnert an Heinrich Wölfflins Brückenschlag von der Optik zur Haptik des Bildes in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*,³⁵ der hier seine filmische Umsetzung findet – greifbar in der sinnlichen Materialität der Szene.

Diese Einstellung demonstriert einmal mehr Murnaus Vorliebe für suggestive Lichteffekte, die unter Einsatz von Rauch oder Nebel zu einem expressiven Bildausdruck verdichtet werden. Selbst bei einem realistischen Plot wie dem von *SUNRISE* entfernt sich der Regisseur von einem naturalistischen Darstellungsansatz und setzt – wie bereits ein Jahr zuvor in *FAUST* – auf betont malerische und mystische Lichtstimmungen. Dieser

31 Hanich 2017, S. 283.

32 Carl Mayer, *Sonnenaufgang: Ein Drehbuch mit handschriftlichen Bemerkungen von F. W. Murnau*, Wiesbaden 1971, o. P.

33 Das Führungslicht (auch Hauptlicht genannt) ist ein Licht, die »den Charakter und die Stimmung einer Darstellung wesentlich prägt und gleichzeitig für die grundlegende Helligkeit eines Sets verantwortlich ist«. (Wolfgang Samlowski, »Führungslicht«, Lexikon der Filmbe-gri-ffe, online). Traditionell wird es schräg oberhalb der Kamera positioniert, kann aber auch seitlich eingesetzt werden, um markante Kontraste und eine stärkere Plastizität zu erzeugen. (Vgl. Rüdiger Laske, »Fachbegriffe«, in: Brandlmeier 2008, S. 468–499, hier S. 480).

34 Néstor Almendros, »Sunrise«, in: *American Cinematographer*, Jg. 65, April 1984, Nr. 4, S. 28–32, hier S. 31. Nachfolgend zitiert: Almendros 1984b.

35 Wölfflin vergleicht die »Operation« des Auges mit der der Hand, »die tastend am Körper entlang-geht«, und hält fest: »Die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt, wendet sich ebenso an den Tastsinn.« (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, S. 23f.). Ergänzend dazu David Bordwell, »Wölfflin and Film Style: Some Thoughts on a Poetics of Pictures«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 73, 2015, Nr. 2, S. 178–188. Weiterführend zu diesem Zusammenhang vgl. Schwarte 2011; Rath u. a. 2013; sowie Haug u. a. 2019.

Ansatz hebt Murnaus Film deutlich von den meisten Hollywood-Produktionen der damaligen Zeit ab, obgleich *SUNRISE* maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des klassischen Hollywood-Kinos ausüben sollte.³⁶

In den folgenden Szenen wird die gehobene Stellung und Fremdartigkeit der Frau aus der Stadt innerhalb der ländlichen Kulisse betont. Elegant gekleidet verlässt sie das Mietshaus und flaniert – »wie auf einem Mode-Catwalk«³⁷ – zum Haus des Mannes. Die Lichtführung hilft dabei, sie optisch zu isolieren und in Kontrast zur Dorfbevölkerung zu setzen. Man sieht sie einen Hauseingang passieren, an dessen hell erleuchteter Türschwelle eine Gruppe Einheimischer sie neugierig beäugt. Diese stehen im Licht der hell erleuchteten Türschwelle, während sie selbst – durch ihre schwarze Bekleidung und den Hut – dunkel, beinahe scherenschnittartig vor der helleren Hintergrundbeleuchtung erscheint (Abb. 32). Beleuchtung und räumliche Gestaltung wirken zusammen, um den gesellschaftlichen Unterschied szenografisch zu untermauern. Dabei zeigt sich Murnau als unübertroffener Meister der tiefenräumlichen Inszenierung und diesbezüglich auch als Kenner der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Zu einer Zeit, als es noch kein Weitwinkelobjektiv gab,³⁸ gelingt es ihm, durch gezielte Abstufungen von Licht und Schatten räumliche Tiefe zu erzeugen und diese atmosphärisch wie narrativ aufzuladen.

Am Ziel angekommen, lockt die Frau den Mann mit Pfiffen aus dem Haus. In einer Nahaufnahme der Protagonistin (Abb. 33) greift Murnau auf eine zu diesem Zeitpunkt in Hollywood bereits etablierte Beleuchtungstechnik zurück, das sogenannte Dreipunktlicht. Dieses kombiniert drei zentrale Lichtquellen: ein intensiv seitlich, im Winkel von 45 Grad zur Kamera einfallendes Führungslicht (*key light*), ein schwächeres, niedrig positioniertes Fülllicht (*fill light*), das Schatten aufhellt, sowie ein Hinterlicht (*backlighting*),³⁹ das die Figur durch ein feines Konturlicht vom Hintergrund trennt. Diese damals innovative Technik, die sich bald zum Standard der klassischen Studiobeleuchtung entwickelte, diente dazu, vor allem weibliche Stars vorteilhaft in Szene zu setzen, ihre Gesichtszüge plastisch zu modellieren und ihre Ausstrahlung gezielt zu verstärken. Josef von Sternberg beschreibt das Prinzip wie folgt: »Technisch gesehen entsteht Glamour durch das Hell-Dunkel der Farben, das Spiel des Lichts auf der Landschaft des Gesichts, die Wir-

36 Dazu Brian Darr: »*Sunrise* may not have recouped its own staggering cost, but it became an artistic template for many of its studio's biggest hits. Fox directors Frank Borzage, Howard Hawks, Raoul Walsh, and John Ford all entered a Murnaesque phase after *Sunrise*, producing films that stretched their aesthetic repertoire and still turned a profit. After seeing a rough cut of the film, Ford declared it »the greatest picture that has been produced.« His 1928 film *Four Sons* was tremendously influenced by *Sunrise* and was even filmed on some of Gliese's sets, as were parts of Borzage's *Seventh Heaven*. Both films were great commercial successes.« (Ders., »Sunrise: A Song of Two Humans«, San Francisco Film Festival, 2009, online).

37 Hanich 2017, S. 280.

38 Mit einem solchen Objektiv drehte Kameramann Gregg Toland Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941) und setzte damit neue Maßstäbe für Raumentiefe und Tiefenschärfe. Seine Arbeit orientierte sich jedoch an Vorläufern wie Murnau und dessen innovativer Lichtführung sowie räumlicher Inszenierung.

39 Zum Hinterlicht vgl. Patrick Keating, »The Birth of Backlighting in the Classical Cinema«, in: *Aura*, Jg. 6, 2000, Nr. 2, S. 49.

kung des Hintergrunds, durch die Komposition, durch die Aura des Haars und indem man rätselhaft Schatten in die Augen bringt, die deren Leere verbergen.«⁴⁰

In *BALL OF FIRE* (1941), einer US-amerikanischen Filmkomödie, reflektiert Regisseur Howard Hawks die Dreipunktbeleuchtung, ihre fetischisierende Wirkungsweise und ihren Status als allgemeingültige Konvention – und bindet sie zugleich narrativ ein. In einer Szene stellt sich die weibliche Hauptfigur, die Varieté-Tänzerin Sugarpuß O'Shea, vor ein helles Fenster, stellt sich sozusagen ins Bild und lässt – wohl wissend um die schmeichelnde Wirkung des Hinterlichts – das in den Raum hereinfließende Sonnenlicht um ihre Figur und das weiße Kleid spielen. Ihr männliches Gegenüber Professor Bertram Potts wird, wie die Konvention es will, durch dieses Arrangement sogleich in den Bann ihrer Erscheinung gezogen.

Eine vergleichbare, wenn auch anders motivierte Funktion erfüllt die Dreipunktbeleuchtung in *SUNRISE: Wenn gleich der Mann* in Murnaus Film räumlich weit von der Protagonistin entfernt ist und sie nicht direkt sieht, wie sie dem Zuschauer präsentiert wird, unterstreicht das Dreipunktlicht seine subjektive Perspektive auf die Frau, insbesondere die Attraktivität ihrer im weichen Halbdunkel schimmernden Gestalt. Das Hinterlicht umfließt vorteilhaft ihren langen Hals und einen Teil des Kinns. Leichte Unschärfe im Bild, mithilfe eines Weichzeichner-Filters umgesetzt, untermalt zusätzlich die hypnotisierende Sinnlichkeit ihrer fotogenen Erscheinung und entrückt sie ein Stück weit der Wirklichkeit, um sie zum Phantom männlichen Begehrens zu stilisieren. Charles Rosher demonstriert hier sein Können im Umgang mit Dreipunktbeleuchtung, die er erstmals als Co-Kameramann an der Seite von Henry Cronjager in Frances Marions *THE LOVE LIGHT* (1921) mit der Schauspielerin Mary Pickford erprobt. Murnaus Absicht hinter dieser Inszenierung zielt jedoch nicht primär auf Glamour und Leinwandimage des weiblichen Stars,⁴¹ sondern – bei allem ästhetischen Reiz – auf einen dramaturgisch motivierten Effekt: Es geht um den Charme des Vamps, dem der Mann nur wenig später endgültig erliegen wird. Hier zeigt sich einmal mehr exemplarisch, dass und wie formästhetische und dramaturgische Funktionen filmischer Lichtgestaltung ineinandergreifen.

Der in Szene gesetzte Charme des Vamps ist dabei gleichermaßen verführerisch wie gefährlich. Unter tausend Küssen und verlockenden Versprechungen einer gemeinsamen Zukunft in der Stadt gibt der Mann schließlich dem Wunsch seiner betörenden

40 Josef von Sternberg, »Glamour« [1963], zitiert nach Fabienne Liptay, »Starlight. Greta Garbo und Marlene Dietrich in Hollywood«, in: Betz u. a. 2014, S. 101–117, hier S. 115.

41 Wie eine spezifische Form der Ausleuchtung das Leinwandimage eines Darstellers prägend formen und ihn zur Filmikone stilisieren kann, zeigt sich eindrucksvoll am Beispiel von Marlene Dietrich. Josef von Sternberg und sein Kameramann Lee Garmes entwickelten für Dietrich ein maßgeschneidertes Beleuchtungskonzept, das von Film zu Film konsequent weitergeführt wurde. Dabei handelte es sich nicht um ein klassisches Dreipunktlicht, obwohl dessen Elemente integriert waren, sondern um ein »von oben steil einfallendes Führungslicht«, das – wie Fabienne Liptay beschreibt – »unergründliche Dunkelzonen« unter den Brauen, den Wangenknochen und um die Nasenspitze erzeugte. (Liptay 2014, S. 107). Ergänzend dazu Josef von Sternberg, »Marlene wird geschaffen«, in: von Sternberg, *Ich, Josef von Sternberg. Erinnerungen*, Velber bei Hannover 1967, S. 249–294.

Liebhaberin nach und willigt ein, seine Ehefrau zu ermorden – sie bei einem Bootsausflug zu ertränken. Die Licht- und Schattenführung der folgenden Szenen spiegelt seine zunehmende innere Zerrissenheit wider. Auf dem Rückweg zum Haus schreitet er im fahlen Mondschein mit gesenktem Kopf und schweren Schritten durch die nächtliche Umgebung, begleitet von einem bedrohlichen musikalischen Thema. In einer Einstellung verfährt sich seine Silhouette in einem dichten Netz aus tintenschwarzen Fischernetzen, das ihn symbolisch als Gefangenen seiner inneren Obsessionen markiert. Als er, aus einiger Distanz gefilmt, an einer Hausmauer entlangläuft, »umschwärmen« ihn die Schatten eines nahegelegenen Baumes auf dem Mauerwerk (Abb. 34): ein visuelles Echo jener ikonischen Schattenbilder aus Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS*. Wie ein Verbrecher schleicht er sich an sein eigenes Haus heran. Als er im Stall seiner Farm ein Bündel Äste versteckt, das ihn nach dem inszenierten Bootsunglück ans Ufer retten soll, taucht unvermittelt – beinahe scherenschnittartig ins Bild gesetzt – aus dem linken Off ein schwarzer Pferdekopf auf und erschreckt ihn. Das beschriebene Schattenspiel widerspricht zwar nicht der Logik einer natürlichen Lichtführung, dennoch erscheint es hochstilisiert und dazu da, die Psyche des Protagonisten zu durchleuchten – wie Murnau es formulierte: »Denken abzulichten«. ⁴² Die Schattenbilder projizieren seine inneren Konflikte und Ängste als sichtbar gewordene Zeichen in den filmischen Raum. ⁴³

Wie stark die Vorstellungswelt des Mannes inzwischen unter dem Einfluss der schönen Fremden aus der Stadt steht, wird in der Szene, die sich am nächsten Morgen abspielt, durch die Tricktechnik der Mehrfachbelichtung verdeutlicht. Bei diesem Verfahren wird dasselbe Stück Film mehrfach belichtet, um verschiedene Bildmotive und Realitätsebenen miteinander verschmelzen zu lassen. ⁴⁴ In einer Nahaufnahme sieht man den Mann auf dem Bett sitzen, während gespenstische Einblendungen des Vamps überdimensional im Bild erscheinen und ihn optisch umklammern (Abb. 35). Er wirkt nun wie jemand, der von seinen Begierden getrieben am Rande seiner geistigen Verfassung steht – eine Inszenierung, die stark an Fritz Langs *Dr. MABUSE, DER SPIELER* (1922) erinnert. ⁴⁵ Die optische Synchronisierung beider Bildebenen wird durch die Ausleuchtung der Darsteller erreicht, wobei ein Hinterlicht jeweils leuchtende Umrisslinien um Kopf, Gesicht und Schulterpartien zeichnet. Beleuchtung und Mehrfachbelichtung fungieren auch hier als visuelle Zeichen innerer Zustände, die sich im und als Bild zu materialisieren scheinen. Gerade indem das Licht hier ausdrücklich als Agent menschlicher Empfindungswelt agiert, liefert es zugleich einen reflexiven Hinweis auf das Kino selbst als

42 F. W. Murnau, »Filme der Zukunft« [1928], in: Fred Gehler; Ullrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin 1990, S. 144–153, hier S. 148.

43 Passend dazu formuliert Victor Stoichita: »It is as though the camera has first of all been able to plunge into the person's mind through the shadow, so that it could then project their inner self onto the wall.« (Christopher Turner; Victor I. Stoichita, »A Short History of the Shadow: An Interview with Victor I. Stoichita«, *Cabinet*, Nr. 24, 2006/07, online).

44 Diese Technik gilt häufig als einer der »unnatürlichsten Codes« des Films, da sie nicht dem alltäglichen Sehen entspricht und daher zumeist als artifiziell wahrgenommen wird. (Vgl. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 206).

45 Hinweis Meinrenken 2016 (ADG).

Ort individueller und kollektiver Imagination. Es geht um Projektion in gleich doppeltem Sinne: als Bestandteil des Kinodispositivs⁴⁶ und als Synonym mentaler Prozesse – »perception being itself no more than a projection of inner light«.⁴⁷

Nachdem der »Spuk« verflogen ist, geht der Mann an die offene Tür des Hauses und erblickt seine Frau, die im Sonnenlicht die Küken füttert. An der Türschwelle, im Halbschatten des Zimmers noch, verharrt er still, als traue er sich nicht nach draußen, so als könnte das Tageslicht ihn zu Asche verbrennen. Wie an einem imaginären Hindernis steht er an der dunklen Kante der Türöffnung, die sich vom Licht scharf abgrenzt. Die räumliche Verteilung von Hell und Dunkel stützt die psychologische Spannung der Szene.

Die Spannung nimmt weiter zu, als die beiden mit dem Boot auf den See hinausfahren. Die Freude der Frau über den unerwarteten Ausflug schlägt schlagartig in Schock und Starre um, als der Mann sich anschickt, sie ins Wasser zu stoßen. Ihr Schicksal scheint besiegelt. Doch im letzten Moment bricht er unter der Last seines Gewissens zusammen und erkennt mit Schrecken, was er beinahe getan hätte. Gleichzeitig beginnen am fernen Ufer die Kirchenglocken zu läuten und füllen kurz darauf das Bild – schwingend, wie von einer unsichtbaren, höheren Macht in Bewegung versetzt. Die gesamte Sequenz ist visuell durch grelle Reflexionen auf der Wasseroberfläche geprägt (Abb. 36). Auffällig ist dabei, dass hier nicht Schatten und Dunkelheit, sondern das Licht die Dramatik der Szene trägt. Murnau lässt die aggressive Wirkung der Sonnenhelle anstelle der wohltuenden aufscheinen, um so die thematische Linie der Filmerzählung aufzugreifen und fortzuführen.



Abb. 35-36: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

46 Zum Begriff und zur Theorie des kinematografischen Dispositivs vgl. Jean-Louis Baudry, »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: *Psyche*, Jg. 48, 1994, Nr. 11, S. 1047–1074; sowie Claude Bailblé, »Das Kinodispositiv«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16, 2007, Nr. 2, S. 157–173.

47 Raymond Bellour, *Between-the-Images*, Zürich, Dijon 2012, S. 37f.

Zurück an Land flieht die Frau in eine Straßenbahn, die aus einem nahegelegenen Wald auftaucht, während der Mann ihr nachfolgt, um sich mit ihr zu versöhnen. Die Tram bringt die beiden in eine Großstadt. Wenngleich sich die Situation dort allmählich normalisiert, ist das Paar am schicksalsentscheidenden Wendepunkt der Beziehung angekommen. Besonders prägnant formuliert dies jene Einstellung, in der der Mann seiner noch zögernden Frau einen Blumenstrauß schenkt (Abb. 37). Sie ist ihm zugewendet postiert, jedoch prüfend; zwischen den beiden die noch nicht entgegengenommenen Blumen. Erneut stützt der Einsatz von Licht und Schatten den emotionalen und dramatischen Gehalt der Szene – jenen besonderen, spannungsreichen Moment an der Schwelle von Trennung und Versöhnung. Die harte, kontrastreiche Beleuchtung durch das direkte Sonnenlicht prägt den visuellen Charakter der Aufnahme und wirft markante Schlagschatten auf Nase, Mund und Kinn des Mannes, während Stirn und Augenpartie erhellt bleiben. Die scharf voneinander abgegrenzten Zonen von Licht und Schatten markieren im visuellen Gefüge des Bildes den noch ausstehenden Übergang aus dem Dunkel ins Licht.

Die ersehnte Versöhnung vollzieht sich kurz darauf in einer nahegelegenen Kirche, wo das Paar Zeuge einer Trauzeremonie wird. Diese spiegelt ihre eigene erneuerte Beziehung wider, eine symbolische zweite Hochzeit, die sie in Reue und Tränen vereint. Von diesem Moment an schlägt sich die innere Transformation im Menschen auch in der Lichtgestaltung nieder, besonders augenfällig in einer späteren Szene auf dem offenen See, als das Paar nach einem gemeinsamen Tag in der Stadt unter dem Vollmond nach Hause segelt. Die Ausleuchtung des Mannes ist hier eine andere: Ein seitlich einfallendes Führungslicht modelliert die Züge seines Gesichts, während ein Fülllicht in etwa aus der Kamerarichtung die Schatten aufhellt. Zugleich konturiert das Mondlicht sein Haar von hinten (Abb. 38). Die Lichtführung folgt zwar der diegetischen Logik, durch die Laterne am Mast und das Mondlicht, wird jedoch durch eine extradiegetische Lichtquelle ergänzt, welche das Prinzip der Dreipunktbeleuchtung komplettiert. Dies verhindert harte Kontrast- und Schattenbildung, wodurch Figur und Gesicht des Mannes in weichem Licht erscheinen – ein Bild seiner inneren Wandlung und der Beziehung, die sich fortan im Zeichen des Lichts entfaltet.



Abb. 37-38: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Gestaltet sich die spätabendliche Heimkehr unterm Sternenhimmel zunächst friedlich, wird sie wider Erwarten durch einen urplötzlichen Regensturm gestört. Wie in vielen Filmen Murnaus (man denke an den Schneesturm in *FAUST*) kündigt das Unwetter einen dramatischen Wendepunkt im Schicksal der Protagonisten an. Auf den aufgewühlten Wellen kentert das Boot. Der Mann kann sich ans Ufer retten und findet zurück ins Dorf, während seine Frau im See verschollen ist. Die nächtliche Suchaktion der Dorfbewohner verläuft zunächst ohne Erfolg und der Mann glaubt, seine Frau verloren zu haben. Als die Frau aus der Stadt siegesgewiss und triumphierend zu ihm eilt, bringt er sie aus blinder Wut und Rachelust beinahe um. Seine Finger schlängeln sich fest um ihren Hals, während tiefes Dunkel die beiden umgibt. Schlaglichter und Schlagschatten steigern die dramatische Intensität der Szene (Abb. 39). Dann aber erreicht ihn die Nachricht von der glücklichen Rettung, und die visuelle Dynamik kippt: Seine Finger lösen sich – gleichzeitig wird es heller im Bild, als habe das Licht der aufgehenden Sonne die Dunkelheit schlagartig verdrängt (Abb. 40). Dieser abrupte Wechsel in der Beleuchtung geht über eine naturalistische Lichtlogik hinaus und veranschaulicht exemplarisch, wie das filmische Licht eine von physikalischer Notwendigkeit unabhängige Ausdrucksdynamik entfalten kann – ein Prinzip, das sich bereits in der Malerei in der gestalterischen Regie wie Dramaturgie des Lichts vielfach beobachten lässt.⁴⁸

48 Vgl. beispielhaft Johann Wolfgang von Goethes Beobachtung, dass »die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat« – eine Aussage, die er im Gespräch mit Johann Peter Eckermann mit Blick auf eine Landschaftsdarstellung von Rubens trifft. Als Eckermann erstaunt feststellt, dass das Licht offenbar aus zwei entgegengesetzten Richtungen zu kommen scheint – »gegen alle Natur« –, erklärt Goethe: Dieses »doppelte Licht« sei »eben der Punkt«: »Das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über die Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert.« (Zitiert nach Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], hg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2018, S. 504).



Abb. 39-40: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Die Lichtregie der nachfolgenden Filmbilder markiert die finale Auflösung des Konflikts. Der entmachtete Vamp verlässt im Morgenrauen das Dorf auf der offenen Lade­fläche einer Kutsche. Bis dahin ausschließlich bei Nacht gesehen, durch ein markantes Helldunkel zur verführerischen Diva und Liebhaberin stilisiert, verflacht das Licht des anbrechenden Tages ihr Gesicht zu einem matten Grau und raubt es jedweden Ausdrucks (Abb. 41). Abschließend porträtiert der Film das junge Ehepaar in einer zärtlichen Annäherung (Abb. 42). Auf die Umnachtung der Seele folgt ein neues Glück im Zeichen der Liebe, das im Licht der aufgehenden Sonne sichergestellt zu sein scheint. Die ins Zimmer hereinfliegenden Morgenstrahlen kennzeichnen die junge Familie als göttlich geborgen im Licht. Sie schimmern im gelösten Haar der Frau, ein Lichtspiel, das die sakrale Symbolik um eine sinnlich-psychologische Dimension erweitert: Nach Julian Hanich markiert das vom strengen Dutt befreite Haar eine Wandlung – Ausdruck innerer Lösung und Reifung zu einem erwachsenen, erotischen Wesen.⁴⁹

Aus der Apotheose des Sonnenaufgangs über den Dächern des Dorfes (Abb. 43) zieht der Abspann die logische Konsequenz: Leinwandfüllend erscheint das Rund der umstrahlten Sonnenscheibe (Abb. 44).⁵⁰ Damit findet der Film zugleich zu einem Emblem seiner selbst, zum Bild des Lichts, das mit ihm identisch ist. Vor der glühenden Sonne steigen die weißen Buchstaben *FINIS* in flirrender Bewegung vom unteren Bildrand empor und formen sich im Zentrum zu festen Pinselstrichen, bevor die Projektion ins Dunkel abblendet.

49 Vgl. Hanich 2017, S. 295.

50 Vor- und Abspanngestaltung: Katherine Hilliker und H. H. Caldwell.

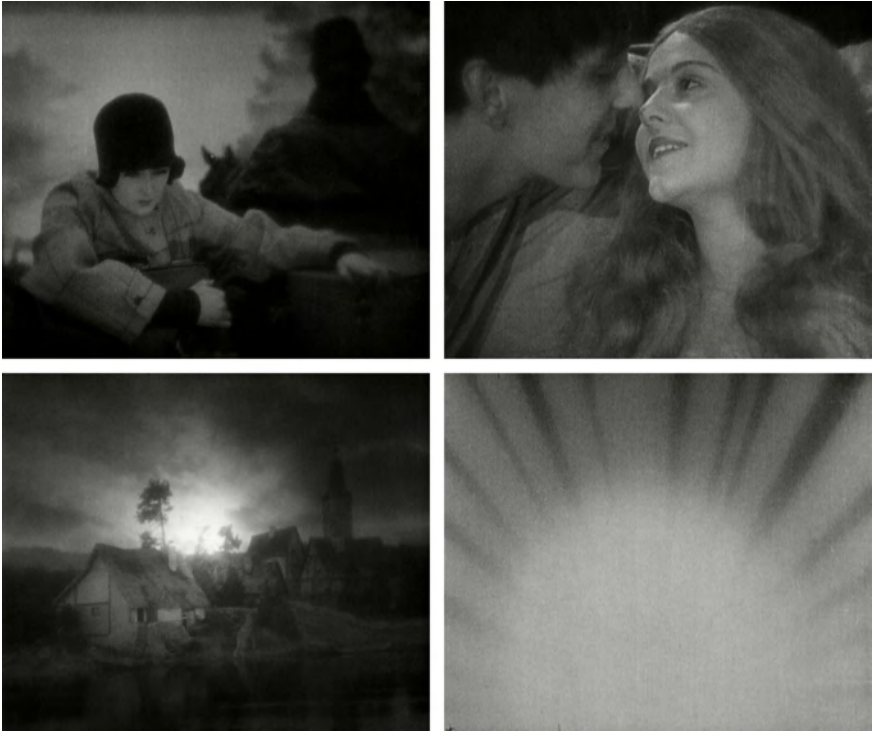


Abb. 41-44: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Bewegtes Licht, lichte Bewegung

Die Bewegung ist entfesselt, dient jedoch dem Licht.

— Gilles Deleuze⁵¹

In *SUNRISE* nutzt Murnau das Medium Film, um einen dynamischen Wahrnehmungsraum zu gestalten, in dem Licht und Bewegung zu einer ästhetischen Einheit verschmelzen. Vor allem die zufälligen Details fesselten ihn während der Dreharbeiten. Der Regisseur »liebte es [...], alles einfangen zu lassen, was der Zufall ihm bot: das Kräuseln kleiner Wellen, das ein fahrendes Boot hervorrief, das Schimmern der Sonnenstrahlen auf dem Wasser. Er hatte für alles, was Bewegung und Licht war, ein Auge«, erinnerte sich Charles

51 »Die Bewegung ist entfesselt, dient jedoch dem Licht: um es glitzern zu lassen, Sterne zu formen oder zu versetzen, seine Reflexe zu vervielfachen, gleißende Lichtbahnen zu ziehen, wie in der großen Musik-Hall-Szene in *Variété* von Dupont oder in dem Traum aus *Der letzte Mann* von Murnau. Sicher ist das Licht Bewegung, und Bewegungsbild und Licht-Bild sind zwei Ansichten derselben Erscheinung.« (Deleuze [1983] 2013, S. 74).

Rosher.⁵² Die Bilder bestätigen dies eindrücklich. Lotte Eisner fand für sie eine treffende Formulierung: »Bewegtes Licht, lichte Bewegung fließt über alles [...]«. ⁵³ Ein Eindruck, der wiederum aufs Engste mit Walter Ruttmanns zeitgleicher Auffassung vom Kino korrespondiert:

»Die Kinematographie gehört unter das Kapitel der bildenden Künste und ihre Gesetze sind am nächsten denen der Malerei und des Tanzes verwandt. Ihre Ausdrucksmittel sind: Formen, Flächen, Helligkeit und Dunkelheit mit all dem ihnen innewohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber der Bewegung dieser optischen Phänomene, der zeitlichen Entwicklung einer Form aus der anderen.«⁵⁴

Die Bewegung und die ihr inhärente Dynamik des Lichteindrucks werden in *SUNRISE* durch expressive und extravagante Kamerafahrten – etwa mittels Kränen und Fahrzeugen – zu einem zentralen visuellen Motiv.⁵⁵ Damit knüpft Murnau unmittelbar an das von ihm, Karl Freund und Carl Mayer im Kontext der Dreharbeiten zu *DER LETZTE MANN* entwickelte Konzept der »entfesselten Kamera« an.⁵⁶ In diesem früheren Werk wurde die Kamera unter anderem in einem fahrenden Fahrstuhl installiert und bewegt. In *SUNRISE* platziert Murnau die Kamera als »Passagier« in der Tram, mit der das Paar aus dem Wald hinaus in die Stadt fährt.

Die Tramfahrt-Sequenz entfaltet aufgrund ihrer Dauer von rund zwei Minuten eine besondere Wirkung, während sie zugleich für die filmische Zeitlichkeit und das variierte Spiel von Licht und Schatten sensibilisiert. Das Kameraauge registriert hauptsächlich die beiden Protagonisten, die regungslos nebeneinander verharren, erschöpft und benommen von den Ereignissen auf dem See, unfähig, miteinander zu kommunizieren. Während die Einstellungswechsel den Raum der Handlung modifizieren, indem sie den Schaffner und den Tramfahrer einbeziehen, liegt die eigentliche Dynamik in den großflächigen Fenstern der Tram. Diese erzeugen den Eindruck eines eigenständigen Filmstreifens, eines bewegten Panoramas, das unentwegt neue Bilder der durchquerten Welt vorüberziehen lässt.⁵⁷ Eine besondere Spannung entsteht aus dem Kontrast zwischen der Statik der Figuren und der Bewegung der natürlichen und urbanen Landschaften sowie zwischen Innen- und Außenraum. Das Licht fungiert dabei als verbindendes Element, das diese verschiedenen Ebenen visuell miteinander verschränkt. Jede Kurve und Drehung bringt wechselnde Lichteindrücke hervor, so vor allem an der Figur der still postierten Frau: Mal taucht sie in tiefen Schatten, mal erscheinen ihr Oberkörper

52 Charles Rosher, zitiert nach Eisner [1964] 1967, S. 40.

53 Ebd., S. 86.

54 Walter Ruttmann, »Malerei mit Zeit« [1929], zitiert in Schmitz 2009, S. 106.

55 Rodney Farnsworth konstatiert gar: »Human characters, in *Sunrise*, are secondary to the true protagonist – the camera.« (Ders., »Sunrise – Film (Movie) Plot and Review«, Film Reference, undatiert, online).

56 Vgl. dazu Karl Prümm, »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg 2004, S. 235–256.

57 Dabei wird die Überfahrt von der ländlichen in die urbane Welt nachvollzogen. Die gezeigten Landschaften und Verkehrsmittel fungieren als visuelle Codes dieses Übergangs: Hinter den Fenstern der Tram ziehen nacheinander ein Segelschiff, ein Fahrradfahrer, Pferdekutschen und schließlich Automobile an einer dicht befahrenen Straßenkreuzung vorbei.

und Profil im wechselnden Hell-Dunkel-Rhythmus, dann wieder in sanfter Aufhellung – ein flüchtiges Porträt in Licht, Schatten und Bewegung (Abb. 45–47).



Abb. 45-47: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Eine gänzlich andere Dynamik und stärker experimentelle Formästhetik erhält das Zusammenspiel von Licht und Bewegung in einer weiteren Sequenz. Erneut handelt es sich um einen Ausflug in die Stadt, allerdings einen dezidiert imaginären, um Bilder, die sich in der Vorstellung des Mannes und seiner LiebhaberIn abspielen. Die beiden treffen sich im nächtlichen Moor unter klarem Vollmond, der wie ein Scheinwerfer die Szenerie erhellt und sie romantisch verklärt (Abb. 48). Sie küsst und umarmt ihn überschwänglich – und plötzlich erscheinen überdimensionale Lichtbilder einer künstlich illuminierten Metropole als Projektion im nächtlichen Himmel: »a moment of pure Méliès magic«. ⁵⁸ Unmissverständlich parallelisiert diese Inszenierung das Filmgeschehen mit dem tatsächlichen Kinoraum. Beide Protagonisten – nun am unteren Bildrand mit dem Rücken zur Kamera dargestellt – nehmen ganz wie die Kinobesucher Platz vor der imaginären Leinwand. Die Kamera des Films im Film nähert sich zunächst langsam einem großstädtischen Platz, dominiert im Zentrum von einer Säule, die mit blinkenden Lichterketten umspannt ist (Abb. 49). Dann beschleunigt sich die Bewegung rasant zu einer simulierten Fahrt durch die Stadt und zieht – der Logik der »entfesselten Kamera« folgend – die beiden Protagonisten und mit ihnen das Kinopublikum förmlich in die filmische Illusion hinein.

Was folgt, grenzt an eine gezielte Überforderung der visuellen Wahrnehmung. Das Drehbuch sah vor: »Tausendlichternde Reklamen«, »Einblicke in lichternde Riesenstraßen immer. Rasend vorbeiblätternd wie Seiten eines Buches!« ⁵⁹ Carl Mayers expressionistisch getönte Ausdrucksweise, die ihm schon zu Lebzeiten den Ruf eines »Meisters der geistigen Fotografie« einbrachte, ⁶⁰ nimmt der Film durchaus wörtlich,

58 Robin Wood, »Murnau's Midnight and Sunrise«, in: *Film Comment*, Jg. 12, Mai/Juni 1976, Nr. 3, S. 4–19, hier S. 11.

59 Mayer 1971, o. P.

60 Vgl. Christoph Hesse; Oliver Keutzer; Roman Mauer; Gregory Mohr, *Filmstile*, Wiesbaden 2016, S. 256ff.; ergänzend hierzu Nicolaus Schröder, »Visuelle Logik. Der ›Filmdichter‹ Carl Mayer«, in: Bock/Töteberg 1992, S. 134f.

wenngleich so manche andere Filmszene deutlich vom Drehbuch abweicht. Straßenlaternen und Autoscheinwerfer huschen durchs Bild. Leuchtreklamen kreuzen mit ihren blinkenden Lettern in Diagonalen den Einstellungsraum und multiplizieren sich in zwischengeschnittenen Überblendungen, wenn die Kamera in bewegter Luftperspektive eine mithilfe eines Modells animierte Fantasiestadt überfliegt (Abb. 50–52). Horizontale, vertikale, rotierende und aufsteigende Kameraschwenks und -routen erschließen die Szenerie schneller, als der Blick sie erfassen kann.⁶¹



Abb. 48-56: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Erst die Totale der nächtlichen Skyline gewährt einen Überblick: Aus dem urbanen Dschungel schießen Scheinwerferbündel strahlenförmig in den Nachthimmel (Abb. 53) – ein Bild, das in verblüffender Weise die spätere Lichtchoreografie des 20th Century Fox-Logos von 1933 vorwegnimmt.⁶² Danach wird in eine Jazzkapelle übergeleitet, mit

61 Vergleichbare »Achterbahnen« inszeniert – um den Bogen zum zeitgenössischen Film zu schlagen – auch die CGI-Kamera in Gaspar Noés *ENTER THE VOID* (2009) im neonlichtdurchtränkten Tokio.
 62 Dieses von Emil Kosa Jr. gestaltete Logo entfaltet – unterstützt von den feierlichen Klängen von Alfred Newmans Fox-Fanfare – eine episch-majestätische Wirkung, die sich über die bewegten Lichtkegel der Scheinwerfer visuell manifestiert.

Musikern, die auf ihre Instrumente einschlagen, parallel zu berauscht tanzenden Paaren im mittels Splitscreen-Verfahren hinzugefügten Bildsegment (Abb. 54). Blasinstrumente zersplittern den Einstellungsraum in unzählige Glanzlichter (Abb. 55), die mitgenommen werden in die abschließende Einstellung, in der die Frau vor dem Mann einen ekstatischen, gleichsam entfesselten Tanz aufführt (Abb. 56). »Murnau gehört zu den Filmmern«, schreibt Éric Rohmer, »die die Leinwand ganz systematisch in kleine schimmernde Flecken aufgelöst haben [...]«. ⁶³

Es ist denkbar, dass Rudolf Arnheim die Jazzszene aus *SUNRISE* vor seinem inneren Auge hatte, als er die folgende Passage in *Film als Kunst* formulierte:

»Man findet auch öfter das Toben eines Tanzfestes dargestellt durch übereinanderkopierte Aufnahmen der Tanzenden und der spielenden Musiker. Stellte man diese Aufnahmen in einfacher Montage hintereinander, so würden sie ziemlich sicher von dem Zuschauer viel stärker als nur ›situationsanzeigend‹ gewertet werden: der Regisseur will mir zeigen, daß dort eine Kapelle sitzt und hier Leute tanzen! Durch das Übereinanderkopieren wird aber in bequemer Weise auf den ideelichen Gehalt des Gemeinsamen dieser Szenen hingewiesen; darauf, daß es sich nicht nur um Vorgänge, sondern auch um deren Sinn, um deren Gefühlston handeln soll!« ⁶⁴

Von zentraler Bedeutung in diesem Zusammenhang ist, dass Musik und Tanz in der Montage einzelner Bildsegmente mit dem visuellen Rhythmus des Lichts korrespondieren. Der Tanz des Lichts trägt wesentlich zum von Arnheim beschriebenen »Gefühlston« der Inszenierung bei – eines der vielen visuellen Echos des titelgebenden »Lieds« des Lebens.

Die beschleunigte Wahrnehmung im künstlichen Licht der pulsierenden Metropole spiegelt auf immersiv-sinnliche Weise die Erfahrung der Moderne wider und verwandelt sie in ein berauschendes Kinoerlebnis, in eine »Szenerie suggestiver Irrealität«. ⁶⁵ Damit knüpft Murnau zugleich an den sogenannten abstrakten oder absoluten Film der 1920er-Jahre an. Das »Lied«, das *SUNRISE* im Untertitel führt, ruft filmische Werke in Erinnerung, die programmatisch mit Begriffen wie »Symphonie«, »Opus« oder »Rhythmus« operieren, etwa bei Viking Eggeling, Walter Ruttmann und Hans Richter. Während Eggelings *SYMPHONIE DIAGONALE* (1921/24) und Richters *RHYTHMUS 21* (1921) bewusst auf musikalische Untermalung verzichten, um allein den visuellen Klang zur Wirkung zu

63 Rohmer [1977] 1980, S. 33f.

64 Arnheim [1932] 2002, S. 122.

65 Vgl. »Die Leuchtreklame hatte die Architektur zum Verschwinden gebracht. Ihr Lichtspiel erschien als Anhäufung symbolischer Zeichen in einem konturlosen dunklen Raum. Die wechselnde Bewegung, das Aufblitzen der Lichter und die sich verändernde Lichtstärke beherrschten die Metropole und ließen diese selbst als Kino erfahren. Was tagsüber als raumbegrenzende Masse erschien, löste sich bei Nacht in eine Szenerie suggestiver Irrealität auf.« (Anne Hoormann, *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hg. von Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, München 2007, S. 192). Vgl. außerdem Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003; ergänzend Karin Hirdina, *Belichten. Beleuchten. Erhellten. Licht in den zwanziger Jahren*, Berlin 1997; weiterführend Larry Ford, »Sunshine and Shadow. Lighting and Color in the Depiction of Cities in Film«, in: Stuart C. Aitken; Leo Zonn (Hg.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, Lanham 1994, S. 119–136.

bringen,⁶⁶ ist Ruttmanns LICHTSPIEL OPUS I (1921) mit einer eigens komponierten Musik von Max Butting vertont.⁶⁷ Abstrakte Sequenzen leuchtender Formen und fortgewischter Farben, auf einer von unten beleuchteten Glasplatte animiert, zielen darauf ab, Bildrhythmus und Klangstruktur miteinander zu verzahnen – Auge und Ohr sollen kurzgeschlossen werden. Auch Murnau gelingt in SUNRISE eine solche audiovisuelle Synthese, mit der er die ästhetischen Grenzen der klassischen Hollywoodproduktion deutlich überschreitet.

Im weiteren Horizont der künstlerischen Avantgarden jener Jahre kommt auch der theoretisch-künstlerischen Auseinandersetzung des Bauhauslehrers László Moholy-Nagy mit dem Medium Licht besondere Bedeutung zu. Im Erscheinungsjahr von SUNRISE veröffentlicht Moholy-Nagy im ersten Band des Jahrbuchs *Das deutsche Lichtbild* seinen Beitrag *Die beispiellose Fotografie*. In einer suggestiven Passage heißt es dort:

»[W]echselnde Lichtintensitäten und Lichttempi, Bewegungsvariationen des Raumes durch Licht, Erlöschen und Aufblitzen des ganzen Bewegungsorganismus [...]. Lichtgreifbarkeit, Lichtbewegung. Lichtnähe und Lichtferne. Durchdringende und aufbauende Strahlung. – Stärkste optische Erlebnisse, die den Menschen zuteil werden können.«⁶⁸

Auch wenn diese Zeilen primär dem fotografischen Bild und dessen Möglichkeiten gewidmet sind, neue Wahrnehmungsformen zu erschließen,⁶⁹ ist das Licht darin universell gedacht und drückt Moholy-Nagys Vision einer neuen »Lichtkultur« aus, zu deren Wegbereitern er neben dem Film die Malerei zählt – etwa den pastosen Farbauftrag bei van Gogh, die Reliefs des Pigments, die Licht und Schatten »als qualitative Faktoren«⁷⁰ des Bildes zur Schau stellen. Das Licht gehört für ihn im 20. Jahrhundert zum primären Material der Kunst. Deshalb spricht er gerade auch dem Film das Potenzial zur ästhetischen Transformation des Visuellen zu.⁷¹ Ihm geht es dabei um eine »neue raumzeitliche

-
- 66 Vgl. hierzu Christine N. Brinckmann, »Abstraktion« und »Einführung« im deutschen Avantgardefilm der 20er Jahre«, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997, S. 246–275, hier S. 248; ergänzend Victor Schamoni, *Das Lichtspiel: Möglichkeiten des absoluten Films*, Hamm-Westfalen 1936.
- 67 Die hier angeführten Beispiele lassen sich um Filme der nachfolgenden Dekade ergänzen – allen voran Oskar Fischingers im US-Exil realisierten Film AN OPTICAL POEM (1938), in dem farbig leuchtende, geometrische Formen zu Franz Liszts *Ungarischer Rhapsodie Nr. 2* (1851) »tanzen«, sowie Len Lyes RAINBOW DANCE (1936). Letzterer beschwört zur Musik und mit einer tanzenden Hauptfigur die schillernden Farben des Regenbogens.
- 68 László Moholy-Nagy, »Die beispiellose Fotografie« [1927], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II: 1912–1945* [1979], München 1999, S. 72–73, hier S. 73.
- 69 Es sei angemerkt, dass Kameramänner jener Zeit nicht selten auch als Fotografen bezeichnet wurden – ein Hinweis auf die enge Verflechtung beider Bildmedien.
- 70 Moholy-Nagy, zitiert nach Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hg.), *László Moholy-Nagy – Retrospektive*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., München u.a. 2009, S. 158.
- 71 Vgl. Moholy-Nagy, »Noch einmal die Elemente«, in: *Filmtechnik*, 25. Mai 1929, S. 217; sowie László Moholy-Nagy, *Der neue Film: Schriften zum Film*, hg. von Beate Ochsner, Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons, Marburg 2021. Vorausgreifend auf diese Entwicklung lässt sich in diesem Zusammenhang eine bereits 1874 getroffene Aussage des Kunsthistorikers und Publizisten Charles Blanc zitieren: »Um sie selbst zu sein, muss diese [moderne] Kunst von Licht durchflutet sein, und

Dimension«⁷² des Lichts, um souveräne »Lichtspielmomente«, die sich von überkommenen Symbolismen lösen und neue Relationen zwischen Sichtbarem und Empfundem produzieren.⁷³ Pointiert heißt es bei Moholy-Nagy: »Dokument und Psyche, Objekt und Mimik werden durchleuchtet von der optischen Sensation bewusster Lichtgestaltung.«⁷⁴

Das Licht bei Murnau ist, wie ausgeführt, als Geschichtenerzähler, Stimmungsträger und Erzeuger von psychologischen Spannungen oder als symbolisch aufgeladenes Motiv aktiv. Es wird aber auch – im Einklang mit den Überlegungen Moholy-Nagys – als integraler Bestandteil der filmischen Inszenierung in seiner spezifischen Verwendung, Wirkung und Eigendynamik unmittelbar erfahrbar und erreicht eine Dimension, die über narrative Vorgänge hinausweist. Ein markantes Beispiel dieser ästhetischen Potenzierung von Licht in *SUNRISE* ist die Lunapark-Sequenz. Dort lässt das Paar vom Land nach Sonnenuntergang seinen Aufenthalt in der Metropole ausklingen. Zum Auftakt wird eine sich um ihre eigene Achse drehende, lichte Scheibe auf schwarzem Grund bildfüllend gezeigt (Abb. 57). Im Dunkel des Kinosaals entwickelt dieses Objekt, weitgehend losgelöst vom Handlungszusammenhang und vom perspektivisch-räumlichen Koordinatensystem, durch schnelle Rotation und suggestive Strahlkraft eine beinahe hypnotische Wirkung. Die formale Abstraktion dieser künstlichen Sonne beflügelt das Spiel der Imagination. Zugleich verleiht sie dem Wechselspiel von Licht und Bewegung unmittelbaren Ausdruck – in Form und Wirkung vergleichbar mit Marcel Duchamps Experimentalfilm *ANÉMIC CINÉMA* (1926), einer Animation kreisender Formen, den sogenannten Rotoreliefs, die ganz im Zeichen zirkularer Bewegung und optischer Illusion stehen.

Licht ist für sie sogar von noch größerer Bedeutung als die Farbe.« (Charles Blanc, »Des expressions de la Lumière« [1874], zitiert nach Peter Weibel, »rosalie – Das universale Theater des Lichts«, in: Weibel (Hg.), *Rosalie. Lichtkunst / light art. The universal theater of light*, Ausst.kat. Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Zürich 2010, S. 8–11).

72 László Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, München 1927, S. 19.

73 Vgl. Moholy-Nagy, »Produktion – Reproduktion«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Juli 1922, Nr. 7, S. 99f.

74 Moholy-Nagy 1929, S. 217. Zu den Schlüsselwerken Moholy-Nagys als Künstler zählt der *Licht-Raum-Modulator* (1930), eine motorbetriebene, kinetische Plastik zur Demonstration von Licht- und Bewegungsphänomenen. Dieses Objekt diente ihm im selben Jahr als Ausgangspunkt und Motiv für seinen Film *LICHTSPIEL SCHWARZ-WEISS-GRAU* (1930). Auch in seinem zuvor entstandenen Film *IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN* (1929), der eine weniger abstrakte, semidokumentarische Ästhetik verfolgt, steht die Auseinandersetzung mit dem Faktor Licht im Zentrum. Diese intensive Beschäftigung mit Licht durchzieht Moholy-Nagys gesamtes Werk – als Maler, Fotograf, Bühnenbildner, Regisseur und Theoretiker.



Abb. 57-58: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Allmählich zieht sich der Lichtkreis in die Bildtiefe zurück, und die dahinterliegende Architektur wird offenbart: ein stilisiertes Modell eines Vergnügungsparks mit einer in Richtung Eingangstor strömenden Menschenmasse. Die lichte Form entpuppt sich sodann als ein Riesenrad. Nach dem Schnitt gleitet die Kamera im Nachvollzug der Bewegung der Massen durch den tunnelartigen Eingang innerhalb eines ausgebauten Settings. Auf dem Gelände spricht die Elektrizität das erste Wort, ein Reich künstlicher Sonnen. Mit dem Lunapark findet der Film zugleich zu jenem Ort, an dem in der Frühzeit des Kinos öffentliche Filmvorführungen stattfanden, typischerweise in Schaubuden auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks, wie Lucy Fischer in ihrer *SUNRISE*-Monografie anmerkt.⁷⁵ Zudem inszeniert sich der Film hier in besonderer Weise als *Lichtspiel*, das ganz im Zeichen der Bewegung steht. »Unzählige rotierende, gleitende Formen« machen das Auge »trunken«, »tausend Glühbirnen« leuchten auf und gesellen sich »an Stelle des besonnenen Staubes der Bewegung«. ⁷⁶ Ein Feuerwerk »wie reife Trauben am Himmel«⁷⁷ – so Lotte Eisners eindruckliche Beschreibung, mit der sie an den Sprachduktus Carl Mayers anschließt: »breiteste Flächen nur aus Licht«, »in Fülle von Licht immer«, »von tausenden Lichtern überleuchtet«. ⁷⁸ Selten, wenn überhaupt, hat ein Drehbuch die Lichteffekte des zukünftigen Films derart intensiv antizipiert, auch wenn Mayers Passagen weniger formale Überlegungen zur Bildkomposition und Gestaltung entwerfen als dass sie vielmehr die jeweilige Atmosphäre an Handlungsschauplätzen und deren visuelle Dynamik bildlich artikulieren.⁷⁹

75 Vgl. »It's significant that as part of their night on the town the couple visits Luna Park – a site whose name not only continues the sun and the moon metaphor of the film – but which invokes a locale central to the prehistory of cinema, the amusement park. Films were first exhibited in amusement parks, and it was at these venues that what Tom Gunning calls the early ›cinema of attractions‹ was formulated. Like the lines of people crushing to get into Luna Park in *Sunrise*, crowds eventually queued up for the movies.« (Fischer 1998, S. 64).

76 Eisner [1964] 1967, S. 89.

77 Ebd.

78 Mayer 1971, o. P.

79 Vgl. Eisner [1964] 1967, S. 39.

Der Lunapark-Sequenz fügt Murnau zudem eine lange und auffällige Überblendung hinzu, die die visuelle Wahrnehmung gezielt dezentralisiert und verkompliziert – durch die Multiplikation einzelner Blickpunkte und die scheinbare Entmaterialisierung gegenständlicher Formen zugunsten eines flüchtig-bewegten Bildeindrucks (Abb. 58). Die zeiträumliche Überlappung, die den perspektivischen Raum in eine kaleidoskopische Ansicht aufbricht, erzeugt eine eindringliche Poetik des Zwischenraums.⁸⁰ Schon weil diese Überblendung innerhalb der gesamten Sequenz die einzige bleibt, entbehrt sie einer rein formalen Bedeutung, die im Übergang zwischen zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen besteht, und avanciert zum eigenständigen Bild. Sie erfüllt ihren Zweck gerade in der genannten intentionalen Verdichtung simultan verlaufender visueller Eindrücke, wobei das Licht über die Figuren und Objekte hindurch zu fließen scheint. Der signifikante Bezug zum Filminhalt reißt dabei keineswegs ab, die Inszenierung mündet nicht im selbstgenügsamen Formspiel. Die sensationelle, betörende Lichtsimultaneität vermittelt die subjektive Wahrnehmung des Paares vom Land – ihre Erfahrung des pulsierenden Lebens der Großstadt. Die Stadt entpuppt sich, entgegen der anfänglichen Konnotation durch die Touristin aus der City, nicht als das bedrohliche Andere, sondern als ein unaufhörliches Faszinosum,⁸¹ kongenial eingefangen im visuell überbordenden filmischen Lichtspiel. Dieses gleicht einer kühnen Traumvision. In *SUNRISE* markiert die Stadt einen Ausbruch aus der Konvention, sowohl auf der Ebene des Sujets als auch der filmischen Form, womit der oben erwähnte Bezug zu Ruttmann und Vertov nochmals deutlich wird.

Die anschließende Sequenz, in der das Paar die Rückreise in das Heimatdorf auf einem Segelboot antritt, gibt dem schöpferischen Zusammenspiel der beiden tragenden Elemente des Films – Licht und Bewegung – erneut ein Forum. Die Reise gestaltet sich zunächst friedlich. Schwerelos gleitet das kleine Boot auf den im klaren Mondlicht glänzenden Wellen – »another honeymoon«, so der die Sequenz ankündigende Zwischentitel (Abb. 59).

Murnau nutzt die Ruhe vor dem Sturm, um die malerische Wirkung des filmischen Helldunkels in einem Moment der Einkehr und Erholung visuell auszuspielen. Ein Floß mit einem Lagerfeuer und zum Akkordeon tanzenden Menschen durchquert im Mittelgrund den Kader (Abb. 60). Die Feuerflamme verwandelt die Partygesellschaft in Silhouetten, reflektiert im aufsteigenden Rauch sowie im Wellengang und konstruiert ein filmisches Gemälde von entrückter Schönheit.

80 Dazu Michael Herrmann: »Murnau kaschiert die Zwischenräume nicht, im Gegenteil: er stellt sie geradezu aus. Gerade im Übergang zwischen den vermeintlich entscheidenden Aktionen der Darsteller gibt uns die Kamera in *Sunrise* reichlich viel zu sehen. Der Blick in die Tiefe zeugt Bilder, die ihre ganz eigene Dramatik aus dem Umstand beziehen, dass sie sich in ihrer Flüchtigkeit zu erkennen geben. Sie geben dem Betrachter zu viel auf einmal zu sehen, als dass er damit so ohne weiteres zu Rande käme. Es sind Bilder des Übergangs, flüchtige Bilder fließenden Lebens.« (Ders., »Restlichtverstärker, romantisch. Bedrohte Humanität in F.W. Murnaus *Sunrise*«, in: Bozza/Herrmann 2009, S. 123–152, hier S. 126).

81 Vgl. Hanich 2017, S. 286.

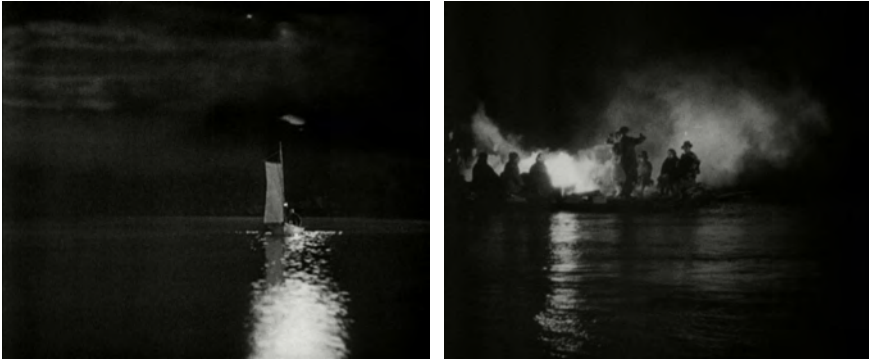


Abb. 59-60: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Dann aber zieht ein gewaltiges Unwetter auf. Grelle Blitze zerfetzen den Himmel über dem schaukelnden Boot, auf dem eine kleine Laterne unruhig hin- und herpendelt. Während der Auftakt mit dem vorbeigleitenden Floß an Rembrandts *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1647, The National Gallery of Ireland, Dublin) erinnert – besonders durch die Art, wie sich das Lagerfeuer der Hirten im Wasser spiegelt –, könnte sich der kunsthistorisch geschulte Murnau bei der Gestaltung des Unwetters von Rembrandts *Christus im Sturm auf dem See Genezareth* (1633, ehemals Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) oder Eugène Delacroix' *Christus auf dem See Genezareth* (1854, Walters Art Museum, Baltimore) inspiriert haben. Dramatisches Chiaroscuro (Rembrandt) und dynamischer Pinselstrich (Delacroix) visualisieren in diesen Werken die unberechenbare Gewalt der Natur. Bei Rembrandt sind es tosende Wellen, die das Schiff zu zerschmettern drohen; ihre grellweiße Beleuchtung verweist nicht zuletzt auf die zugrunde liegende Bibelstelle aus dem Matthäusevangelium (Mt 8, 23–27), in der Jesus die Jünger im Angesicht des Sturms zur Glaubensstärke mahnt.

Murnau greift die expressive Geste der Malerei auf und transformiert sie mit den genuinen Mitteln des Films zu einer eigenständigen, radikal gesteigerten Bildsprache. Mithilfe von Techniken der Montage und einer rigorosen Schwarz-Weiß-Ästhetik erreicht er extreme Kontraste in dicht geschnittenen, stellenweise vollständig schwarzen und weißen Kadern (Abb. 61–68). Der aufgewühlte See fungiert dabei als Projektionsfläche für expressive Licht-Schatten-Effekte: Überlichte Wellen ergießen sich unter einer Sturzflut von Regen über das Boot. Dann wieder überschwemmt blinde Dunkelheit den Kinoraum, aus der nur Momente später undeutlich Formen und Gegenstände auf der Leinwand auftauchen. Mit dieser unter kontrollierten Studiobedingungen realisierten Sequenz gelingt es Murnau, flüchtige Phänomene der Natur in eine entfesselte Bildmontage zu überführen – mit dem Licht als zentralem Ausdrucksmittel filmischer Intensität.

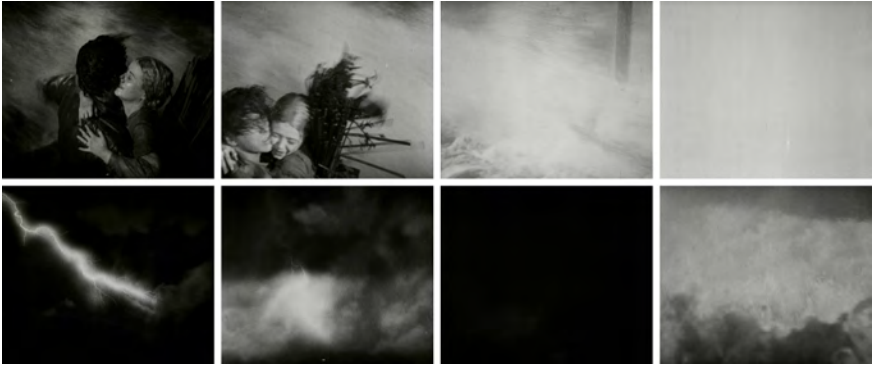


Abb. 61-68: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Auch in den nachfolgenden Szenen auf dem Land findet Murnau zu »lichter Bewegung, bewegtem Licht« (Lotte Eisner).⁸² Die nächtliche Suchaktion nach der im Sturm verschollenen Frau animiert die räumliche Umgebung durch wandernde Lichter bewegter Laternen in den Händen der alarmierten Dorfgemeinschaft. Zu Beginn ist es das Zimmer, in dem die Frau aus der Stadt schlafend im Bett zu sehen ist. Im Hintergrund öffnet eine breite Fensterfront den Raum. Eine langanhaltende Einstellung zeigt das Licht, wie es in das Halbdunkel des Zimmers hineinfällt und über die Wände, das Mobiliar und die Schlafende wandert (Abb. 69–71). Passend zu dieser räumlichen Lichtchoreografie bemerkt Eisner: »Die deutschen Filmregisseure lieben jenes Gleiten leuchtender Lichtflecke auf dunklem Hintergrund, das dem Raum Tiefe verleihen kann.«⁸³ Diese Beobachtung verdeutlicht nochmals eindrücklich, wie maßgeblich die Regiearbeit der 1920er-Jahre vom Streben nach innovativen Darstellungsformen geprägt war. *SUNRISE* lässt sich – stärker als bislang in der Forschung geschehen – im Kontext der künstlerischen Avantgarden der damaligen Zeit verorten, die Licht als »ein eminent bewegliches, höchst suggestives Material von unerschöpflichen Möglichkeiten« (Nikolaus Braun)⁸⁴ verstanden und es medienübergreifend zu voller gestalterischer Entfaltung brachten.

82 Eisner [1964] 1967, S. 86.

83 Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand* [1952], hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt a.M. 1987, S. 210.

84 Nikolaus Braun, »Das konkrete Licht« [1925], zitiert nach Peter Weibel (Hg.), *Jenseits von Kunst*, Ausst.kat. Neue Galerie Graz; Ludwig Museum Budapest, Wien 1997, S. 98.



Abb. 69-71: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Die Architektur des Lichts

In *SUNRISE* spielt die Architektur eine zentrale Rolle: Sie fungiert nicht nur als räumlicher Hintergrund, sondern als aktives visuelles und dramaturgisches Element – in den eigens errichteten Sets, am Lake Arrowhead für die Dorfszenen und auf dem Gelände der Fox Studios in Culver City.⁸⁵ Eine solche Gewichtung der Filmarchitektur hatte zur Entstehungszeit von *SUNRISE* bereits Tradition. Auf der Basis zunehmend größerer technischer Möglichkeiten wuchs die Experimentierfreude, wobei insbesondere die 1920er-Jahre die Blütezeit der Filmarchitektur als Stilelement und Erzähltechnik markieren. Walter Reimann zufolge sollten Filmbauten »in lautloser Demonstration das erklärende Wort«⁸⁶ ersetzen und zur »Raumkunst« avancieren. Mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920, Robert Wiene) gelang ihm gemeinsam mit Hermann Warm und Walter Röhrig eine szenische Meisterleistung: »Unwirklich, traumartig baut sich die Architektur auf: eine *tour de force* an Formgefühl ist das schiefwinkelige Stiegenhaus mit malerischen und räumlichen Versatzstücken, [...] von der expressionistischen Lichtführung dramatisch verstärkt«,⁸⁷ so Helmut Weihsmanns eindringliche Beschreibung, die den besonderen Stellenwert der räumlichen Lichtführung für das Szenenbild unterstreicht.

Diese Prinzipien, die Architektur als dramaturgisches Ausdrucksmittel und das Licht als ihr integraler Bestandteil, finden in zahlreichen weiteren Filmen der Dekade eine eindrucksvolle Entsprechung: darunter Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* und *METRO-*

85 Vgl. dazu Dietrich Neumann, »Sunrise«, in: ders. (Hg.), *Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner*, Ausst.kat. Deutsches Architektur-Museum und Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M., München, New York 1996, S. 104–107.

86 Vgl. »Sie [die stumme Welt der Szene, das Milieu] ist nicht nur schmückendes Beiwerk, wie allgemein angenommen, sondern ersetzt in lautloser Demonstration das erklärende Wort.« (Walter Reimann, »Filmbauten und Raumkunst« [1926], zitiert nach Walter Kaul, *Schöpferische Filmarchitektur*, Berlin 1971, S. 12). Weiterführend dazu Klaus Kreimeier (Hg.), *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, Marburg 1994; Nadeja Bartels (Hg.), *Deutsche Filmarchitektur 1918–1933*, Ausst.kat. Tchoban Foundation – Museum für Architekturzeichnung, Berlin 2019.

87 Weihsmann 1988, S. 134.

POLIS,⁸⁸ Georg W. Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE (1925),⁸⁹ Murnaus DER LETZTE MANN und FAUST⁹⁰ sowie internationale Produktionen wie Marcel L'Herbiers L'INHUMAINE (1924)⁹¹ und Jakow Protazanows AELITA (1924).⁹² Sie haben die Basis für zukünftige Meilensteine des Produktions- und Setdesigns gelegt – bis hin zu Charles Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER (1955) oder dem (lichtkünstlerisch herausragenden) Science-Fiction-Klassiker BLADE RUNNER (1982) von Ridley Scott. Bereits die Vielzahl der beteiligten Architekten und Ausstatter unterstreicht die zentrale Bedeutung des Szenenbilds, das in den genannten Filmen sowohl ästhetisch überhöht als auch dramaturgisch aufgeladen wird. Dies ist auch in SUNRISE der Fall. Dabei ist das Wechselspiel von Licht und Raum ähnlich bedeutend wie das von Licht und Bewegung. So wie die letzten beiden eine organische Einheit bilden, dient auch die Filmarchitektur – so die These – dem Ausdruck von Licht und Schatten.

Für SUNRISE engagierte Murnau Rochus Gliese, langjähriger Mitarbeiter Paul Wegeners, der für DER GOLEM (1915) die Bauten und für DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920)⁹³ die Kostüme entworfen hatte. Als Filmarchitekt und Ausstatter gestaltete Gliese zwei Filme Murnaus, DER BRENNENDE ACKER (1921–22) und DIE FINANZEN DES GROßHERZOGS (1924), bevor er und seine Assistenten Edgar G. Ulmer und Alfred Metscher dem Regisseur 1927 in die USA folgten. Noch in Berlin fertigte Gliese um zweihundert Bleistift-, Kohle- und Pastellskizzen an, die laut Zeitzeugen ausschlaggebend für die Konzeption der Beleuchtung am Set waren.⁹⁴ Erstaunlich ist, wie präzise diese Entwürfe filmisch umgesetzt wurden – sowohl hinsichtlich der architektonischen und ausstattungsstechnischen Merkmale als auch im Hinblick auf die Beleuchtung, die gemeinsam eine fein differenzierte Topografie der Handlung entwerfen. Ein überzeugender Beleg für die außerordentliche Bedeutung von Glieses kreativem Beitrag und die Sorgfalt, nicht zuletzt auch den finanziellen Aufwand, mit dem seine Vorzeichnungen am Set realisiert wurden.⁹⁵

Dass der zeichnerische Entwurf von SUNRISE durch Gliese noch vor dessen Abreise in die USA erfolgt, macht die Orientierung an der etablierten Atelierästhetik des deut-

88 Architekten beider Filme: Erich Kettelhut, Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

89 Architekten: Otto Erdmann, Hans Sohnle.

90 Architekten beider Filme: Robert Herlth, Walter Röhrig. In DER LETZTE MANN erhält die Kontrastierung des dunklen Hinterhofs der Mietskasernenwohnung mit dem hell ausgeleuchteten Vestibül des Hotels samt seiner markanten gläsernen Drehtür zentrale dramaturgische Bedeutung – sie greift visuell die sozialen Hierarchien der Gesellschaft auf. (Vgl. Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus ›Der letzte Mann‹ und die Herkunft der Bildererzählung*, Kiel 2004).

91 Architekten: Robert Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger u.a.

92 Architekten: Alexandra Exter, Sergej Koslowsky, Isaak M. Rabinowitsch, Victor Simow.

93 Architekten: Hans Poelzig, Marianne Moeschke, Kurt Richter.

94 Vgl. »In the case of *Sunrise*, some two hundred sketches were made by Rochus Gliese the Art Director or Visualizer, representing the two hundred scenes from the script, from which small plaster models were made of the more important sets. These gave the cinematographers first-hand information before actual photographing commenced so that all the lighting possibilities would be arranged and prepared, before the real sets were finished.« (O. V., »Sunrise«, in: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, Jg. 12, April 1928, Nr. 34, S. 317ff.).

95 Nur wenige der ursprünglichen Architekturskizzen sind erhalten geblieben; die überlieferten Originale befinden sich heute in der Pariser Cinémathèque française.

schen Stummfilms deutlich. Das ausschlaggebende Merkmal dieser Ästhetik ist die sogenannte perspektivische Bauweise der Kulissen: typischerweise nach hinten ansteigende Dielenböden und abfallende Decken, »falsche« Perspektiven, räumliche Staffelungen, Durchblicke durch Türen oder Fenster sowie Bauelemente und Requisiten, die vom Normalmaß abweichen.⁹⁶ In *SUNRISE* wird dieses Verfahren durch den Einsatz kleinwüchsiger Statisten, von Kindern und Puppen im Hintergrund ergänzt, während Objekte im Vordergrund überdimensioniert gestaltet sind. In Bezug auf Letzteres erinnert sich Gliese im Gespräch mit Gerhard Lamprecht im Jahr 1956:

»Daß aus Schärfe­gründen [aufgrund der damals relativ geringen Tiefenschärfe der Kameras] das Wasserglas so groß war wie ein Eimer und die Zahnbürste beinahe wie ein Besen, das hat die Amerikaner, die so etwas noch nicht kannten, ganz ungemein belustigt und sie hielten mich wohl für ziemlich verrückt, nachher sah es aber ganz schön aus.«⁹⁷

So entsteht ein plastischer Eindruck von Weite und Tiefe bei konstanter Bildschärfe, die es dem Blick des Zuschauers erlaubt, weiträumig über die Szenerie zu wandern.



Abb. 72-73: Links: Rochus Gliese, *Evening at Home*, 1925. Holzkohle auf Papier, 36,5 × 49 cm. Cinémathèque française, Paris | Rechts: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

96 Wie Lothar Schwab überzeugend herausarbeitet, ist hier der »Einfluss der Guckkastentheater-Ästhetik« deutlich erkennbar. (Vgl. Schwab 1981, S. 40).

97 Rochus Gliese im Gespräch mit Gerhard Lamprecht am 11. August 1956, Tonband und Abschrift: Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, zitiert nach Dietrich Neumann, »Rochus Gliese«, in: Neumann 1996, S. 197.

Wie präzise diese gestalterischen Prinzipien bereits in der Entwurfsphase durch Gliese formuliert sind, zeigt exemplarisch das Blatt *Evening at Home* (1925): Besonders auffällig ist die überproportional große Lampe im Vordergrund sowie die Tiefenausdehnung des dargestellten Interieurs, das im Film durch einen ansteigenden Boden räumlich umgesetzt wurde (Abb. 72–73). In der entsprechenden Filmeinstellung wird die diagonale Kippung von Tisch und sitzenden Figuren nochmals deutlich akzentuiert, ebenso der Fokus auf die Protagonistin, die in der Tür steht: Sie bildet die Spitze eines visuellen Dreiecks, das die Bildkomposition strukturiert. Trotz der räumlichen Distanz wird sie zum Fluchtpunkt der Einstellung – ein Zeichen ihrer sozialen Überlegenheit und Selbstwahrnehmung, unterstrichen durch ihre elegante Kleidung, ihre aufrechte Haltung und ihre körperliche Präsenz. Die in der Zeichnung angelegte Lichtregie erfährt im Film eine bemerkenswerte visuelle Steigerung: Aus einem tiefen, raumfüllenden Dunkel hebt sich das Licht der Lampe über dem Tisch kontrastreich hervor und taucht die Szene in ein fein abgestuftes, malerisches Helldunkel. Man versteht, weshalb Éric Rohmer in seiner oben erwähnten FAUST-Monografie den bildnerischen, piktorialen Aspekt bei Murnau gegenüber dem rein szenischen im Vorteil sah. Dabei hatte er vor allem das Licht im Blick: Murnau orientiere sich, so Rohmer, an Malern wie Georges de La Tour oder Jan Vermeer, bei denen das Licht als »der absolute Organisator des Raums«⁹⁸ fungiere. Eine produktive Erweiterung erfährt diese Perspektive in Lothar Schwabs Analyse, der in seiner Abhandlung *Raum und Licht. Zur Geschichte der Atelier-Ästhetik im deutschen Stummfilm* die Kontinuitätslinien von Malerei über Fotografie zum Film nachzeichnet:

»Alles was Maler seit Jahrhunderten und Fotografen seit dem 19. Jahrhundert an Wissen und Erfahrung über die zweidimensionale Wiedergabe (Illusion) von Raum durch Beleuchtung, perspektivische Verkürzung, Überschneidung/Überlagerung von real hintereinandergestaffelten Gegenständen oder Figuren, Repoussoir-Prinzip (große Gegenstände im Vordergrund lassen den Hintergrund entfernter erscheinen), Helligkeits- (oder ein anderes Wahrnehmungs-)Gefälle zwischen Vorder- und Hintergrund und anderes mehr sich angeeignet hatten, stand nun nach der Vervollkommnung der Lichttechnik auch den Kameralenten und Regisseuren in den Filmateliers zur Verfügung: Denn all diese Techniken der Raumillusion sind erst zur vollen Wirkung zu bringen durch Lichtabstufungen und durch Wiedergabe der natürlichen Ausbreitung und Reflexion des Lichts im Raum.«⁹⁹

Ihre besondere visuelle und dramaturgische Spannung bezieht die lichtkünstlerische Organisation des Raumes in *SUNRISE* aus der Gegenüberstellung von Stadt und Land, die grundlegend unterschiedliche Architekturkonzepte und Beleuchtungssysteme verkörpern. Während die ländliche Umgebung in warmes Kerzenlicht und Petroleumschein getaucht ist – vergleichbar dem Eindruck eines Gemäldes wie Vincent van Goghs *Die Kartoffelesser* (1885, Van Gogh Museum, Amsterdam), einem Nachtmahl der Bauern –, steht

98 Rohmer [1977] 1980, S. 17. Zur Lichtbehandlung bei Vermeer vgl. Gregor J. M. Weber, »Die Empirie des Lichts. Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Johannes Vermeer«, in: Kritische Berichte, Jg. 30, 2002, Nr. 4, S. 38–57; zu La Tour vgl. Spinner 1971.

99 Schwab 1981, S. 42.

das Bild der Großstadt im Zeichen der Elektrizität, der konstruktivistischen »Glas-Visionen« eines Bruno Taut und der Bauhaus-Moderne.¹⁰⁰ Dietrich Neumann bringt diesen Zusammenhang auf den Punkt: »Gerade erst war in Dessau die große Glasfassade des Bauhauses fertiggestellt worden, Erich Mendelsohns Berliner Mosse-Haus von 1922 lieferte die Vorlage für ein weit auskragendes Vordach in der Filmstadt. Mit *Sunrise* kam die Architektur der klassischen Moderne nach Amerika, kurz bevor Richard Neutras Lovell House in den Hügeln oberhalb Hollywoods entstand (1927–1929) und Le Corbusier New York seinen ersten Besuch abstattete.«¹⁰¹ Charakteristisch für diese Architektur sind Helligkeit, Leichtigkeit und Transparenz, insbesondere durch den substanziellen Einsatz von Glas, der einer »Geometrie des Durchscheinens«¹⁰² Ausdruck verleiht und das Licht in räumlich greifbarer Form zur Entfaltung bringt.

Herausragend gestaltet ist in dieser Hinsicht die Szene im Café, der ersten Station des Paares nach seiner Ankunft in der Stadt. Die Alltagsnormalität der Umgebung kontrastiert mit der inneren Anspannung der beiden Protagonisten, wobei die Sonnenhelle deren Annäherung und bevorstehende Versöhnung bereits andeutet. Wie deutlich sich der Film an dieser Stelle von seiner literarischen Vorlage entfernt, pointiert Dietrich Neumann: »Sudermann hatte diese Szene in seiner Novelle in der dunklen Stube eines Gasthauses angesiedelt. In Murnaus Film dagegen sind die Wände des Cafés ganz und gar transparent. Janet Gaynor und George O'Brien sitzen buchstäblich in einem Glashauss, dessen Modernität nicht nur um 1926 seinesgleichen suchte [...]«¹⁰³ (Abb. 74–75). Die Glaswände strukturieren den Raum und öffnen ihn zugleich über eine breite Fensterfront zur Straße hin. Diese Transparenz ist allerdings ambivalent: Partielle Lichtdurchlässigkeit (Transluzenz) bestimmt den visuellen Eindruck auf spezifische Weise, indem das Glas die Sonnenstrahlen einerseits hindurchlässt, andererseits reflektiert, streut und verdichtet. Hinter den halbtransparenten, vorgezogenen Vorhängen erscheinen die Passanten als schemenhafte Silhouetten – eine Unschärfe, in der Festes und Flüchtliges ineinander übergehen. Die Glaskonstruktion des Cafés wird so zum atmosphärischen Resonanzraum von Licht und Stimmung, einem visuellen Echo auf den fragilen Moment der Beziehung.¹⁰⁴

100 Vgl. dazu Anne Hoormann, »Glas-Visionen. Über das Kristalline in der Architektur«, in: dies. 2007a, S. 135–157.

101 Neumann 1996, S. 104.

102 Ana Ofak, »Meinst du Glas?: Das Durchscheinende und die Geometrie des Durchscheinens«, in: Kittler/Ofak 2006, S. 105–122.

103 Neumann 1996, S. 104.

104 Das natürliche Licht der Sonne verstärkt hier den Eindruck greifbaren Lebens. Trotz der künstlich ausgebauten Settings bewegt sich Murnau damit im Fahrwasser der Bildästhetik der Neuen Sachlichkeit, die bereits auf den italienischen Neorealismus vorausweist. Ein paradigmatisches Beispiel dieser Stilrichtung ist *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer – eine semidokumentarische Stummfilmchronik eines Sonntags im Berlin der Weimarer Republik, inszeniert mit Laiendarstellern. In diesem Film werden Körper, Gegenstände und Oberflächen als Kontaktflächen des Sonnenlichts inszeniert: Das Licht wird durch Spiegel und Reflektoren gezielt gebündelt und gelenkt. So entsteht ein Realismus, der zugleich eine poetische Anmutung entfaltet. Kameramann Eugen Schüfftan, der seine künstlerische Laufbahn als impressionistischer Maler begann, setzt die Kamera mit dem Gespür eines Malers ein. (Vgl. dazu Heinz-Peter Preusser, »Stumm – unmittelbar – authentisch? Zur Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von *Men-*

»Murnaus Künstlerauge liebt das opalisierende Schimmern von Glaswänden, dieses Widerspiegeln von Fensterscheiben, das so oft die geheimnisvolle Fläche der Spiegel ersetzt«,¹⁰⁵ so Lotte Eisner treffend über *SUNRISE*. Für sie zentral ist jene Sequenz, in der das versöhnte Paar, von Musik und Tanzenden hinter der Fensterfront eines weiträumigen Restaurants im Lunapark angelockt, das wiedergewonnene Glück und den Champagner genießt. Präzise beschreibt sie, wie Murnau mittels Doppelbelichtung die gliedernde Glaswand des Restaurants in eine Projektionsfläche für die trunkene Vision der Liebenden verwandelt: »[...] als sie Champagner trinken, wird hinter ihnen die Glaswand zu einer sich drehenden Scheibe, wo Licht und Bewegung zu einem tollen Wirbel zusammenfließen. Der Zuschauer sieht, was das junge, Champagner nicht gewohnte Paar in seinem trunkenen Glück sehen könnte, wenn es sich umdrehen würde.«¹⁰⁶ In dieser Szene spiegelt der Raum die Opulenz, das Überbordende der visuellen Eindrücke – tiefenräumlich inszeniert, sich scheinbar ins Grenzenlose ausweitend. Zahllose runde Tischleuchten, ergänzt durch glitzernde Deckendekoration, verführen das Auge. Erneut wird das Licht hier im Sinne Éric Rohmers als der »absolute Organisator des Raums« sichtbar. Kameramann Charles Rosher erinnerte sich: »On those big scenes such as the fairground and the café [gemeint ist hier das Restaurant], I think I used more lights than had ever been used before.«¹⁰⁷ Die Funktion des Lichts als aktive, formende Kraft innerhalb der Raumgestaltung und der Übergang vom Raumlicht zum Lichtraum manifestiert sich eindrücklich auch an dem prominent platzierten Springbrunnen auf dem Gelände des Restaurants. An dessen leuchtenden Wasserkaskaden verbinden sich Licht und Bewegung zu einem sinnlich-materiellen Schauspiel (Abb. 76). Dieses Szenenbild bildet eine visuelle Entsprechung zu Moholy-Nagys Vision einer »Filmkulisse der Zukunft«: als »Licht schluckender beziehungsweise Licht reflektierender Komplex von Wänden, Ebenen, Flächen und Texturen zur organisierten Lichtverteilung«.¹⁰⁸ Das flimmernde Wasser zieht den Blick des Paares auf sich, als es das Gelände verlässt – ein signifikanter Moment, der die Architektur des Lichts mit der Dynamik des Blicks verknüpft.

schen am Sonntag«, in: ders., *Transmediale Texturen. Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten*, Marburg 2013, S. 158–187).

105 Eisner [1952] 1987, S. 211.

106 Ebd. In dieser Vision erscheinen über ihren Köpfen, im diffus schimmernden Licht, insektenartige, geflügelte Engel.

107 Charles Rosher, zitiert nach Storaro 2013, S. 22–41.

108 László Moholy-Nagy, zitiert nach Pfeiffer/Hollein 2009, S. 272.



Abb. 74-76: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Das Begehren des Blicks

In ihrer *Filmtheorie zur Einführung* weisen Thomas Elsaesser und Malte Hagener auf die »Darstellung der Genüsse und Schrecken des Blickes«¹⁰⁹ hin – als ein für den deutschen Stummfilm allgemein charakteristisches Motiv. Ein paradigmatisches Beispiel ist das Reklameschild eines Optikergeschäfts in Karl Grunes *DIE STRASSE* (1923): Zwei riesige, gemalte Augen¹¹⁰ leuchten in der Nacht, hell angestrahlt, »blinzelnd lebendig«.¹¹¹ Eine weitere Zuspitzung dieses Motivs findet sich in der Exposition von Murnaus *FAUST*, die programmatisch mit dem Insert »Siehe!« einsetzt, einem Imperativ des Sehens, dem paradoxerweise Bilder folgen, die den Blick mit grellen Lichtblitzen in einem von Nebel durchzogenen Dunkel konfrontieren.¹¹² Das Wechselspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Zeigen und Blenden verdichtet sich zu einer Grenzerfahrung filmischer Wahrnehmung, die zentrale Aspekte dieser Untersuchung bereits antizipiert. Schon in *DER GANG IN DIE NACHT* (1921) spielt Murnau mit solchen Grenzbereichen, wenn er das Filmbild durch wiederholte Irisblenden partiell verschließt – eine visuelle Strategie, die sich inhaltlich mit der fortschreitenden Erblindung der Hauptfigur verzahnt.¹¹³ In diesen Inszenierungen manifestiert sich die doppelte Natur des Sehens im Kino: Es ist ein Akt, der gleichermaßen Lust wie Unbehagen entfesseln kann.

109 Thomas Elsaesser; Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 108.

110 Szenenbild: Ludwig Meidner, Karl George.

111 Anton Kaes, »Schauplätze des Verlangens: Zum Straßenfilm der Weimarer Republik«, in: Neumann 1996, S. 26–32, hier S. 27.

112 Ute Holl kommentiert: »Das Auge, das eben noch brav der Schrift folgte, wird im Lichtbild schonungslos vom Blick getrennt.« (Dies., »Strahlen und Überstrahlen – Risse ins Bild der Geschichte. Zur filmischen Historiographie von Friedrich Wilhelm Murnaus *FAUST*«, in: Daniel Tyradellis; Wolf Burkhardt (Hg.), *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*, Frankfurt a.M. 2007, S. 157–174, hier S. 159). Ergänzend Jacques Aumont, »›Mehr Licht!‹ Zu Murnaus ›Faust‹ (1926)«, in: Franz-Josef Albersmeier; Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989, S. 59–79.

113 Vgl. dazu Fabienne Liptay, »Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emerich Hanus' *Die Sühne* (1917)«, in: Alexandra Tacke (Hg.), *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 37–56.

Murnaus offenkundiges Interesse gilt der Darstellung von Sinneseindrücken wie der Sinnlichkeit des Kinos selbst. Bereits der Filmtitel – *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* – adressiert sowohl den Seh- als auch den Hörsinn. Gleich einer symbolischen Lichtung, die sich mit der emotionalen und psychologischen Reise der Protagonisten verschränkt, steuert die Handlung auf den Sonnenaufgang zu, der das leitmotivische »Lied von zwei Menschen« in all seinen Tonhöhen und Schattierungen zu einem versöhnlichen Höhepunkt führt. Umso folgerichtiger ist es, dass neben klanglichen Elementen – etwa dem Läuten der Kirchenglocken oder der Darstellung von Musik und Tanz – insbesondere auch Blickkonstellationen essenziell ins Gewicht fallen: sowohl in ihrer innerfilmischen Dynamik als auch in ihrer stellvertretenden Funktion für die Wahrnehmung des Kinopublikums. Mehr noch als in früheren Werken Murnaus gewinnen in *SUNRISE* innerbildliche Rahmungen durch Türen oder Fenster an strukturellem und dramaturgischem Wert, oft in Kombination mit der Darstellung von Figuren in zuschauender Haltung. Exemplarisch hierfür sind die Szene im nächtlichen Moor, in der sich die beiden Liebhaber wie Kinobesucher an der Vision einer lichterfüllten Stadt berauschen, oder der Ausblick von Bord der Urlauberfähre zu Beginn des Films: erneut mit Darstellern als Rückenfiguren und ihrem auf die Uferpromenade gerichteten Blick (vgl. Abb. 27).

Eine erste punktuelle Verdichtung einer solchen, zwischen Kamera, Darsteller und Publikum oszillierender Blickdynamik präsentiert die Sequenz, in der die Frau aus der Stadt nach Sonnenuntergang zum Haus des Mannes spaziert. In den dunklen Gassen des Dorfes wird ihr Blick im Vorbeigehen vom hell erleuchteten Fenster eines Hauses angezogen (Abb. 77). Kann sie hineinschauen, bleibt dem Zuschauer in ihrem Rücken der Durchblick ins Hausinnere verwehrt. Das von der Dunkelheit gerahmte Fenster erscheint in perspektivischer Verkürzung; das dahinterliegende Zimmer ist lediglich schemenhaft angedeutet. Auf diese Weise rückt die Dynamik des Blicks als solche in den Fokus. Zentral für diese Inszenierung ist die Positionierung der Kamera hinter der Darstellerin: Sie erfasst einerseits den Außenraum – etwa die im Hintergrund gespannten Fischernetze, die wie ein Schleier das Mondlicht dämpfen, im Kontrast zur lichten Fläche des Fensters –, andererseits etabliert sie das Motiv der Rückenfigur. Dieser kunsthistorisch verankerte Bildtypus¹¹⁴ vermittelt hier unmittelbar zwischen der Perspektive der Frau und der des Zuschauers. Entscheidend ist dabei nicht ihr gemeinsamer Fluchtpunkt, sondern die Differenz beider Blickrichtungen. Neben der inhaltlichen (das Ausgeschlossensein der Frau aus der lokalen Welt) wird die bildreflexive Ebene der Inszenierung deutlich. Bei Murnau gilt unter anderen Bedingungen, was Hartmut Böhme in seinem Beitrag *Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich* (2006) zeigen kann: dass Rückenfiguren nicht nur zur Identifikation einladen oder kompositorische Funktionen erfüllen, sondern einen reflexiven »Rückenraum« eröffnen – einen, der den Betrachter gleicher-

114 Vgl. exemplarisch Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965; sowie Alfred Neumeyer, »Gedanken über die Darstellung des Sehens in der bildenden Kunst«, in: Günther Fiensch; Max Imdahl (Hg.), *Festschrift Werner Hager, Werner Hager zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1965 zugeeignet*, Recklinghausen 1966, S. 161–167. Zum Fenstermotiv vgl. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, »Fensterbilder: Motivketten in der europäischen Malerei«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 13–166.

maßen in das Geschehen einbindet, wie er ihn auf die epistemologische Dimension des (Bild-)Sehens, auf die »Erkenntnis der Bilder«¹¹⁵ verweist.

Am Ziel angekommen, hält die Frau nach dem Mann Ausschau. Als Repousoirfigur steht sie im vorderen rechten Bildbereich und richtet ihren Blick auf die schemenhafte Gestalt hinter der Fensterscheibe (Abb. 78). In dieser Einstellung öffnet sich das Fenster einem Bild (im Bild), dem Schattenriss des Mannes hinter halbtransparenten, zugezogenen weißen Vorhängen. Erneut wird nicht Nähe, sondern die räumliche Distanz betont: Die Umzäunung des Hauses aus schwerem Gestein zieht im Mittelgrund des Bildes eine Grenze, die allein der Blick in seiner betont transgressiven und voyeuristischen Intention überbrückt.

Beide Szenen veranschaulichen exemplarisch die präzise Abstimmung von Szenenbild, Lichtführung und Blickregie in *SUNRISE*. Wie eng diese ineinandergreifen, zeigt sich in vielen Momenten des Films. Herausragend für diesen Bezug ist die Szene, in der die Frau aus der Stadt während der nächtlichen Suchaktion der Dorfbewohner in ihrem Zimmer vom Lärm draußen und dem Tanz bewegter Lichter im Raum aufgeweckt wird. Sie eilt zum Fenster, zieht den Vorhang beiseite und hält Ausschau nach dem Geschehen. Es folgt der Schnitt in die nahe Einstellung und die Kamera fokussiert das Spiel des Lichts auf ihrem Gesicht (Abb. 79). Der Blick des Publikums wird hier unmittelbar angesprochen – ebenso in der engen Schlucht des Flures, in der Murnau eine von Hand bewegte Laterne nah an der Kamera vorbeiführen lässt (Abb. 80). Die Lichtführung stützt damit nicht nur die Dramaturgie der dargestellten Handlung, sondern reflektiert zugleich die imaginative Arbeit des Blicks und das Kino selbst als eine Technologie des Schauens und Begehrens.

115 Hartmut Böhme, »Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich«, in: Gisela Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen 2006, S. 49–94, hier S. 52.



Abb. 77-80: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Kurz darauf verlässt sie das Haus und erklimmt einen Baum, um den Fackelzug der Dorfbewohner zu beobachten und sich einen Überblick zu verschaffen. Dunkle Äste rahmen die Szene, die vom fahlen Mondlicht und dem fernen Leuchten der Fackeln durchbrochen wird, wobei die Sicht für das Filmpublikum bewusst limitiert bleibt. Auffällig (in bisherigen Analysen jedoch weitgehend unbeachtet) bleibt das geometrisch gerasterte Muster ihres hellen Mantels: eine aus feinen schwarzen Linien bestehende gitterartige Struktur, die sich mit den weit geöffneten Augen der Frau und ihrem konzentrierten Blick in die Ferne zu einer sinnbildlichen Einheit fügt. Das Raster lässt sich als visuelles Zeichen einer inneren Fixierung lesen, ein Hinweis darauf, dass diese Frau zugleich Getriebene und Gefangene ihrer eigenen Vorstellungen ist. Ihr erregter Blick in dieser Szene suggeriert, dass sich ihre Pläne nun erfüllt haben könnten: Die Ehefrau wäre beseitigt, und der Mann ganz ihr.

Dem gegenüber stehen die Seh- und Sinneseindrücke des Mannes und der Frau vom Land während ihres Ausflugs in die Metropole. In einer Kirche werden sie Zeugen einer Trauerzeremonie, die sie tief bewegt und zu Tränen rührt. Die emotionale Intensität dieser Szene wird durch eine frontal auf das Paar gerichtete Halbtotale gesteigert, die ihre ergriffenen Gesichter und tränengefüllten Augen einfängt (Abb. 81). Laut Julian Hanich reflektiert diese Szene einerseits den Genrestatus von *SUNRISE* als Melodram,

andererseits trägt sie Züge einer Filmvorführung: »Die beiden ›konsumieren‹ die Trauung wie einen Film, der ihnen kathartische Reinigung verspricht.«¹¹⁶ Für diese Analogie spricht auch die plastische Ausarbeitung der ins Dunkel geleiteten Sonnenstrahlen, die von rechts oben vor den Altar fallen und die Braut in ein leuchtendes Schimmern tauchen, sie gleichsam transzendieren und in eine Lichtgestalt verwandeln (Abb. 82)¹¹⁷ – bei gleichzeitiger Anspielung auf die gebündelte Lichtbahn der Filmprojektion, die im Dunkel des Kinosaals sichtbar wird.



Abb. 81-82: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

In der Inszenierung und Raumbeleuchtung der Kirchenszene verdichten sich nicht nur mediale Selbstreflexionen des Kinos, sondern zugleich eine kunsthistorisch fundierte Lichtästhetik. Im Reflexionsverhalten des Lichts, in der Leuchtkraft der von ihm erfassten Objekte und in der sakralen Aufladung der Szene wird ein ästhetisches Erbe sichtbar, das bis zur niederländischen Helldunkel-Malerei des 17. Jahrhunderts zurückreicht – exemplarisch in den Werken Rembrandts. Mit filmischen Mitteln wird hier eine Innenraumdarstellung rekreiert, wie sie für diese Maltradition charakteristisch ist. Zunächst allgemein unterstreicht Georg Jacob Wolf in seinem Aufsatz *Probleme des Interieurbildes* (1913) die zentrale Bedeutung des Lichts für die Raumdarstellung:

»Das Licht im Raum disponiert die Dimensionen. Es regelt die Perspektive. Es gibt den Eindruck der Höhe und Tiefe, der Weiträumigkeit oder der Intimität, es vermittelt die Raumstimmung, es verbreitet Heiterkeit oder erweckt Melancholie, je nachdem es in breiten sonnigen Schwaden in das helle Gemach strömt oder ›trüb durch gemalte Scheiben bricht‹. Es konzentriert oder es lenkt ab, es umspielt, gruppiert,

¹¹⁶ Hanich 2017, S. 292.

¹¹⁷ Laut Néstor Almendros wurde in dieser Szene Rauch eingesetzt, um die Lichtstrahlen in ihrer räumlichen Wirkung sichtbar zu machen. Es wird jedoch zusätzlich vermutet, dass einzelne Lichtstrahlen direkt auf die Kulisse gemalt wurden – eine These, die in der bislang einsehbaren Fachliteratur allerdings nicht eindeutig belegt ist. (Vgl. Almendros 1984b, S. 30).

charakterisiert besonders die Gestalten im Raum, die zu der ›echten‹ Interieurmalerei gehören.«¹¹⁸

Und weiter zum niederländischen Meister:

»Seine höchste Steigerung erfährt das Licht als raumbildendes Motiv bei Rembrandt, dessen ›Helldunkel‹ das Wesentliche seiner Kunst ausmacht.«¹¹⁹

Wolfs Akzentuierung des Lichts als stimmung- und raumbildenden Akteur zeigt sich in zahlreichen Gemälden und Druckgrafiken Rembrandts, zum Beispiel in dessen Radierung *Gelehrter im Studierzimmer* (um 1652, Abb. 83), die schon allein wegen ihres Faust-Themas Murnau bekannt gewesen sein dürfte. Hier fällt das Licht zum einen durch ein großes Fenster in den Innenraum, zum anderen breitet es sich zu einer kreisförmigen, intensiv leuchtenden Scheibe aus, versehen mit dem Christus-Zeichen »INRI« sowie einer kryptischen Inschrift.¹²⁰ Diese Erscheinung zieht den Blick des Gelehrten auf sich. Deutlich wird hier die visuelle Eigenmacht des Lichts, das sich nicht nur strahlenförmig im Raum verteilt, sondern auch in konzentrierter Lichtbahn Kopf und Oberkörper des Gelehrten modelliert. Bereits frühere Werke Rembrandts wie *Der Philosoph* (1632, Musée du Louvre, Paris) oder das aus seinem Umkreis stammende *Mann lesend am Tisch in einem hohen Raum* (1628–29, The National Gallery, London) veranschaulichen eine spezifische Technik, bei der das Licht, wie von Wolf beschrieben, den Innenraum in unterschiedlichen Intensitäten und Farbstimmungen partiell erhellt, während der Rest des Bildes im Dunkel verbleibt.

Die kunsthistorische Bedeutung und Herkunft des sogenannten *Rembrandt lighting*, das in der Filmindustrie häufig verkürzt als Synonym für eine allgemeine Low-Key-Beleuchtung verwendet wird,¹²¹ findet in der Ästhetik von *SUNRISE* eine weitaus differenziertere filmische Entsprechung. Zentral für die Gestaltung der Kirchenszene sind neben den erwähnten sakralen Konnotationen zum einen die Plastizität von Raum und Figuren, die gleichsam aus dem Licht heraus modelliert erscheinen, und zum anderen die visuelle Präsenz des Lichts, das als bildformende Kraft hervortritt. Was Rembrandts Radierung darüber hinaus mit Murnaus Film verbindet, ist die subtile Verknüpfung von Licht und Blick, ein Zusammenhang, der sich in *SUNRISE* in vielfacher Variation wiederfindet: sei es in Gestalt eines hell erleuchteten Fensters oder einer Laterne, die den Blick der Frau aus der Stadt auf sich ziehen, wie dargelegt (vgl. Abb. 77–80).¹²²

118 Georg Jacob Wolf, »Probleme des Interieurbildes« [1913], in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Jg. 30, H. 1/2, 1. Oktober 1914, S. 17–32, hier S. 18f.

119 Ebd., S. 22.

120 Zur Deutung der Inschrift siehe Diethelm Brüggemann, »Alchemie ohne Labor: Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrandts Radierung ›Sogenannter Faust‹«, in: Jahrbuch der Berliner Museen 43, Januar 2001, S. 133–151.

121 Vgl. Keating 2010, S. 31ff.

122 Neben Rembrandt ist es vor allem das Helldunkel Caravaggios, das als kunsthistorischer Bezugsrahmen für diese Form der dramatisch-sakralen Lichtinszenierung gelten kann. Ein prominentes Beispiel ist Caravaggios *Berufung des heiligen Matthäus* (1599–1600, San Luigi dei Francesi, Rom). Das Licht markiert den Moment der Berufung durch Jesus, der sich hier bezeichnenderweise in ei-



Abb. 83: Rembrandt van Rijn, *Gelehrter im Studierzimmer (Faust)*, um 1652. Radierung, Kupferstich und Kaltnadel, 20,8 × 16 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

Die komplexe Verbindung von Lichtführung und Raumkomposition findet eine weitere Ausdifferenzierung in der nachfolgenden Szene, in der sich das Paar aus dem Langhaus der Kirche in einen angrenzenden Seitenraum zurückzieht und sich im Moment der endgültigen Offenbarung ihrer Liebe in die Arme fällt. Das Licht dringt hier von oben durch ein hochgelegenes Fenster und erhellt den Rücken der Frau, die ihren weinenden Mann tröstet (Abb. 84). Beide Figuren sind sanft hinterfangen vom vegetativen Schattenornament der Fensterverzierung, das sich auf ihren Körpern und in dem lichten Rechteck an der Wand abzeichnet – ein Lichtfeld, in dem das Profil der Frau als Schattenbild verdoppelt erscheint. Auch hier ist die Anspielung auf den projektiven Charakter des Kinos evident, wobei die Einstellung zugleich – im Anschluss an die traditionellen Künste – die Ästhetik und Bildpoetik des Lichts huldigt. Das Schattenornament ist zudem von symbolischer Wirkung: Seine geschwungene, zirkuläre Form wiederholt die

ner alltäglichen Stube vollzieht – das göttliche Licht durchdringt das Profane und akzentuiert als kräftiges Schlaglicht im raumfüllenden Dunkel das dargestellte Ereignis. »Dabei ist der Moment der Konversion«, so Jürgen Müller, »dem Bild explizit als Gegensatz von Licht und Dunkelheit eingeschrieben.« (Ders., »Wer ist Matthäus? Eine neue Deutung von Caravaggios ›Berufung des heiligen Matthäus‹ aus der Contarelli-Kapelle«, *Kunstgeschichte*, Open Peer Reviewed Journal, 2021, S. 8, online).

Beugung des Arms über den geneigten Kopf des Mannes und beschließt damit die endgültige Versöhnung, die Intimität und Zartheit dieses Moments (Abb. 85). Der zutiefst verzeihende Charakter dieses Augenblicks wird durch die vom Licht akzentuierte Körperhaltung der Frau und ihren kreisrunden Hut verstärkt, der durch die Nahsicht übergroß im Bild erscheint. Seine geflochtene Struktur und Form erinnern an einen Nimbus, wie er in dem Gemälde aus der Nachfolge Robert Campins *Die Jungfrau Maria mit Kind vor dem Ofenschirm* (um 1440) in der National Gallery, London, zu sehen ist. Hier ist es der geflochtene Schutz vor dem Kamin, der als räumliche Trennung von dem Feuer und als Schutz vor dem Funkenschlag dient und zugleich den Kopf Mariens als Heiligenschein rahmt. In Murnaus Szene wird dieser mariologische Bezug aus der profanen Wohnstube in den sakralen Kirchenraum zurücküberführt, ein Setting, wie es bereits Jan van Eyck in seiner *Verkündigung an Maria* (1434–36, The National Gallery of Art, Washington, D.C.) wenige Jahre vor dem Londoner Gemälde dargestellt hat. Murnau präsentiert sich hier als versierter Kunsthistoriker, der subtil die verschiedenen Bedeutungsebenen der christlichen Ikonografie und die Innovationen der frühniederländischen Malerei nutzt,¹²³ um einen besonderen Moment der Reinheit und Innigkeit zu kreieren. Diese Deutung wird durch die Kirchenwand gestützt, die das Paar hinterfängt. Die floralen Ranken des Schattens auf dem Stein ergänzen als Andeutung eines paradiesischen Hortus conclusus, das heißt eines schützenden oder geschlossenen Gartens, die hier ausgeführten kunsthistorischen Bezüge. Charakteristisch für die Einstellung ist die präzise Verknüpfung zwischen emotionalem Ausdruck und Bildintensität, maßgeblich geprägt durch das Spiel von Licht und Schatten. Während zuvor vor allem die innerfilmischen Blickkonstellationen im Zentrum standen, rückt in dieser Szene der Blick des Filmzuschauers stärker in den Fokus, aufgefangen und geführt vom Licht und den geschwungenen Linien des Ornamentschattens, verstrickt in einen visuell-taktilen Dialog mit dem Bildraum. Die Intimität, die das Paar im Bild verbindet, überträgt sich so gewissermaßen auf den Akt des Sehens selbst: eine körperlich-sinnliche Beziehung zwischen Bild und Zuschauer im Kino – innerfilmisch erweitert durch die transzendente Erfahrung des Paares im sakralen Raum der Kirche.

123 Treffend schreibt Otto Pächt über die Bedeutung des Lichts in der Malerei der Gebrüder van Eyck: »Die Eycks seien zu einer Malerei mit selbstleuchtenden Farben übergegangen, Farben, die letztlich vom Licht zum Leben erweckt werden. Das Licht der Realität malt mit.« (Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989, S. 15). Eine Strategie, die Murnau in das Medium des Films überträgt, um je nach Bedarf das Licht als reine Form und Ausdruck einer motivischen Überhöhung zu nutzen.



Abb. 84-85: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Auf die von Licht und Stille durchwirkte, von inniger Zartheit geprägte Annäherung in der Kirchenszene folgt eine Öffnung hin zum öffentlichen Raum der Stadt: Die folgenden Szenen, in denen das junge Paar durch die Stadt flaniert, inszenieren ihre neugierigen bis begeisterten Blicke auf die urbane Umgebung. In einer Einstellung verharren sie vor der Eingangstür eines Schönheitssalons. Der dunkle Türrahmen verlagert die Bildgrenze ins Filminnere und stilisiert die Glastür zu einer Metapher der Kinoleinwand (Abb. 86), die zugleich als Schwelle zweier Welten fungiert: der vertrauten, ländlichen Heimat des Paares und der noch neuen, urbanen Sphäre, die beide nun für sich entdecken. Sie blicken hinein in den hell erleuchteten Raum, zögern jedoch, einzutreten, da sie sich der mondänen Großstadtgemeinschaft nicht zugehörig fühlen. Erst als ein Wärter sie willkommen heißt, überwinden sie ihre Zurückhaltung. Die Kamera, die bis dahin hinter dem Paar verweilt, setzt sich in Bewegung und folgt ihnen, während sie in das geschäftige Treiben des Salons eintauchen. Die Kamerafahrt steigert die immersive Wirkung dieser Inszenierung, indem sie die Zuschauer unmittelbar in das Geschehen einbindet und ihren Blick dynamisch mitführt.

Bereits diese Szene etabliert einen flanierenden Blick, den die Überfülle urbaner Eindrücke in Bewegung hält – eine Bewegung, die sich in den nächtlichen Passagen des Lunaparks zu einem sinnlich-visuellen Rausch steigert. Hier bewundert das Paar, erneut als Rückenfiguren dargestellt, das Lichtspektakel des Feuerwerks oder blickt im Halbdunkel der Straße auf den festlich erleuchteten Tanzsaal des Restaurants (Abb. 87–88). Künstliche Beleuchtung entlockt ihren Augen einen lebendigen Glanz. Die Tanzenden hinter Glas, in enger Umarmung, spiegeln die Sehnsucht des Paares, eine Sehnsucht, die der Zuschauer im Licht der Kinoprojektion unmittelbar nachempfinden kann. Die gläserne Fassade des Restaurants wird zur Projektionsfläche eines Blicks, der zwischen Nähe und Distanz, Licht und Schatten erotisiert wird. Wie Thomas Elsaesser formuliert: »Murnau's cinema [is] so much [...] about mediated desire, desire of the image for the

image: the open secret of film-making itself, intensely eroticising the very act of looking, but also every object looked at by a camera.«¹²⁴



Abb. 86-88: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Kaum eine andere Szene in *SUNRISE* veranschaulicht Elsaessers Überlegungen eindrücklicher als der Besuch des Paares beim Porträtfotografen. Kurz nach ihrer bewegenden Versöhnung in der Kirche verweilen die beiden beim Flanieren vor einer Vitrine mit ausgestellten Hochzeitsfotografien. Die Vitrine wird bildfüllend gezeigt – samt der Spiegelung von Mann und Frau im Glas, die sich über die Fotografien legt. Diese visuelle Überlagerung übersetzt den Wunsch des Paares, wieder Teil dieser bürgerlichen Familienvelt zu werden, in eine symbolische Bildkonstellation (Abb. 89). In der Folge beschließen sie, einen Schönheitssalon aufzusuchen, um sich für ein Porträt herauszuputzen.

Zurück im Atelier stellt der Fotograf das Paar in klassischer Pose vor einen gemalten Hintergrund (Abb. 90–91). Das Motiv dieser Kulisse, eine Waldlichtung, steht in direkter Verbindung zu einer kurz zuvor gezeigten Einstellung, in der sich die beiden mitten auf einer dicht befahrenen Straße einen blühenden Garten vorstellen, visualisiert mithilfe einer Rückprojektion. Der lichtdurchflutete Eindruck des gemalten Hintergrunds im Atelier harmonisiert mit dem Sonnenlicht, das durch die halbtransparenten Vorhänge der gläsernen Dachkonstruktion in den Raum fällt und dort zum weichen Studiolicht transformiert wird. Das verspielte Paar kann nicht anders, als sich vor der Kamera in einem spontanen Kuss zu verlieren, statt still für das Foto zu verharren. Der Fotograf erkennt die Gunst des Augenblicks und belichtet die Platte konspirativ just in dem Moment, als sich seine Modelle küssen – bevor er wenig später ein zweites, »ordentliches« Bild aufnimmt. Murnau zeigt dabei explizit die aufgeregten Augen des Fotografen, als dieser die Szene beobachtet (Abb. 92). Eine fragmentierte Skulptur ohne Arme und Kopf hinter ihm lässt sich im Kontext dieses unfreiwillig fixierten, amourösen Spiels als Venusstatue deuten.¹²⁵

124 Thomas Elsaesser, »Secret Affinities: F.W. Murnau«, in: *Sight and Sound*, Jg. 58, 1988, Nr. 1, S. 33–39, hier S. 39.

125 Diese Deutung erhält zusätzliche Plausibilität durch eine humorvoll inszenierte Episode, in der sich der Fotograf in die Dunkelkammer zurückzieht, um die Aufnahmen zu entwickeln. Währenddessen bleibt das Paar alleine im Raum und kommt sich beim Flirten körperlich näher. Dabei stößt

Diese Szene ist gleichermaßen unterhaltsam wie medienreflexiv aufgeladen. Murnau inszeniert einen vielschichtigen Dialog zwischen den beiden Lichtmedien Fotografie und Film und integriert zugleich Elemente anderer Künste in die Ausstattung des Ateliers.¹²⁶ In dem Moment, als die Filmkamera über die Schulter des Fotografen hinweg in das dunkle Gehäuse seines Apparats blickt, überlagern sich der spontane, selbstvergessene Ausdruck des sich küssenden Paares und der Prozess seiner medialen Fixierung (Abb. 93). Der Fotoapparat, wie die Filmkamera nach dem Prinzip der Camera obscura gebaut,¹²⁷ zeigt das auf der Platte gespiegelte Motiv, das sich küssende Paar, auf dem Kopf. Am Ende erhalten die beiden versehentlich jenen Abzug, den der Fotograf eigentlich für sich behalten wollte. Vor dem Atelier nehmen sie das Foto mit Überraschung und Freude in Augenschein. In einer Großaufnahme präsentiert Murnau den Abzug als Bild-im-Bild (Abb. 94). Der auf Fotopapier fixierte, weiß gerahmte Augenblick unverstellten Glücks kontrastiert mit den bewegten Schatten der Passanten auf dem hellgrauen Asphalt. In der Gegenüberstellung von Stillstand und Bewegung, Pose und Gefühl, Fotografie und Film, Dauer und Vergänglichkeit verdichtet sich eine visuelle Meditation über das fragile Verhältnis von Blick und Bild, eingebettet in ein Wechselspiel von Licht, Bewegung und Zeit. Der flüchtige Kuss wird auf der Fotografie fixiert, während sich der urbane Strom der Filmbilder unaufhaltsam fortsetzt.¹²⁸

es die Statue versehentlich von ihrem Podest und beginnt daraufhin, den (nicht vorhandenen) Kopf der Skulptur zu suchen.

- 126 Dazu zählen unter anderem Gemälde an den Wänden sowie verschiedene im Raum platzierte Musikinstrumente.
- 127 Zu diesem Zusammenhang vgl. Thomas Meder, der betont: »Der Film ähnelt der historischen Camera obscura noch insofern, als hier ein dunkler Seh-Raum während Aufnahme, Entwicklung und Projektion durch Licht erhellt wird [...]« (Meder 2006, S. 388). Weiterführend Philipp Weiss, »Die Camera Obscura und das Licht«, in: Bohlmann/Sakamoto 2011, S. 33–40; Armin Grasnack, *Grundlagen der virtuellen Realität: Von der Entdeckung der Perspektive bis zur VR-Brille*, E-Book, Berlin 2020, insb. S. 121–212.
- 128 In diesem Zusammenhang formuliert Roland Barthes: »Das erklärt auch, warum das Noema der PHOTOGRAPHIE verkümmert, wenn diese PHOTOGRAPHIE in Bewegung gerät und zum Film wird: im PHOTO hat sich etwas vor eine kleine Öffnung gestellt und ist dort geblieben (so jedenfalls empfinde ich es); doch im Film hat sich vor der gleichen kleinen Öffnung etwas vorbeibewegt: die Pose wird von der ununterbrochenen Folge der Bilder beseitigt und geleugnet: es kommt zu einer anderen Phänomenologie und folglich zu einer anderen Kunst, obgleich sie von der ersteren abgeleitet ist.« (Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], 19. Aufl., Berlin 2024, S. 88).



Abb. 89-94: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

Resümees

Für das Thema dieser Untersuchung erweist sich Murnaus spätes Meisterwerk als ein prototypisches Beispiel. In Anspielung auf den Filmtitel ließe sich von einer »Lichtsymphonie« sprechen: Sorgfältig orchestrierte Licht- und Schattenwirkungen werden in *SUNRISE* zum suggestiven Soundtrack am Puls der Bilder, mit dem der Film als genuines Lichtspiel aufscheint. Auf der Höhe der Möglichkeiten, die ein Künstler seinem Medium abzugewinnen vermag, aktiviert und steuert die Lichtführung als eigenständige ästhetische Kategorie und konkrete sinnliche Erscheinung des Bildes das filmische Erleben.

Über eine bloße Sichtbarmachung des vordergründigen Handlungsgeschehens hinaus wird das Licht in *SUNRISE* zum sinnstiftenden Element des Bildes, das zwischen Form und Inhalt vermittelt. Jede Aktion, jede Gefühlsregung, selbst die flüchtigsten Gedanken scheinen ihre Gestalt und Wirkung aus der Lichtregie zu beziehen. Licht ist hier zugleich Erzähler, zentraler Stimmungsträger, visuelles Motiv und ästhetisch greifbare Substanz des Bildes – in wechselnden Stimmungen und Schattierungen, in überbordendem Glanz ebenso wie im tiefenräumlich ausgearbeiteten Helldunkel. Damit führt Murnau die stilistische Raffinesse seiner vorangegangenen Filme nicht nur fort, sondern übertrifft sie durch eine nochmals gesteigerte und feinfühlig auf Bild und Sujet abgestimmte, höchst präzise wie suggestive Lichtmalerei. Sein Film präsentiert ein nahezu unerschöpfliches Repertoire an Effekten natürlichen und künstlichen Lichts – vom Kerzenlicht über fahlen Mondschein bis hin zum Exzess elektrischer Stadtbeleuchtung. Die Lichtgebung ist dabei von seltener visueller Konkretion und stets reflexiv gesetzt, im beständigen Rekurs auf die Haptik des Bildes und die sinnliche Wahrnehmung im Kino.

SUNRISE erscheint aus dieser Perspektive als eine Art Kompendium filmischer Lichtästhetik – ein Werk, das das Potenzial von Beleuchtung, Bildraum und Wahrnehmung in voller Konsequenz auslotet. Dies erklärt, weshalb sein Einfluss auf die Filmkunst weit über die Zeit seiner Entstehung hinausreicht.¹²⁹ In diesem Zusammenhang lässt sich im Folgenden Carlos Reygadas' Spielfilm *STELLET LICHT* (2007), der programmatisch mit den Bildern eines Sonnenaufgangs eröffnet, als Weiterführung und zugleich Umdeutung von *SUNRISE* in den Blick nehmen.

129 Es waren insbesondere die Effekte und Wirkungen natürlicher Lichtquellen wie Sonnenlicht, Kerzenschein oder Laternen in *SUNRISE*, die – um hier nur ein prominentes Beispiel zu nennen – Kameramann Néstor Almendros als zentrale Inspirationsquelle für seine Lichtgestaltung in Terrence Malicks Historiendrama *DAYS OF HEAVEN* (1978) benennt. (Vgl. Arnold Glassman; Todd McCarthy; Stuart Samuels (Regie), *VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY* [1992], Dokumentarfilm, Image Entertainment DVD, USA 2000, Min. 111). Vgl. Thomas Brandlmeier, »Natürliches Licht. Der Kameramann Néstor Almendros«, in: *Film-Dienst*, Jg. 58, 2005, Nr. 3, S. 54–57. Weiterführend Sharon A. Russell, *Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameramen*, Ann Arbor, Mich. 1981; sowie Néstor Almendros, *A Man with a Camera*, New York 1984.

Erleuchtung im Kino

Transfigurationen in STELLET LICHT (2007)

Stille, Licht und Zeit

No silence exists that is not pregnant with sound.

— *John Cage*¹

Wie, hör' ich das Licht?

— *Tristan in Tristan und Isolde (1865)* von
Richard Wagner

STELLET LICHT (STILLES LICHT, 2007) des mexikanischen Regisseurs Carlos Reygadas beginnt mit dem Aufgang der Sonne und endet mit ihrem Untergang als zyklische Rahmung des Films. Die Exposition eröffnet im Anschluss an den Vorspann mit einem Schwarzbild. Stille und Dunkelheit stimmen einige Sekunden lang auf den Film ein. Nahezu unmerklich geht das Schwarz in die natürliche Dunkelheit über: Erste Sterne erscheinen zu den Klängen einer unsichtbaren Landschaft, dem Quaken der Frösche und dem lauten Zirpen der Grillen. Etwa eine Minute lang schwenkt die Kamera entlang des Himmels in einer Rotationsbewegung um ihre eigene Achse, ähnlich der Form einer Spiralgalaxie, und erzeugt den Eindruck, die Sterne bewegten sich. Immer mehr Sterne und ein paar bläulich schimmernde Wolken werden sichtbar, bis der Kader sich anschließend dem Horizont zuneigt (Abb. 95). Der Lichtstreifen am Horizont differenziert sich allmählich in Spektralfarben, und die akustische Palette wird reicher, da nun auch entfernte Tierlaute zu hören sind. Der Himmel kontrastiert in seinem Glanz mit den dunklen Silhouetten der Baumkronen, während sich die Kamera in gleichbleibender Langsamkeit bedächtig auf die Horizontlinie zubewegt, die Bäume passiert und den Wechsel vom intensiven Rot und Orange zum lichten Blau des angebrochenen Tages hinter einer sich zurückziehenden Wolkenfront einfängt (Abb. 96–98).

1 John Cage, zitiert nach Sean Cubitt, *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, Mass., London 2014, S. 43.

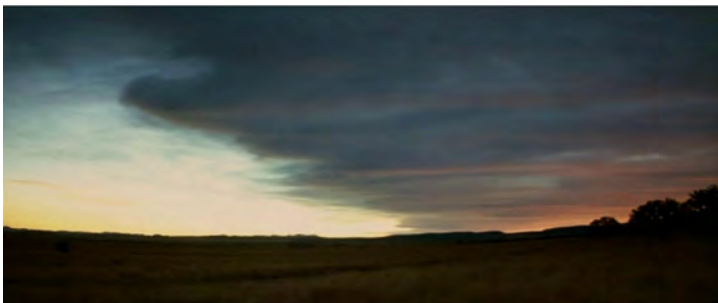
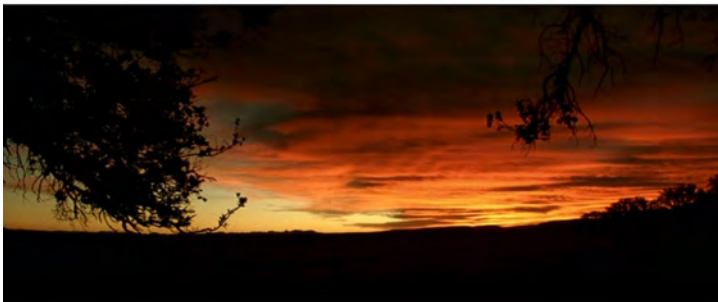


Abb. 95-98: STELLET LIGHT (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

»Ich fange immer ein Bild mit dem Himmel an«, formuliert Alfred Sisley in seinem 1908 erschienenen Essay *Über Landschaftsmalerei*.² Dabei betont er, dass die sich beständig wandelnden Wolkenformationen und Farben des Himmels nicht allein als Hintergrund dienen, sondern dem Gemälde Tiefe und Bewegung verleihen.³ Diese Vorstellung von Tiefe lässt sich – über das rein räumlich-visuelle Verständnis hinaus – weiterfassen: als geistige Kategorie, als Ausdruck des Erhabenen und Unbegrenzten, der sich mit der Idee einer schöpferischen, göttlichen Natur verbindet. Solche Auffassungen, die die Landschaft als Projektionsfläche existenzieller und metaphysischer Erfahrung begreifen, prägen die Landschaftsmalerei seit der frühen Neuzeit und finden bis in die Moderne hinein in Werken von Künstlern wie Edvard Munch⁴ oder Gerhard Richter⁵ ihren Ausdruck. Vor diesem kunst- und ideengeschichtlichen Horizont gewinnen auch die vorbeiziehenden Naturbilder des Sternenhimmels und des anschließenden Sonnenaufgangs zu Beginn von *STELLET LICHT* eine tiefere symbolische Dimension. Die enigmatische Schönheit dieser Aufnahmen verleiht der Morgenröte eine geradezu metaphysische Qualität und weckt, trotz der Natürlichkeit des dargestellten Vorgangs, sakrale Assoziationen. Wie im göttlichen Schöpfungsakt der Genesis entsteht aus der Scheidung des Lichts von der Finsternis eine neue Welt. Der Dreiklang von Gott, Natur und Mensch, ein zentrales Element im narrativen und symbolischen Gefüge von *STELLET LICHT*, wird in diesem Auftakt zugleich als Dreiklang von Licht, Ton und Bewegung erfahrbar. In der visuell überwältigenden Farbpalette der aufgehenden Sonne offenbart sich das Wesen des Films als Schöpfung des Lichts.

Der Eindruck des Enigmatischen und Einmaligen des dargestellten Vorgangs ergibt sich im Wesentlichen aus der Machart der Sequenz: Das an mehreren Tagen entstandene Bildmaterial wurde zu einem unauffälligen Zeitraffer montiert, der sich über die Dauer von fünf Minuten entfaltet. Es entsteht die Impression einer einzigen ununterbrochenen Kamerafahrt, die sich zu einer kontemplativen Seherfahrung verdichtet. Carlos Reygadas erläutert den Produktionsprozess wie folgt:

»Wir [Kamera: Alexis Zabé] haben Fragmente des Sonnenaufgangs [in der nordmexikanischen Provinz Chihuahua] in dessen unterschiedlichen Stadien aufgenommen und anschließend zu einer Sequenz montiert [Schnitt: Natalia López]. Von der digitalen Nachkorrektur der Bilder habe ich dabei gänzlich abgesehen. Alles, was der Zuschauer auf der Leinwand zu sehen bekommt, hat die Natur selbst hervorgebracht. Die Herausforderung bestand darin, dieses Ereignis, das sich über längere Zeit entfaltet, in eine Sequenz zu pressen, ohne den natürlichen Eindruck zu zerstören. Wir haben meh-

2 Alfred Sisley, »Über Landschaftsmalerei«, in: *Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 6, 1908, S. 247–250, hier S. 250.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Munchs *Sommernacht am Strand* (1902–03, Privatsammlung) und *Die Sonne* (1911, Universität Oslo).

5 Vgl. insbesondere Gerhard Richters *Wolken (Fenster)* von 1970 (Privatsammlung). Zur weiteren Kontextualisierung vgl. Ortrud Westheider; Daniel Zamani (Hg.), *Wolken und Licht: Impressionismus in Holland*, Ausst.kat. Museum Barberini, Potsdam, München 2023; sowie Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre*, Farnham 2014.

rere Drehtage und unzählige Takes gebraucht, um die nötigen Licht- und Farbtöne in ihrer eigentümlichen ursprünglichen Reinheit auf Zelluloid [35mm] zu bannen.«⁶

Die Betonung liegt hier auf der »ursprünglichen Reinheit« des Lichts, das sich in der Natur ereignet hat. Gleichzeitig verdeutlicht die Aussage den technischen Aufwand und die künstlerische Manipulation des Materials, die den natürlichen Eindruck erst konstruiert haben.

Mit dem ersten sichtbaren Schnitt wechselt der Film von der universellen Himmelschau in die Mikrowelt der Mennoniten, einer religiös geprägten dörflichen Gemeinschaft in Mexiko, deren Vorfahren vor Jahrhunderten aus Deutschland und weiteren Teilen Europas nach Nord- und Südamerika ausgewandert sind. Reygadas verortet die Dreharbeiten und die fiktive Handlung seines Films um eine Dreiecksbeziehung in einer nordmexikanischen Siedlungskolonie der Mennoniten, die im Film von Mitglidern der Gemeinde als Laiendarsteller verkörpert werden.⁷ Auf die lang anhaltende Totale eines Landhauses zwischen den Maisfeldern im heller werdenden Morgenlicht folgt die Großaufnahme einer Wanduhr im Inneren des Hauses (Abb. 99). Das Pendelwerk schwingt im Sekundentakt laut hin und her und reflektiert wie ein konvexer Spiegel die Umgebung: einen Küchenraum, in dem sich eine Familie am Frühstückstisch versammelt hat. Die Hauptfigur Johan (Cornelio Wall Fehr), seine Frau Esther (Miriam Toews) und ihre sechs Kinder sind als Spiegelung im Pendelwerk zu sehen, mit Johan als Rückenfigur, wodurch sie zunächst nur schemenhaft zu erkennen sind. Im Anschluss werden sie in einer Reihe von langen, tableauartigen Groß- und Naheinstellungen *en face* und im Dreiviertelprofil beim morgendlichen Dankgebet porträtiert. Abgesehen vom Takt der mechanischen Uhr herrschen in diesen Bildern Stille und Innehalten – ein deutlicher Kontrast zum voluminösen Klangteppich der Anfangssequenz.

Während des Gebets öffnet Johan die Augen und sieht seine Frau an. Wenig später richtet Esther ihren Blick auf ihren Mann, der inzwischen zur Seite schaut. Der stille Dialog der beiden, der sich hier über Filmschnitt realisiert, wird nach dem obligatorischen Amen durch die alltäglichen Aktivitäten am Tisch unterbrochen und kontrastiert. Knappe Gespräche werden geführt, Pläne für den Tag ausgetauscht. Esther und die Kinder machen sich anschließend ohne Johan auf den Weg und verlassen das Haus. Kurz davor kommt Esther zu ihm und legt zärtlich ihre Hand auf seine, als wolle sie ihn trösten: »Nimm einen Moment für dich, Johan.« – »Ich liebe dich, Esther.« – »Ich liebe dich auch.« Johan bleibt anschließend allein im Raum. Er steht auf und bringt das Pendelwerk der Wanduhr über dem Türsims zum Stillstand. Tier- und Naturgeräusche sind

6 Carlos Reygadas in: Igor Sukmanov, »Carlos Reygadas: ›la veriu v real'nost‹«, in: *Iskusstvo kino*, Jg. 77, Juli 2007, Nr. 7, S. 92–95, online; Übersetzung aus dem Russischen von mir.

7 Entsprechend wird im Film durchgehend der altniederdeutsche Dialekt Plautdietsch gesprochen. In Bezug auf seine Präferenz für Laiendarsteller erklärt Reygadas: »Weil ich nicht glaube, dass das Kino ein Ort für die Kunst des Dramas ist, ist es für mich auch kein Ort für die Kunst des Schauspiels oder für Schauspieler. Einen Maler würdest du nie fragen, warum er keine Schauspieler malt. Von einem Maler erwartest du, dass er echte Leute und echte Objekte malt.« (Carlos Reygadas, »Mastertklasse«, in: *Revolver – Zeitschrift für Film*, Jg. 22, 2019, Nr. 41, S. 10–47, hier S. 15; nachfolgend zitiert: Reygadas 2019a).

daraufhin wieder intensiver zu hören. Danach setzt er sich wieder an den Tisch, spielt in Gedanken versunken mit einem Löffel in seiner Hand – und beginnt zu weinen.



Abb. 99: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Johan dabei zu beobachten, wie er die Uhr respektive die Zeit stillstellt, mag auf den ersten Blick als eine simple oder gar nebensächliche Handlung erscheinen, die dennoch von großer Bedeutung ist: Buchstäblich nimmt er sich die Zeit, manipuliert sie und hält sie fest. Eine Geste, die, im Hinblick auf die weitere Handlung und Grundstimmung des Films sowie den Aspekt der Entschleunigung im Kontext der Ästhetik und Filmwahrnehmung von *STELLET LICHT*, emblematischen Charakter gewinnt und damit zugleich das Selbstverständnis von Carlos Reygadas als Künstler veranschaulicht:

»I never have a ticktock of a clock in my mind while shooting. I let things build up. [...] For me a film shouldn't be as defined as a mechanism of a clock or of an aeroplane, you know, each detail serving a certain purpose. Film images should be more like a space for the viewer to fill in.«⁸

Reygadas denkt Film nicht als mechanisches System, sondern als offenen Raum, den der Zuschauer betreten, mit dem er sich synchronisieren kann. Der Sonnenaufgang zu Filmbeginn ist programmatisch gewählt: Er markiert nicht nur den Beginn und die Rahmung des Geschehens, sondern etabliert und verkörpert zugleich jenen entgrenzten Wahrnehmungsraum des Kinos, in dem Stille und Licht, Bewegung und Zeit, Bild und Zuschauer zu einer lebendigen, sich beständig wandelnden Einheit verschmelzen.

Die Allgegenwart des Lichts

Als Johan am Frühstückstisch in Tränen ausbricht, bleibt die Ursache seines seelischen Leidens zunächst verborgen. Erst nach und nach enthüllt der Film den inneren Konflikt:

8 Carlos Reygadas, »Masterclass«, Gespräch im Rahmen des International Film Festival Rotterdam (23.01.–03.02.2019), Moderation: Gerwin Tamsma, YouTube, 26.01.2019, online (nachfolgend zitiert: Reygadas 2019b).

Johan liebt zwei Frauen – seine Ehefrau und eine weitere, die ebenfalls der mennonitischen Gemeinde angehört. In der religiös geprägten, stark normierten Lebenswelt der Mennoniten gilt ein Ehebruch als unverzeihliche Sünde. Esther weiß um die Beziehung ihres Mannes, doch sie wahrt die Fassade einer intakten Familie und schweigt. Johan hingegen schwankt zwischen den Prinzipien seiner Glaubensgemeinschaft und seiner persönlichen Vorstellung von Liebe. Im Versuch, inneren Frieden zu finden, gesteht er beiden Frauen seine Zuneigung und verletzt dabei unweigerlich ihre Gefühle.

Auch wenn diese narrativen Zusammenhänge zu Filmbeginn unbekannt sind, oszilliert die Szene mit Johan am Tisch bereits zwischen stiller Andacht und psychischem Schmerz. Bildkomposition und insbesondere die Lichtführung tragen wesentlich zu dieser besonderen Stimmung bei. Die Kamera beobachtet Johan in einer rund zweiminütigen, ungeschnittenen Einstellung:⁹ zunächst aus einiger Distanz, dann in einer näheren, zentrierten Perspektive (Abb. 100–101). Hinter ihm öffnet sich der Raum über eine Türschwelle zum hell erleuchteten Flur. Zwei Fenster geben den Blick auf den bläulich schimmernden Himmel hinter Bäumen frei. Das natürliche Licht dringt in den Raum ein und verbindet sich darin mit der elektrischen Beleuchtung sowie dem warmen Schein einer Petroleumlampe auf einer Kommode.¹⁰ Das Bild changiert dabei zwischen unscharfen Bereichen – etwa den beiden Stuhllehnen im Vordergrund – und scharfen Segmenten. Gerade weil Johan beinahe regungslos verharrt und seine psychologische Motivation (trotz der zuvor angedeuteten Spannung in der Beziehung des Ehepaars) vorerst undurchsichtig bleibt, rückt der ihn umgebende Raum in den Fokus der Bildwahrnehmung. Lichtreflexionen prägen den visuellen Eindruck: auf glatt polierten Oberflächen wie der Tischplatte und der Teekanne ebenso wie auf matten Texturen, etwa den Fenstervorhängen oder den Holzmöbeln. Die fein abgestimmte Stofflichkeit der Objekte und ihre Fähigkeit, Licht aufzunehmen und weiterzuleiten, treten in dieser differenzierten Lichtdramaturgie deutlich und plastisch hervor.

Auch im angrenzenden Flurraum wird die Wirkung der räumlichen Lichtführung greifbar, besonders an einem weißen Strohhut, der an einem Nagel hängt und von einer im Bild unsichtbaren Lichtquelle erfasst wird, sodass er hell aufleuchtet. Seine klare, rundliche Form umspielt optisch Johans Kopf nach der Art einer Nimbusscheibe. Durch diese subtile Anlehnung an christlich-religiöse Heiligendarstellungen, etwa von Christus als Schmerzensmann, und die Evokation sakralen Lichts erhält die Einstellung – ähnlich jener der Frau vom Land allein am Tisch in Murnaus *SUNRISE* (vgl. Abb. 30) – den Charakter eines Andachtsbilds und lädt das Kinopublikum zur Kontemplation auf das Leben

-
- 9 Eine ungeschnittene Einstellung bezeichnet eine Kameraaufnahme, die über eine längere Dauer hinweg ohne Schnitt auskommt und so einen kontinuierlichen Ablauf der Handlung inszeniert. Vgl. zur filmhistorischen und theoretischen Einordnung: Martin Jehle, *Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino*, Marburg 2021.
- 10 Wie mir Reygadas im Gespräch erklärte, ließ er die Fensterscheiben mit bläulichen Neutralfilterfolien beschichten, um das Außen- und Innenlicht auszubalancieren und so die visuelle Konsistenz der Szene zu gewährleisten. Das Gespräch fand am 22. Juni 2019 in Berlin statt; nachfolgend zitiert: Reygadas 2019c (ADG). Anlass seines Aufenthalts in Berlin waren eine umfassende Werkchau sowie die Vorpremiere seines fünften und bislang letzten abendfüllenden Films *NUESTRO TIEMPO* (2018) – nach *JAPÓN* (2002), *BATALLA EN EL CIELO* (2005), *STELLET LIGHT* und *POST TENEBRAS LUX* (2012) – im Kino »Arsenal« der Deutschen Kinemathek.

und Leiden Johans ein. Die Anmutung sakralen Lichts fügt sich stimmig in den Kontext der religiös geprägten Mennonitengemeinde, ebenso wie der Name der Hauptfigur: Johannes («Gott ist gnädig»). Doch die sakrale Symbolik kommt alles andere als überdeutlich daher, zumal sie sich am profanen Objekt, hier dem Strohhut, manifestiert.¹¹ Reygadas' »Glaube an Realität« (»Filme sollten sich von der Realität inspirieren und mit dem Leben aufladen«¹²) widerstrebt einer allzu plakativen Symbolsprache. Nichtsdestotrotz gelingt es ihm, durch subtile Andeutungen dieser Art inmitten einer sinnlich wahrnehmbaren Realität Geheimnisvolles und Unausgesprochenes aufleuchten zu lassen. Die Kamera in *STELLET LICHT* sucht das Besondere im Gewöhnlichen und findet zu einem Licht, das zwischen physikalischen Erscheinungen und ihrer geistigen Dimension vermittelt. Beleuchtung generiert Bedeutung, gerade indem sie zwischen Äußerem und Innerem, Materiellem und Immateriellem, Aktion und Kontemplation changiert.



Abb. 100-101: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

11 Die Verankerung sakraler Bedeutung im Profanen hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Bereits im Zusammenhang mit der Analyse von Murnaus *SUNRISE* wurde auf *Die Jungfrau Maria mit Kind vor dem Ofenschirm* (um 1440) aus der Nachfolge Robert Campins verwiesen, ein Beispiel dafür, wie ein alltäglicher Gegenstand durch Lichtführung und Platzierung symbolisch aufgeladen wird. Der helle Schirm ersetzt dabei den traditionellen Heiligenschein, unterstützt durch die Feuerzunge im Kaminhintergrund und das im Licht schimmernde blonde Haar der Madonna.

12 Zitiert nach Sukmanov 2007, online.

An diesem Punkt eröffnen sich Möglichkeiten einer Filmerfahrung, die über das Sichtbare hinausführt. Solche Momente sind im Kino keineswegs selten, sondern ergeben sich häufig als Resultat spezifischer ästhetischer Strategien. Im Fall von STELLET LICHT rückt dabei das grundlegende Verhältnis von Kino und Religion in den Fokus,¹³ mit Stille und Entschleunigung als zentralen Elementen.¹⁴ Sie prägen einen Stil, den Paul Schrader als »transcendental« beschreibt, einen, »[which] can bring us nearer to that silence, that invisible image, in which the parallel lines of religion and art meet and interpenetrate.«¹⁵ Dabei geht es nicht um die bloße Induktion eines tranceartigen Zustands, sondern – wie Hans Jürgen Wulff in seinen Erläuterungen zum »kontemplativen Kino« betont – um die Etablierung einer »spirituellen Beziehung des Zuschauers zum Film«.¹⁶ In STELLET LICHT wird diese Intention zur Methode: Die titelgebenden Elemente, Stille und Licht, sind nicht nur motivische oder symbolische Marker der äußeren und inneren Erfahrung der Protagonisten, sondern ganz wesentlich auch in der materiellen und sinnlichen Dimension der Bilder selbst verankert. Dadurch fördern sie gezielt eine kontemplativ gestimmte Rezeption des Films.

Die hier analysierte Szene handelt von flüchtigen, nur mittelbar greifbaren Gefühlen Johans. Die steigende Intensität, mit der man als Zuschauer Zugang zu seiner inneren Welt gewinnt, geht einher mit einer relativen »Handlungsarmut« der Inszenierung, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt. Konstituiert wird damit eine spezifische Form der Filmwahrnehmung, die sich vornehmlich nicht über den narrativen Hergang der Geschichte definiert. Umso stärker rückt neben dem Gesicht und der Mimik des Darstellers alles, was sich im Kader und über dessen Ränder hinaus abspielt, in den Fokus. Die besagten Reflexionslichter im Raum scheinen auf einer unsichtbaren und immateriellen Ebene mit den Gefühlen und Gedanken Johans zu kommunizieren. Dabei wird der emotionale und realistische Grundgehalt des Filmbildes durch das Licht als eigenständige Instanz optisch verstärkt. Mehrere Faktoren tragen zu diesem Effekt bei, insbesondere die natürliche, an den im szenischen Raum verorteten Lichtquellen orientierte Beleuchtung. Dazu erläutert der Regisseur:

»Whatever you see as an image has a quality of light in it. I don't think of light as a separate element but rather as the image itself. Especially if you work with available natural light and don't add it as an extra, as I don't, a certain scene already contains a lot of that different kinds of light which is revealing the image. [...] When we were there capturing those images, what comes through is everything in them: their molecular

-
- 13 Weiterführend zum Verhältnis von Kino und Religion vgl. Inge Kirsner, *Komm und sieh: Religion im Film. Analysen und Modelle*, Wiesbaden 2020; Paul V. M. Flesher und Robert Torry, *Film and Religion: An Introduction*, Nashville 2017; Johannes Horstmann u.a., *Sinnfragen des Lebens im Film: ein Lexikon zu Religion im Film mit 1500 Kurzkritiken*, Marburg 2018; sowie Mary Lea Bandy; Antonio Monda (Hg.), *The Hidden God: Film and Faith*, New York 2003.
- 14 Zur Verbindung von Stille und Kontemplation im Kontext religiöser Themen im Film vgl. Freek L. Bakker; Mathilde van Dijk; Leo van der Tuin; Marjeet Verbeek (Hg.), *Blessed are the Eyes that Catch Divine Whispering. Silence and Religion in Film*, Marburg 2015.
- 15 Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* [1972], Oakland, Calif. 2018, S. 169.
- 16 Hans Jürgen Wulff, »Kontemplatives Kino«, Lexikon der Filmbegriffe, online.

structure, the signification of the objects represented, and, of course, the light which is making the image.«¹⁷

Die Betonung liegt hier auf der Prozessualität der filmischen Bildgenese, wobei Licht nicht als additives oder externes Element – etwa in Form von Studiobeleuchtung – verstanden wird, sondern als im Bildraum präsenz Kraft: als jene Instanz, die das Bild formt oder enthüllt (»light revealing the image«, »making the image«). Entscheidend ist daher der Umgang mit natürlichem Licht.¹⁸ Die Bildwahrnehmung ist dabei eng geknüpft an die Präsenz der vorhandenen Lichtquellen – sowohl in ihrer Interaktion mit den materiellen Objekten als auch als Movens und Gegenstand der Bildbetrachtung selbst, als ein Werden des Bildes im Blick. In STELLET LICHT sind Rezeptionserfahrung und Lichtfokussierung untrennbar mit der Kameraführung und der Dauer der Einstellungen verbunden – in Aufnahmen, die den natürlichen Wandel des Lichts in der Realzeit des Films einfangen. Bereits die Szene mit Johan am Tisch ist hierfür exemplarisch: Im Verlauf der langen Einstellung wird für den Zuschauer die allmähliche Aufhellung des Himmels hinter den Fenstern durch die aufgehende Sonne sicht- und erfahrbar.

Die Präferenz für natürliche Beleuchtung steht dabei nicht im Widerspruch zu einer gezielten Bildgestaltung: Die Einstellung mit Johan am Tisch ist betont symmetrisch komponiert, die diegetischen Lichtquellen sind kontrolliert im Raum platziert, der Zeitpunkt der Aufnahme sorgfältig gewählt. Im inzwischen als eine eigenständige Publikation vorliegenden und vom Regisseur gezeichneten Storyboard¹⁹ sind Szenen wie diese im Entwurf detailliert ausformuliert in Bezug auf Kadrierung, Kamerabewegung und Lichtführung. Wie andere Filmemacher zuvor beteuert Reygadas in Gesprächen, dass der Film lange vor Beginn der Dreharbeiten vor seinem inneren Auge entsteht. Beim Drehprozess selbst geht es ihm hauptsächlich um die technische Realisierung dieser inneren Bilder, die sich am Set (im Fall von Reygadas ausdrücklich *on location*) je nach spontanen Eingebungen und natürlichen Lichtstimmungen vor Ort weiter ausdifferenzieren.²⁰ So sind auch die Glanzlichter auf den Gegenständen im Bewusstsein um ihre ästhetische Wirkung gesetzt. Darauf angesprochen, bestätigt Reygadas diesen Eindruck,

-
- 17 Das Statement entnehme ich meinem Gespräch mit dem Regisseur (Reygadas 2019c/ADG); Hervorhebung von mir.
- 18 Reygadas' Vorliebe für natürliches Licht knüpft an filmästhetische Traditionen an, wie sie etwa bei Terrence Malick ausgeprägt sind. Rick Warner verweist in diesem Zusammenhang auf Malick als eine der zentralen »spirituellen« Bezugsfiguren Reygadas' (vgl. Rick Warner, »Filming a miracle: *Ordet*, *Silent Light*, and the spirit of contemplative cinema«, in: *Critical Quarterly*, Jg. 57, 2015, Nr. 2, S. 46–71, Fußnote 10). Exemplarisch lassen sich Malicks *DAYS OF HEAVEN* (1978) und *THE TREE OF LIFE* (2011; vgl. Abb. 259) anführen: zwei paradigmatische Beispiele für den konsequenten Einsatz natürlichen Lichts.
- 19 Vgl. Carlos Reygadas, *Luz*, Storyboards, mit Textbeiträgen von Alberto Kalach, Roberto Salbitani, Alberto Blanco, Nuri Bilge Ceylan, Mexiko-Stadt 2016.
- 20 Entsprechende Aussagen stammen aus dem öffentlichen Gespräch des Regisseurs mit dem Publikum im Anschluss an die oben erwähnte Vorpremiere von *NUESTRO TIEMPO* am 21. Juni 2019 im Kino »Arsenal« (Deutsche Kinemathek, Berlin).

indem er sagt: »While constructing an image, I work with light in the same way I deal with all material objects in space. Those reflections are ›objects‹, if you will.«²¹

Die Glanzlichter auf Objekten wie dem weißen Herd oder dem blauen Teekessel und ihr Status als quasi materielle »Objekte« bewusster Bildgestaltung verweisen auf eine zentrale künstlerische Herausforderung, die seit Jahrhunderten im Zentrum ästhetischer Auseinandersetzung steht: die Modellierung des Lichts. Ein prägnantes historisches Echo findet sich in der Malerei Jan van Eycks. Darauf Bezug nehmend beschreibt Otto Pächt, wie das Ephemere des Lichts im Bildraum und auf der gemalten Oberfläche materialisiert wird – in »edelsteinhaft« funkelnden Flecken und »Inseln des Lichts«,²² die einen »unablässig wandernden Blick« auslösen und den Betrachter die Form gleichsam »in ihrem Werden mitmachen [lassen]«. ²³ Dass hier nicht das Fixierte, sondern das Werden der Form – und damit »die ganze Kunst des Malens«²⁴ – nachvollziehbar wird, markiert eine zentrale Qualität, die sich im Film in analoger Weise entfaltet. Wie schon in der niederländischen Malerei, wo zunehmender Realismus mit einer Intensivierung von Licht und Farbe einhergeht, fungiert das Licht bei Reygadas als aktives, dynamisches Prinzip: Es macht die Wahrnehmung der gegenständlichen Welt wie auch des filmischen Bildes unmittelbar als Prozess erfahrbar.

An dieser Schnittstelle von Malerei und Film werden nicht nur motivische und stilistische Parallelen deutlich, sondern auch mögliche kunsttheoretische Bezüge. Ein prominentes Beispiel liefert Karel van Manders Lehrgedicht *Het Schilder-Boeck* von 1604.²⁵ In dem Kapitel »Von der Reflexion, Spiegelung oder dem Widerschein«²⁶ beschreibt van Mander die illusionistische Kraft gemalter Lichtreflexe, die »das Gemälde zum Relief« werden lassen, sodass »die Stummen zu sprechen und die Toten zu leben [scheinen]«. ²⁷ Seine Bewunderung gilt insbesondere Raffael und Albrecht Dürer, vor allem Dürers »Meisterstich« *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg).²⁸ Die ikonographische Dichte dieses Werks – mit seinen Themen

21 Reygadas 2019c (ADG).

22 Pächt 1989, S. 23.

23 Ebd.

24 Diesbezüglich zitiert Pächt den lateinischen Tagebucheintrag des Nürnberger Humanisten Hieronymus Münzer aus dessen Niederlande-Reise 1495, eine der ältesten bekannten Beschreibungen des *Center Altars* (um 1432, St.-Bavo-Kathedrale, Gent) von Jan und Hubert van Eyck: »Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut nedum picturam: sed artem pingendi totam ibi videres«, und übersetzt ihn wie folgt: »Nicht aber was dargestellt, sondern wie es dargestellt ist, das ist das Einmalige daran. Alles ist so gemalt, daß man, blickt man auf das Gemälde, nicht nur dieses sieht, sondern die ganze Kunst des Malens.« (Pächt 1989, S. 12). Interessanterweise äußert sich Reygadas zu einem anderen Meisterwerk der Malerei ähnlich: »*The Surrender of Breda* by Velásquez [1634–35, Museo Nacional del Prado, Madrid] is famous not because of the story; it's much more interesting to read about it in a history book. It's about how it's painted.« (Zitiert nach Eugenio Di Stefano, »Toward an aesthetics of dead time in Carlos Reygadas's JAPÓN«, in: *Forma*, Jg. 1, 2019, Nr. 1, S. 62–87, hier S. 69).

25 Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, Text, Uebersetzung und Kommentar, nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker, Haag 1916.

26 Ebd., S. 169–195.

27 Ebd., S. 191 und S. 193.

28 Vgl. »Eine Historie geht mir nicht aus dem Sinn; sie ist von Raffael und in den Loggien; darin scherzt Isaak mit seiner Frau in Liebe, und der Sonnenschein spielt im Zimmer. Der gepriesene kunstvolle

von Tod, Stille und Auferstehung²⁹ – resoniert auf vielfache Weise mit STELLET LICHT, wie im Hinblick auf die finalen Szenen des Films zu zeigen sein wird. Auffällig an Dürers Stich ist die Präzision, mit der der Innenraum ausgestaltet und mit symbolischer Bedeutung aufgeladen ist. Ein besonders markantes Detail ist der klar umrissene, runde Hut, der im Hintergrund oberhalb des Hauptes von Hieronymus an einem Nagel hängt und als leuchtender Nimbus den Kopf des Heiligen hinterfängt.

Diese kunsthistorische Kontextualisierung wäre unvollständig, ohne Jan Vermeer und den Einfluss der Camera obscura auf dessen Malprozess einzubeziehen. Als Vorläufer der fotografischen Technik – und damit auch des Films³⁰ – spielte die Camera obscura eine zentrale Rolle in Vermeers Werk. Sie ermöglichte es ihm, natürliche Lichtverhältnisse mit außergewöhnlicher Präzision bildlich umzusetzen.³¹ Dabei lässt sich schon bei Vermeer eine Intensivierung und räumliche Modellierung durch das Licht beobachten, die sich in STELLET LICHT auf mehrfache Weise fortsetzt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Szene mit Johan am Tisch nochmals genauer in den Blick nehmen, in der neben den bereits erwähnten Details auch der Teelöffel in seinen Händen eine markante Rolle spielt. Diesen dreht Johan zunächst gedankenverloren, bevor er ihn auf der Tischplatte ruhen lässt. Nicht das Objekt als solches, sondern der auf seiner Oberfläche, entlang der konkaven Höhlung und konvexen Wölbung der Löffelschale, wandernde, weißlich-opake Glanzreflex zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Dieser spiegelt sich in der glatt polierten Steinplatte des Küchentischs und steht zudem in optischer Korrespondenz zur punktuellen Lichtreflexion der Petroleumlampe im linken Fensterglas (vgl. Abb. 100). Auch hier manifestiert sich eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Bild und das Licht, das das Bild konstituiert. Der wandernde Glanzreflex eröffnet einen medialen Reflexionsraum, in dessen Rahmen der Löffel in Relation zur je nach Art des Objektivs konvex- oder konkav geformten Linse der Kamera tritt. Diese Analogie zwischen der gewölbten Löffelschale und der Kameraoptik wird in STELLET LICHT durch den konsequenten Einsatz von Weitwinkelobjektiven noch verstärkt: Der filmische Raum krümmt sich zum Rand hin nach hinten, zur Bildmitte hin nach vorn, wodurch die Kameraoptik als formbildende und wahrnehmungsstrukturierende Instanz sichtbar wird. Zugleich stiftet die Form des Löffels mit seiner spiegelnden Wölbung eine visuelle Korrespondenz zum Pendelwerk der Uhr eingangs des Films – ein bemerkenswerter Kunstgriff Reygadas', der damit einen kunsthistorischen Topos

Grabstichel Dürers hat die Reflexe der Sonne auch in seinem Hieronymus im Gehäus zum Ausdruck gebracht, wie man sie niemals besser und schöner sehen kann.« (Ebd., S. 193). Gemeint ist hier ein Fresko aus Raffaels Schule: *Die Geschichte Isaaks: Isaak und Rebecca werden von Abimelech belauscht* (1518–19), das sich in der »Loggia di Raffaello« im Vatikan befindet.

- 29 Zu dem Kupferstich vgl. Ulrich Kuder, *Dürers ›Hieronymus im Gehäus‹. Der Heilige im Licht*, Hamburg 2013.
- 30 Dazu vgl. Jörg Jochen Berns, »Geflacker in dunklen Räumen. Von der Camera obscura zu Kino und Bildschirm«, in: Bruhn/Hemken 2008, S. 25–36.
- 31 Vgl. David Hockney, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt*, München 2001; sowie Philip Steadman, *Vermeer's Camera. Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford 2001.

aufgreift: den Konvexspiegel, der in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts gemeinhin als »Metapher der Malerei« gedeutet wird.³²

Als Johan schließlich den Löffel beiseitelegt und in Tränen ausbricht, nähert sich ihm die Kamera langsam, wie in Zeitlupe. Die dadurch entstehende Fokussierung auf die Figur und ihr Seelenporträt nimmt der Inszenierung jedoch nichts von ihrer visuellen Vielschichtigkeit. Das Licht bleibt in seiner variationsreichen Wirkung präsent: sichtbar in den blau gefärbten Schatten, die sich im Faltenwurf von Johans weißem Hemd abzeichnen, und in den feinen Strukturen der runzeligen Haut seiner Stirn. Die Präsenz des Lichts ist – wie der Seelenschmerz – allgegenwärtig.

Kontemplative Kamera

Look at the light and consider its beauty.
Close your eye and look at it again. What
you see of it, was not before, and what has
been, is not anymore.

— *Leonardo da Vinci*³³

Sei sicher, alles ausgeschöpft zu haben, was
sich durch Unbeweglichkeit und Stille
teilt.

— *Robert Bresson*³⁴

›Julie, what are you doing here?‹ → ›Just
watching the light changing.‹

— *DOWN BY LAW (1986, Jim Jarmusch)*³⁵

›The only thing that moves here is the light.‹
→ ›But it changes everything.‹

— *THE OTHERS (2001, Alejandro Amenábar)*³⁶

In STELET LICHT setzt Reygadas eine Bildgestaltung ein, die sich am Lebensrhythmus der Mennoniten orientiert und eine Atmosphäre von Entschleunigung und Kontempla-

32 Vgl. Yvonne Yiu, »Der Spiegel: Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 68, 2005, H. 4, S. 475–488. In diesem Zusammenhang erscheint auch der konvexe Spiegel in Jan van Eycks Gemälde *Die Arnolfini-Hochzeit* (1434, The National Gallery, London) Erinnerungswürdig, in dessen kreisrunder Spiegelung nicht nur der Bildraum, sondern auch zwei weitere Figuren – vermutlich der Maler selbst und ein Zeuge – zu sehen sind.

33 Leonardo da Vinci, zitiert nach Frank Fehrenbach, »Leonardo's Point«, in: Alina Payne (Hg.), *Vision and its instruments: art, science, and technology in early modern Europe*, University Park, PA 2015, S. 69–98, hier S. 80.

34 Bresson [1975] 2007, S. 29.

35 Min. 2.

36 Min. 13.

tion entstehen lässt. Es fehlt jener Moment der Entfesselung, wie ihn Murnau in *SUNRISE* mit den dynamischen Stadtbildern dem gemächlichen Landleben entgegensetzt. Lediglich punktuell meldet sich die Welt »da draußen« zu Wort, von der sich die Mennoniten-Gemeinde aus Überzeugung distanziert, wenn etwa ein Radiosender Musik im Auto ertönen lässt oder ein im Van installierter Fernsehbildschirm einen Bühnenauftritt des belgischen Chansonniers Jacques Brel überträgt. Im Deutschen, und auch im Plautdietsch des Films, impliziert der Begriff »Stille«, abgeleitet vom althochdeutschen »stilli«, Bedeutungen wie lautlos, geruhsam und zurückhaltend – bis hin zu Stillstand und Bewegungslosigkeit. Diese Teilaspekte nutzt Reygadas gewissermaßen als Bausteine seiner Filmästhetik des Innehaltens, in der, so eine Einschätzung von Andreas Kilb, »wahre Empfindungen« Platz finden.³⁷

Die Kamera in *STELLET LICHT* bewegt sich deutlich langsamer als im konventionellen Spielfilm üblich, und die Einstellungen sind außergewöhnlich lang; entsprechend liegt die Zahl der Schnitte weit unter dem Durchschnitt von mehr als vierhundert.³⁸ Reygadas nutzt das filmische Potenzial, die Wahrnehmung von Zeit zu beeinflussen – ganz im Sinne von Gilles Deleuzes Konzept des »Zeit-Bildes«,³⁹ bei dem an die Stelle sensorischer, kausal-logisch verknüpfter Bewegungsabläufe »optische« und »akustische Situationen« (Deleuze) treten und ein »Eintauchen in die Zeit«⁴⁰ initiieren. Die kontemplative Haltung der Kamera von Alexis Zabé realisiert damit ein Gegenkonzept zum Aktionskino mit seiner Favorisierung der Geschwindigkeit im dialogzentrierten dramaturgischen Vorwärtsdrang. Die Intention dieser Entschleunigung – wie sie auch das Kino von Andrei Tarkowski,⁴¹ Yasujiro Ozu, Otar Iosseliani, Robert Bresson, Theo Angelopoulos, Natalia Almada und Chantal Akerman, um hier nur einige namhafte Regisseure zu nennen, kennzeichnet⁴² – liegt darin, eine bewusste, geschärfte Wahrnehmung des Dar-

-
- 37 Vgl. »Carlos Reygadas fängt mit seinem Ehedrama in der Welt der Mennoniten das ein, worum sich die Dogma-Bewegung zehn Jahre lang bemüht hat: den Augenblick der wahren Empfindung.« (Andreas Kilb, »Letzte Stunden im Paradies«, FAZ, 8. April 2009, online).
- 38 Für statistische Angaben zur Schnittfrequenz und durchschnittlichen Einstellungsdauer im Hinblick auf etablierte Normen und Genres vgl. Ansgar Schlichter, »Einstellungslänge: Statistik«, Lexikon der Filmbegriffe, online.
- 39 Vgl. Deleuze [1985] 2013. Im konkreten Bezug des Konzeptes von Deleuze auf Carlos Reygadas vgl. Sheldon Penn, »The Time-Image in Carlos Reygadas' *Stellet Licht*: A Cinema of Immanence«, in: Bulletin of Spanish Studies, Jg. 90, 2013, Nr. 7, S. 1159–1181.
- 40 So Oliver Fahl: »[Es] müssen neue Bilderordnungen und -verkettungen gesucht werden, wenn Empfindungen und Wahrnehmungen von ihrem motorischen Wiedererkennen und Weiterführen abgeschnitten sind. Diese findet Deleuze in der Zeit. Wenn die Bewegungen blockiert sind, dann folgt das Eintauchen in die Zeit.« (Ders., »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 11, 2002, Nr. 1, S. 97–112, hier S. 100).
- 41 Carlos Reygadas: »Tarkovsky was the one to really open my eyes. When I saw his films I realized that emotion could come directly out of the sound and the image, and not necessarily from the storytelling.« (Zitiert nach Jason Wood, *The Faber Book of Mexican Cinema*, London 2006, S. 117f.).
- 42 Siehe auch die Filme von Carl Theodor Dreyer, Aki Kaurismäki, Béla Tarr, Alexander Sokurov, Christian Petzold, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan und Hou Hsiao-hsien. Drei der genannten Regisseure – Ozu, Bresson und Dreyer – stehen im Zentrum von Paul Schraders bereits zitierter Studie *Transcendental Style in Film* (1972). Weiterführend hierzu Justin Remes, *Motion(less) Pictures. The Cinema of Stasis*, New York

gestellten zu fördern und neue Register des Sehens zu aktivieren. Laut G. Roger Denson bringe die Entschleunigung der Bilder »paradoxiertweise Bewegung in unsere Sinne und Sehweise«. ⁴³ Entscheidend ist dabei nicht die Abfolge von Ereignissen, sondern die Anpassung der filmischen Darstellung und ihres Erlebens an ein subjektives Zeitempfinden. Die lange Einstellungsdauer, die Reygadas als »the most mysterious and ethereal element of cinematographic language« ⁴⁴ beschreibt, verdichtet das Zeitgefühl zu einer intensivierten Erfahrung von Gegenwärtigkeit.

In *STELLET LICHT* kippen selbst tradierte Hierarchien von Figur und Grund sowie von lebenden und nicht-lebenden Dingen. Alles im Bild Gezeigte wird potenziell mit Bedeutung aufgeladen. Aufforderungen in Dialogen wie »Komm, wir schauen uns den Schnee an!« wirken wie ein Appell an den Zuschauer, seine eigene Betrachtung bewusst zu fokussieren. Bei dem ohnehin langsamen, narrativen Tempo und den wenigen Schnitten lässt die statische oder nur minimal bewegte Kamera dem Zuschauer genügend Zeit, das Gezeigte in allen Details zu erfassen. Dadurch wird der Blick in besonderer Weise für die sinnliche Gegenwart der Bilder sensibilisiert – und potenziell jedes Filmbild, streng genommen jede Einstellung, bestehend aus 24 Einzelbildern pro Sekunde (nach Jean-Luc Godard: »24 Mal Wahrheit«), zu einer eigenständigen Bedeutungseinheit. In diesem Sinne argumentiert Wim Wenders: »I think only if you give each image the right to be there for itself and tell its own story you can hope to be given the right by each image to place it in a larger sequence and make it part of some bigger whole.« ⁴⁵ Diese Sichtweise entspricht der Methodik dieser Untersuchung, die mit dem Licht das Bild als eigenständige, narrative Entität herausarbeitet. Filmische Lichtbilder verblassen nicht im Sog der narrativen Dynamik, sondern bewahren immer ihren ikonischen Eigen- und Zeigewert.

Stille und Entschleunigung kennzeichnen die Handlung von *STELLET LICHT* ⁴⁶ als weltliche Passionsgeschichte, akzentuiert unter anderem durch die sparsame Verwendung von Dialogen und den Einsatz von Laiendarstellern. Ihre Gestik ist äußerst reduziert, die Haltung beinahe resignativ, jedoch wachsam – als Ausdruck innerer Einkehr. Geradezu demonstrativ führen die Darsteller vor, wie die Welt des Films zu betrachten ist: in kontemplativer Konzentration. Subjektive Einstellungen machen ihre Wahrnehmung teilbar, etwa wenn ein Mädchen auf dem Rücken im Gras liegt und eine im Wind schaukelnde, von Sonnenlicht umspielte Baumkrone vor dem blauen Himmel betrachtet. Die Kamera verweilt ganze 26 Sekunden auf diesem Bild, fast so, als wolle

2015; sowie Norbert Grob; Bernd Kiefer; Roman Mauer; Josef Rauscher (Hg.), *Kino des Minimalismus*, Mainz 2009.

- 43 G. Roger Denson, »Belichtung und Erleuchtung: Das Phänomen des hermeneutischen Zirkels in Hiroshi Sugimotos kontemplativer Photographie«, in: Parkett, Jg. 13, 1996, Nr. 46, S. 146–150, hier S. 146.
- 44 Carlos Reygadas, »Defining Cinema«, in: Reygadas 2016, S. 27–39, hier S. 34.
- 45 Wim Wenders, zitiert nach Jeff Malpas, »Wim Wenders: The Role of Memory«, in: James Phillips (Hg.), *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford, Calif. 2008, S. 146–159, hier S. 148.
- 46 Vgl. zur ästhetischen Verwandtschaft mit dem »Slow Cinema« – dessen Strategien Reygadas' *STELLET LICHT* aufgreift, ohne dem Bereich des Experimentalfilms zuzugehören – Matthew Flanagan, »Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film«, Diss., University of Exeter 2012, online.

sie die äußere Bewegung des Baumes in eine innere Regung der Figur (und des Zuschauers) übersetzen. Licht und Figur sind hier in ihrer geruhsamen Leinwandpräsenz gleichwertige Partner.

Auch wenn die Kamera in *STELLET LICHT*, wie im angeführten Beispiel, mitunter subjektive Impressionen vermittelt, löst sie sich an anderen Stellen von den Figuren und richtet ihren Blick auf menschenleere Landstraßen, stille Interieurs oder erkundete Schauplätze in langsamen 180- oder 360-Grad-Schwenks. Bisweilen verharrt sie in völliger Statik – etwa, um die Bewegungsbahnen farbiger Wolkenschatten über einer Landschaft einzufangen (Abb. 102–103). In diesen Einstellungen tritt die Kamera in einen intensiven Dialog mit ihrer Umgebung und verleiht flüchtigen Erscheinungsformen von Licht und Bewegung in der Zeit Ausdruck.⁴⁷



Abb. 102-103: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Mit gleicher Achtsamkeit, mit der die Kamera in *STELLET LICHT* Landschaften und Interieurs erkundet, richtet sie ihren Blick auch auf die Gesichter der Darsteller – in Groß- und Detailaufnahmen. Überdeutlich treten dabei Falten, Poren, Narben und die von der Sonne gegerbte Haut hervor: eingeschriebene Spuren gelebter und vergehender Zeit. Eine spezifische Variation dieses Blicks bietet die Szene im abgedunkelten Van, in dem die Protagonisten eine Fernsehsendung mit Jacques Brel ansehen. Die Kamera nähert sich dem Bildschirm so weit, bis dessen Bildfläche den gesamten Kader ausfüllt (Abb. 104). Das schweißüberströmte Gesicht des Sängers, grell ausgeleuchtet, wirkt auf der Kinoleinwand überhöht, fast monumental.⁴⁸ Gleichzeitig wechselt der Film von

47 Im Sinne einer kunst- und filmhistorischen Kontextualisierung lassen sich in diesem Zusammenhang sowohl die impressionistische Malerei – etwa Claude Monets variierende Farb- und Lichtstimmungen in *La Cathédrale de Rouen* (Serie, 1892–94) oder *Les Meules* (Serie, 1890–91) – als auch minimalistische Tendenzen des Kinos heranziehen. Letztere manifestieren sich exemplarisch etwa in Larry Gottheims Experimentalfilm *FOC LINE* (1970), der in einer einzigen, elfminütigen Einstellung den Zug des Nebels über eine ländliche Landschaft zeigt.

48 Aldous Huxley beschreibt derartige filmische Blow-ups als Ausdruck einer kinematografisch induzierten Transzendenz: »Die ins Ungeheure vergrößerten Kakteenblüten, in die sich der Zuschauer am Ende von Disney's *DIE WÜSTE LEBT* [*THE LIVING DESERT*, 1953] sinken fühlt, kommen geradewegs aus einer anderen Welt.« (Ders., *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle. Erfahrungen mit Drogen* [1954], übers. von Herberth E. Herlitschka, München, Zürich 1970, S. 123). Solche optischen Vergrößerungen können tatsächlich den Eindruck erwecken, als öffne sich hinter der materiellen Oberfläche des Dargestellten ein mystischer Raum, der den Zuschauer in eine andere Sphäre entführt. Zugleich bleibt jedoch eine gewisse Opazität erhalten – ebenso wie die Materialität des Bildes, mit seiner eigenen Fluktuation und Unbestimmtheit.

Farbe in den Schwarz-Weiß-Modus des abgefilmten Videobildes, dessen Rasterstruktur sich wie ein Schleier über das Antlitz des Sängers legt, das sich in Licht und Schatten, in Raster und Filmkorn aufzulösen scheint.



Abb. 104: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Durch den Wechsel aller vier Jahreszeiten wird die Filmhandlung mit einer zyklischen Struktur unterlegt, die sich in unterschiedlichen Farbstimmungen ausdifferenziert: geblünte Wiesen und heranwachsender grüner Mais im Frühling und Sommer, goldgefärbte Heiden im Herbst, kristalliner Schnee im Winter – und wiederkehrende Totalen des Himmels, im Breitwandformat des Films in seiner endlosen Weite erfasst. Die zyklische Ordnung der Natur bildet hier den atmosphärischen Rahmen, innerhalb dessen sich die visuelle und akustische Dimension des Films entfaltet. Analog zur natürlichen Beleuchtung zeichnet Reygadas dabei den Direktton möglichst unverändert und vollständig auf, wodurch natürliche Umgebungsgeräusche den klassischen, in *STELLET LICHT* gänzlich abwesenden Filmsoundtrack ersetzen.

Der Hauptfokus gilt dem Licht – vornehmlich der Sonne, der zentralen Lichtquelle des Films – sowohl im Hellen als auch in den Momenten der Verschattung, wenn etwa Wolken oder Vorhänge die Sonnenstrahlen dämpfen. Gegen Ende des Films, im Kontext der Totenklage um die verstorbene Esther, sieht man Marianne im grellen Sonnenschein, wie sie die Hand vors Gesicht hebt, um nicht geblendet zu werden. In der anschließenden subjektiven Einstellung füllt ihr Unterarm das Bild; die Handfläche verdeckt die Sonne vollständig. Arm und Hand liegen im Schatten, irisieren jedoch am Umriss und an den lichtdurchlässigen Nagelspitzen der Finger (Abb. 105). Diese Einstellung fungiert nicht nur als symbolische Untermalung der Totenklage, sondern inszeniert ein Vexierspiel von Nähe und Ferne, Makro- und Mikrokosmos, Subjekt und Objekt – und verdeutlicht Reygadas' Absicht, im Medium Film zur Essenz der Dinge und Erscheinungen vorzudringen. Die Hand scheint hier gleichsam die metaphysische Dimension des Seins zu berühren, während Licht und Schatten in einer Weise interagieren, die den Dreiklang von Leben, Tod und Wiedergeburt aufgreift.



Abb. 105: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

In der Logik eines Sehens, das die Essenz der Erscheinungen zu ertasten sucht, kommt in *STELLET LICHT* auch der filmischen Unschärfe eine zentrale Bedeutung zu. So bleibt die Brennweite häufig unverändert, nachdem sich eine Figur aus dem Kader ins Off bewegt hat. Die Kamera hält bildfüllend die Hintergrundunschärfe fest. Die narrative Dynamik wird dabei fast gänzlich vernachlässigt und alle Gegenstandskonturen treten zugunsten der verschwommen fluktuierenden Texturen aus Licht und Farbe zurück. Die damit einhergehende Reduktion des Sichtbaren aktiviert die Sinne: Wie Tereza Smid in Anlehnung an Gottfried Boehm argumentiert, bedeutet ein »Weniger an visueller Information« ein »Mehr an Wahrnehmung«.⁴⁹ Zwar ist Unschärfe im Film, anders als in der Malerei, technisch bedingt, wird jedoch von Reygadas bewusst als Stilmittel eingesetzt. Die Pointe liegt im Flüchtigen und Ephemeren innerhalb der filmischen Sichtbarkeit – ein Aspekt, der zugleich das Spannungsfeld von Dauer und Vergänglichkeit, Leben und Tod berührt und damit den Kern der philosophischen Reflexion dieses Films ausmacht.

Im Sinne einer Wahrnehmungssteigerung isoliert die Kamera in *STELLET LICHT* immer wieder einzelne Objekte und Motive aus der Makroebene der Umgebung: einen vom Sonnenlicht beseelten Fenstervorhang oder die Hände von Johan und Esther, die sich während einer nächtlichen Autofahrt im Dunkel des Wageninnern zärtlich berühren. Sie fokussiert auch Leerstellen und Zwischenräume der Wahrnehmung, so an den Übergängen von Licht und Dunkel. In einer hierfür exemplarischen Einstellung gleitet die Kamera langsam aus der Tageshelle in das Dunkel einer Garage. Das Bild versinkt allmählich im Schatten, bevor sich der Kader, während die Kamerabewegung fortschreitet, wieder aufhellt, als würde sich der filmische Blick dem natürlichen Lichtwechsel anpassen (Abb. 106–109). Reygadas' Haltung zu dieser Art der Lichtbehandlung wird deutlich, wenn er sagt: »I don't want to force the light or correct it. I think, it's beautiful to adapt to the natural change of light as it happens in real life. I want to keep that quality of amazement the real life gives you.«⁵⁰ Diese bewusste Abkehr von künstlicher Lichtmanipulation zugunsten eines natürlichen Lichtgeschehens ist ein zentrales Prinzip der Ästhetik

49 Tereza Smid, »Entgrenzte Stimmungsräume. Atmosphärische Funktionen filmischer Unschärfe«, in: Brunner u.a. 2012, S. 143–158, hier S. 146; ergänzend dies., *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg 2012; weiterführend Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002.

50 Reygadas 2019c (ADG).

von STELLET LICHT – einer Ästhetik, deren metaphysische Dimension in der physikalischen Welt verankert bleibt.⁵¹



Abb. 106-109: STELLET LICHT (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Den ruhigen, meditativen Rhythmus bringen in den Film subtile Variationen wiederkehrender Bildmotive und Kompositionen. Ein markantes Beispiel sind die mehrfach auftretenden Blumen – sei es als reales Objekt, als Dekor auf Kleidung und Tapeten oder als symbolisches Element im Lied *Les Bonbons* von Jacques Brel. Diese floralen Motive tragen wesentlich zur visuellen und thematischen Geschlossenheit bei. Auch die Art und Weise, wie die Figuren ins Bild gesetzt werden, häufig streng im Profil oder in schräger Aufsicht, erzeugt quer durch den Film sich wiederholende Muster. Dies gilt auch für die Lens Flares – in STELLET LICHT ein visuelles Motiv von einer eindringlichen Optik und Poetik.

Lens Flares – Spiegelungen des Lichts

Wenngleich die Kamera in STELLET LICHT an die subjektiven Seherfahrungen des Menschen und den natürlichen Lichtwechsel der Tages- und Jahreszeiten anknüpft, erzeugt ihr Objektiv immer ein künstliches Bild. Die sogenannten Lens Flares, auch Blendenflecke, Spektralringe oder *aperture ghostings* genannt, bekräftigen diese Andersartigkeit des technischen Kamerablicks. Sie entstehen aufgrund der lichtbrechenden Eigenschaft der Kameralinse beim direkten Lichteinfall ins Objektiv, wenn sich eine starke Lichtquelle entweder im Bild oder knapp außerhalb davon befindet. Lichtbündel werden in der Linse – einem System aus mehreren Gläsern – reflektiert, wodurch je nach Beschaffenheit und Beschichtung multiple, unterschiedlich gefärbte und gemusterte Reflexe entstehen. Die Flares sind folglich rein kinematografische Effekte. Aufgrund ihrer vordergründigen Artifizialität verweisen sie daher immer über das Dargestellte hinaus auf die Darstellung

51 Vgl. hierzu Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, London, New York 2014 (insb. Kap. »Carlos Reygadas: Cinema of the Impossible«, S. 31–92).

selbst,⁵² auch dann, wenn sie als scheinbar unkontrollierbare »Unreinheiten« der Aufnahme eine pseudo-dokumentarische Filmästhetik stützen. Darüber hinaus steigern sie die visuelle Präsenz der filmischen Umgebung, indem sie das Licht als zentrales Element von Natur- und Realitätserfahrung über Spiegelungen zum Bildthema machen.

Zu sehen sind die Flares in *STELLET LICHT* zum ersten Mal, als Johan vor dem Haus einen Hund über das tiefbraune Fell streichelt. Das Gegenlicht der Sonne und die sphärische Linse der Kamera interagieren, wodurch verschiedenfarbige Blendflecken in Form von Kreisen, Ellipsen und Oktaedern über die vorderste Bildebene tanzen – so als hätte die Berührung von Johans Hand diese Erscheinung ausgelöst. Wie im weiteren Verlauf des Films entsteht aus dem Zusammenspiel von Sonnenlicht und Kameralinse eine Vielzahl farbiger Flares, die ein eigenständiges, abstraktes Schauspiel entfalten.

Ein Höhepunkt dieser Ästhetik ist die Szene, in der sich Johan und Marianne außerhalb der Siedlung zum Stelldichein treffen. Schleichend folgt die Kamera Johan zu seinen Füßen auf dem Weg zu seiner Geliebten. Im Dickicht von Gras, Mais und Blumen, die über die Kameralinse streichen, erscheinen die ersten, kleineren Flares. Als die Füße der Geliebten sich finden, erfolgt der Schnitt in die nahe Einstellung mit den beiden Darstellern im Profil. Johan und Marianne schauen sich gegenseitig lange in die Augen (Abb. 110). In dem Moment, als die beiden sich umarmen und küssen, entstehen mehr und größere Flares und umspielen das Paar wie verschiedenfarbige Konfetti – schwerelos und wie vom Wind bewegt (Abb. 111–113). Manche davon erscheinen oval oder länglich gestreckt, andere bilden nahezu perfekte Kreise. Ihre Farben variieren infolge der Lichtbeugung,⁵³ überwiegend in Rot- und Orangetönen, wobei sich durch Überlagerungen neue Mischöne ergeben. Wie in einem Kaleidoskop fügen sich diese Lichtartefakte zu immer neuen Konstellationen zusammen, fahren in- und auseinander, überlappen sich punktuell entlang der mittleren Bildachse zu strahlend weißen Flecken oder verteilen sich in der unteren Bildhälfte der Leinwand. Die leicht bewegte Handkamera hält und variiert diese optischen Erscheinungen über die gesamte Dauer der rund zweiminütigen Einstellung: ein deutliches Indiz dafür, dass diese Flares, ähnlich den Glanzlichtern und Reflexionen auf den Gegenständen, intentional gesetzt sind. Ihre ästhetische und symbolische Wirkung ist präzise kalkuliert.⁵⁴

In dieser Szene erfüllen die Flares im Verbund mit der Sonne und in direkter Korrespondenz zu der natürlichen Geräuschkulisse eine stimmungstragende Funktion, suggerieren Leichtigkeit und Unbeschwertheit im Augenblick ungestörter Zweisamkeit. Die zärtliche Annäherung zwischen Johan und Marianne präsentiert sich in diesem Augenblick als ein persönlicher Garten Eden, ein paradiesischer Zustand, der von der sonnen-

52 Christine N. Brinckmann exemplifiziert dies für die Arbeit der Kamera: »[...] *de facto* bleibt sie [die Kamera] für viele Rezipienten als spezielles Faszinosum neben oder hinter der Fiktion präsent. Und ebenso für viele Regisseure, die sie immer wieder zu Augenblicken der Spürbarkeit, als Virtuosität oder signifikante Zeigegeste, in den Vordergrund treten lassen.« (Brinckmann 1997a, S. 285).

53 Unter Beugung versteht man die Abweichung des Lichts von seiner ursprünglichen geradlinigen Ausbreitungsrichtung, wenn es beispielsweise eine Blendenöffnung passiert.

54 Der flare-affine Kamerastil von Alexis Zabé zeigt sich auch in seinen späteren Filmarbeiten, insbesondere in *THE FLORIDA PROJECT* (2017) unter der Regie von Sean Baker.

durchtränkten Landschaft hinterfangen wird.⁵⁵ Dabei treten starke visuelle Kontraste hervor: die nahezu formatfüllende Präsenz der sich küssenden Figuren auf der einen Seite und die Weite der Landschaft im Hintergrund auf der anderen – mit dem Zuschauer als Mitwischer und stiller Beobachter dieser intimen Begegnung.

55 Die Andeutung eines Garten Eden in dieser Sequenz erinnert stark an eine Szene aus Murnaus *SUNRISE*. Dort stellen sich der Mann und die Frau vom Land – wie oben erwähnt – inmitten des städtischen Verkehrs einen geblühten Garten vor. Dieser Garten, durch Rückprojektion ins Bild gesetzt, ist licht- und sonnendurchflutet und bildet die imaginäre Kulisse für den anschließenden Kuss.



Abb. 110-113: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Nicht nur in *STELLET LICHT* liegen Sonnenlicht und Sinnlichkeit nah beieinander. Abdellatif Kechiche in *LA VIE D'ADÈLE* (2013) oder Georges Lacombe in *LA LUMIÈRE D'EN FACE* (1955), um nur ein paar wenige zu nennen, stilisieren die Sonne zum Mitspieler der Liebenden. Im Zentrum von *LA VIE D'ADÈLE* stehen zwei junge Frauen, die sich in einer Szene im Gegenlicht küssen: Die Sonnenstrahlen scheinen wie eine glühende Substanz von Mund zu Mund zu fließen, während ein großer Spektralring das Paar wie ein schützender Heiligenschein umgibt. In *LA LUMIÈRE D'EN FACE* wird die sinnlich-erotische Ebene betont, wenn sich die träumerische Protagonistin auf einer Wiese den wärmenden Sonnenstrahlen wie einem Liebhaber hinzugeben scheint. Gerade Lens Flares werden im Film häufig gezielt eingesetzt, um den Wirklichkeitseindruck zu verfremden.⁵⁶ In Spielfilmen wie *MORE* (1969, Barbet Schroeder) oder *EASY RIDER* (1969, Dennis Hopper) visualisieren sie drogeninduzierte Rauschvisionen. Auch die Szene der romantischen Begegnung zwischen Johan und Marianne, wenngleich auf der Realitätsebene der Filmhandlung angesiedelt, erhält durch das Spiel der Flares den Anschein eines Tagtraums vom Glück, das Johan herbeisehnt. Denn er ist überzeugt, seine Liebe zu Marianne sei »Gottes Werk«, wie er sich gegenüber seinem Vater äußert, der seine Beziehung verurteilt. In diesem Sinne helfen die Flares, entrückte Glückseligkeit dort zu suggerieren, wo andere das Verderben sehen.

Ungeachtet der spezifischen Intention einzelner Szenen zeigt das Gesamtwerk von Carlos Reygadas eine deutliche Affinität zu chromatischen Aberrationen und anderen Abbildungsfehlern optischer Linsen. Besonders augenfällig wird dies in *POST TENEBRAS LUX* (2012), für den Reygadas eigens modifizierte, an den Rändern abgekantete Linsen anfertigen ließ, um einen verzerrten, surrealen Look zu erzeugen. In *STELLET LICHT* greift er auf Kameralinsen aus den 1960er-Jahren zurück, die er in Schweden und Russland aufspürte.⁵⁷ Diese Linsen sind aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit und Beschichtung besonders anfällig für Flares.⁵⁸ Auch andere Mittel setzt Reygadas ein, um die Darstellung gezielt zu entschärfen. So wird in *STELLET LICHT* durch stark verschmutzte Fensterscheiben fahrender Autos gefilmt – Bilder, die die Vorstellung einer »verschmutzten« Kinoleinwand evozieren: ein dezenter, aber bewusst gesetzter Bruch mit der gewohnten Wahrnehmung des Kinos als makellose Projektion.

In diesem Zusammenhang stellt Reygadas einen spezifischen Moment in der Entwicklung der Bildmedien heraus, der die Entscheidung, analog zu drehen und ältere Linsen einzusetzen, mitbeeinflusst hat: »When I was preparing *SILENT LIGHT*, digital images start to appear all over the place. I recognised that those images were so crisp and so defined that I felt they lost any kind of mystery.«⁵⁹ Der Begriff »crisp« (klar, transparent) intendiert dem Sinn der Aussage nach den Wegfall des Filmkorns und die Zurücknahme der für das analoge Filmbild grundlegenden Lichtdiffusion, die die Halogenid-

56 So untermalen etwa im Spielfilm *GHOSTLAND* (2018) glitzernde Flares die Imagination einer heilen Traumwelt im Kopf der Protagonistin Beth – während sie sich in Wirklichkeit in den Fängen einer psychopathischen Bande befindet.

57 Reygadas 2019c (ADG).

58 Moderne Objektive reduzieren Flares durch spezielle Glasbeschichtungen, die darauf ausgelegt sind, Lichtreflexionen zu minimieren und eine höhere »Reinheit« der Abbildung zu gewährleisten.

59 Reygadas 2019c (ADG).

kristalle der Emulsionsschicht bewirken.⁶⁰ Die Materialwahl ist damit keineswegs ein Ausdruck nostalgischer Rückbesinnung, sondern ein Resultat künstlerischer Entscheidungen. In Bezug auf die Flares argumentiert Reygadas in den ästhetischen Kategorien der Schönheit: »Some people think flares are a mistake. I don't think they are! They are light on a crystal that creates color, you know. For me it's beauty, it doesn't matter if it's meant to be there in real life.«⁶¹

Die 1960er-Jahre markieren die Dekade, in der sich die Flares im Spiel- und Experimentalfilm erstmals als eigenständiges Stilmittel etablieren und zunehmend vom Kinopublikum akzeptiert werden. Diese Entwicklung wurde durch technologische Innovationen wie Zoom-Objektive, Anamorphoten⁶² und leichtere Kameras begünstigt. Die Flares avancierten zu einem prägenden Element eines neuartigen Bildstils, der zwischen Spiel- und Dokumentarfilm oszillierte, den aufkommenden Independent-Film kennzeichnete und als Ausdruck eines »unglamorous lighting« verstanden wurde.⁶³ Exemplarisch für diese Umbruchszenarien stehen Spielfilme wie *COOL HAND LUKE* (1967, Stuart Rosenberg), *MEDIUM COOL* (1969, Haskell Wexler) und *EASY RIDER* (1969, Dennis Hopper) sowie der jeweilige Kamerastil von Conrad L. Hall, Haskell Wexler und László Kovács.⁶⁴ Aus heutiger Perspektive haben die Flares – durch ihre fortwährende Rezeption kaum noch als störend wahrgenommen – einen Teil ihrer ursprünglichen Innovativität und dokumentarischen Qualität eingebüßt. Inzwischen sind sie zu einem weit verbreiteten Stilmittel geworden, nicht nur im Film, sondern auch in der Fotografie und Werbung. In diesem Kontext entwickelte das Unternehmen Zeiss für eine Serie anamorphotischer Objektive sogenannte »Flare Sets«, mit denen Flares gezielt erzeugt werden können.

Nicht länger ausschließlich mittels Linsen und Scheinwerfern forciert, werden die Lens Flares zunehmend auch als digitale Spezialeffekte simuliert (Stichwort *digital mi-*

60 Vgl. Flückiger 2008, S. 350; insb. das Kap. »Diffusion, Lens Flares, optische Verzeichnung«, S. 350–353.

61 Carlos Reygadas, zitiert nach: »Carlos Reygadas Interview«, YouTube, 19. Januar 2014, online.

62 Anamorphe Objektive erzeugen bei der Aufnahme eine verzerrte (anamorphe) Abbildung, die in der Projektion entzerrt wird. Zu den gängigen Formaten gehören CinemaScope, Panavision, Superscope. Diese Technik ermöglicht es, ein breites Sichtfeld auf einem Standardfilmformat (etwa einem 35mm-Filmformat) aufzuzeichnen.

63 Dazu Lisa Dombrowski: »Suspicious of glossy artifice passing as realism and influenced by the playful visual styles of the European New Wave, the immediacy of Direct Cinema documentaries, and the rough vigor of New York independent filmmaking, a younger generation of cinematographers incorporated previously questionable visual choices into their professional practice, including zooms, unstable hand-held camerawork, unglamorous lighting, lens flare, and deliberate overexposure.« (Dies., »Postwar Hollywood, 1947–1967«, in: Patrick Keating (Hg.), *Cinematography*, New Brunswick, N.J. 2014, S. 60–83, hier S. 82).

64 Werden die Flares – wie auch in *STELLET LICHT* und den genannten Filmen – bewusst als Stilmittel eingesetzt, so ließen sie sich grundsätzlich auch vermeiden. Dafür stehen mehrere Möglichkeiten zur Verfügung: In der Postproduktion können Flares digital entfernt werden. Im analogen Verfahren lassen sie sich durch Anpassung der Kameraposition in Abhängigkeit vom Lichteinfallswinkel reduzieren. Außerdem können sie gezielt in hellere Bildbereiche gelenkt werden, wo sie weniger auffallen. Darüber hinaus helfen Polarisationsfilter und Sonnenblenden, ihre Entstehung zu verhindern.

mikry).⁶⁵ Diese künstlich generierten Flares dienen einerseits dazu, die Illusion einer physisch präsenten Kamera zu evozieren und damit die Authentizität der Darstellung zu stärken. Andererseits können sie, wie Barbara Flückiger treffend anmerkt, als »Hinweise auf die künstliche Entstehung des Bildes«⁶⁶ gelesen werden. Besonders in computergenerierten Bildern treten sie auffällig und wohl arrangiert auf, was den Eindruck einer stilisierten Künstlichkeit erzeugt.⁶⁷ Ein prominentes Beispiel für diese Entwicklung ist J. J. Abrams' *STAR TREK INTO DARKNESS* (2013), in dem Flares sowohl analog als auch digital gestaltet worden sind.⁶⁸ Der Film löste bei seinem Erscheinen eine hitzige Debatte aus. Florian Krautkrämer beschreibt in seiner Analyse den »inflationären und ornamentalen«⁶⁹ Einsatz der Blendenflecke. Was Krautkrämer durchaus wertschätzend als Stilmittel herausstellt und Abrams selbst augenzwinkernd als seine »Flare-Sucht« bezeichnet, empfanden viele Zuschauer als übertrieben bis störend.⁷⁰

Bereits in Abrams' *STAR TREK* (2009) beobachtet Caetlin Benson-Allot einen ähnlich exzessiven Einsatz von Flares, den sie kritisch als »spectacle instead of nuance«⁷¹ wertet. Im Gegensatz dazu ordnet sie Abrams' *SUPER 8* (2011), den Abrams gemeinsam mit Steven Spielberg und Bryan Burk produzierte, deutlich differenzierter ein – als bewusste Anlehnung an die Lichtästhetik früherer Spielberg-Filme. In der Gestaltung der Flares dieses Films erkennt sie eine stilistisch klare Handschrift, wie sie bereits in Spielbergs Blockbustern *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* (1977) und *E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL* (1982) zum Tragen kommt. Diese zeichnen sich laut Benson-Allot durch eine subtilere Integration der Blendenflecke aus, die nicht bloß spektakulär erscheinen, sondern gezielt zur atmosphärischen Dichte und erzählerischen Tiefe beitragen. Sie erläutert:

»Like *E.T.*, *Super 8* does eventually provide emotional catharsis for both its characters and its viewers, a redemptive conclusion in which Joe [Joe Lamb, die Hauptfigur des Films] finds a way to move forward with his life and let go of the phantom image of his mother. Even so, its final shot is a flare, for like *Close Encounters*, *Super 8* revels in visions

65 Zu diesem Zusammenhang vgl. D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge 2007.

66 Flückiger 2008, S. 352.

67 Vgl. ebd.

68 Umgesetzt mithilfe einer speziell hierfür entwickelten Software von ILM (Industrial Light & Magic, ein von George Lucas gegründetes Unternehmen für Spezialeffekte). Vgl. dazu ausführlich Deborah Tudor, »Light bouncing: digital processes illuminate the cultural past«, *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, Nr. 52, September 2010, online. Zu ILM vgl. Mark Cotta Vaz; Patricia Rose Duignan, *Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm*, New York 1996.

69 Florian Krautkrämer, »Linsenschmutz. Befleckte Objektive, verdreckte Scheiben: Lens Flares in Film und Game«, in: *CARGO*, Jg. 5, 2013, Nr. 19, S. 33–38, hier S. 38. Vgl. ders., »Scheibenschmutz und Lens Flares. Vom Blick durch gläserne Oberflächen«, in: Ute Holl; Irina Kaldrack; Cyrill Miksch u.a. (Hg), *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, München 2015, S. 101–116.

70 J. J. Abrams stellte sich im Erscheinungsjahr des Films der Kritik in den Medien und entschuldigte sich sogar für den exzessiven Einsatz von Flares – ein ungewöhnlicher Fall, bei dem die öffentliche Meinung die künstlerische Entscheidungsfreiheit erheblich unter Druck setzte. (Vgl. Andre Wöger, »Verblendung: J.J. Abrams entschuldigt sich für Lens Flares«, *Moviepilot*, 01.10.2013, online).

71 Caetlin Benson-Allot, »Slants of Light«, in: *Film Quarterly*, Jg. 65, 2011, Nr. 1, S. 10–11, hier S. 11.

of light that ravage and ravish, and lens flares are its beguiling, dazzling token of how film and filmmaking can transport an audience and deliver it from unhappiness.«⁷²

Die Ausführungen machen deutlich, dass der Einsatz von Flares im Film eine sorgfältige Balance zwischen visueller Gestaltung und narrativer Intention erfordert.⁷³ Reygadas gelingt es, dieses Gleichgewicht zu wahren. Die »emotionale Katharsis« (Benson-Allot) von *SUPER 8* findet in vergleichbarer Weise ihre Entsprechung in der hier analysierten Szene aus *STELLET LICHT* – sowohl auf Seiten der Protagonisten als auch aus der Perspektive der Zuschauer. Die Präsenz der Flares erweitert die visuelle Sprache des Films um eine zusätzliche Bedeutungsebene, die weit über den bloßen ästhetischen Schauwert ihrer Erscheinung hinausreicht.

Assoziationen und Emotionen, die Lens Flares als anschauliches Formelement in der Filmwahrnehmung hervorrufen, können je nach Kontext und inhaltlichem Zusammenhang stark variieren. In der Darstellung von Grenz- und Gewaltsituationen sind sie häufig Teil einer aggressiven Lichtregie,⁷⁴ während sie im Zusammenspiel mit dem Sonnenlicht oft eine idyllische Stimmung evozieren. In *STELLET LICHT* treten die Flares ausschließlich im Verbund mit natürlichem Sonnenlicht auf und werden – anders als in Abrams' *STAR TREK*-Reihe – deutlich sparsamer eingesetzt, mit einer klaren Zielsetzung, die atmosphärische wie narrative Dynamik einzelner Szenen in ihrem jeweiligen Ausdruck und Gehalt zu stützen. Sie laden das Geschehen dabei emotional und symbolisch auf, nicht ohne auch die filmische Materialität spürbar werden zu lassen. Die Bündelung der Flares auf der vordersten Ebene der Darstellung erhöht die taktile Qualität des Bildes, während über die farbliche Ausdifferenzierung des Lichts zugleich eine piktoriale Anmutung der Bildkomposition augenfällig wird – der Charakter des Films als Malerei mit Licht. Wenn Reygadas die Kamera als »Trichter für die Realität« beschreibt, ergänzt er, dieser Trichter funktioniere für ihn »wie ein Pinsel«.⁷⁵ So wie ein Pinsel in Farbe getaucht wird, scheint die Kamera in *STELLET LICHT* vom Licht erfasst oder vielmehr: durchtränkt.

Über die besagte Analogie von Kamera, Trichter und Pinsel hinaus folgt die Bildgestaltung von *STELLET LICHT* einer visuellen Logik, die sich deutlich an malerischen Kompositionsprinzipien orientiert, insbesondere an der frühneuzeitlichen Porträtkunst. Deren formale Strenge verbindet sich mit einer betont bildfüllenden Platzierung der Figuren, die eine eindringliche Präsenz und visuelle Unmittelbarkeit erzeugt.⁷⁶ Die Einstellung, in der Johan und Marianne einander in die Augen schauen, weist zentrale Gestaltungselemente auf, wie sie exemplarisch in Piero della Francescas Doppelporträt *Herzog und Herzogin von Urbino* (um 1473–75) dem Betrachter gegenüberreten. Als Diptychon

72 Ebd.

73 Während digitale Techniken diese Effekte leichter und präziser kontrollierbar machen, bleibt die Frage, ob und wann sie das filmische Erlebnis bereichern oder lediglich zu einer visuellen Überstimulation führen.

74 Vgl. hierzu Flückiger 2008, S. 351; sowie Christine N. Brinckmann, »Die Überstrahlung« [2010], in: Brinckmann 2014, S. 128–139.

75 Carlos Reygadas, zitiert nach Reygadas 2019a, S. 17.

76 Zur frühneuzeitlichen Porträtkunst vgl. allgemein Lorne Campbell (Hg.), *Die Porträt-Kunst der Renaissance: Van Eyck, Dürer, Tizian*, Ausst.kat. National Gallery, London, Stuttgart 2008.

konzipiert, zeigt das Gemälde das Ehepaar streng im Profil, einander in die Augen blickend, vereint durch ein einheitliches Landschaftspanorama (Abb. 114). Auffällig ist die bildfüllende Anordnung der Figuren auf der vordersten Ebene der Holztafel, während sich die Landschaft im deutlichen räumlichen Kontrast in die Tiefe staffelt. Dieses perspektivische Spiel zwischen Figur und Grund, zwischen Profil und landschaftlicher Weite findet sich auch bei Reygadas wieder – wenngleich mit einer leicht verschobenen Akzentuierung: Bei ihm liegt die Horizontlinie höher, nicht knapp unter dem Kinn wie bei della Francesca. Stattdessen verläuft sie von Mund zu Mund der Darsteller und antizipiert auf subtile Weise den Kuss als zentrales Motiv der Szene. Weitere Indizien wie das florale Muster auf Mariannes Bluse oder Johans Hut unterstreichen die visuelle Nähe zum Gemälde.

Im Gegensatz zur klaren Figuration der Darstellung entwickeln die Flares eine eigene Dynamik: Als abstrakte Formen schieben sie sich vor das Bildmotiv und entfalten ein geometrisches Lichtspiel, dessen rhythmische Struktur und Farbintensität eine visuelle Verwandtschaft mit abstrakten Tendenzen der Malerei und des Films der 1920er- und 30er-Jahre erkennen lässt. In diesem Zusammenhang sei exemplarisch auf die Werke Robert Delaunays verwiesen.⁷⁷ Das hier ausgewählte Gemälde aus der Serie *Rythmes* aus den 1930er-Jahren ist geprägt von kräftigen, leuchtenden Farben – mit Rot als dominierendem Farbton. Beinahe wirkt es, als seien die vorherrschenden Farben des Diptychons von Piero della Francesca hier in ein abstraktes Formgerüst zerlegt worden (Abb. 115). Bei beiden Gemälden ist der sonnige Eindruck von Licht und Farbe ausschlaggebend, den Reygadas ebenso als wesentliches atmosphärisches Kompositionselement für seinen Film bestimmt. Eindrucksvoll zeigt sich hier die Fähigkeit des Regisseurs, verschiedene und sogar diametral entgegengesetzte Darstellungsformen aus Malerei und Kunst zu einem eigenständigen Film miteinander zu verzahnen.

77 Auch in filmischen Experimenten der 1920er- und 1930er-Jahre – etwa bei Walther Ruttmann oder Len Lye, wie oben bereits erwähnt – finden sich vergleichbare visuelle Rhythmen, in denen Farbe, Bewegung und Licht zu abstrakten Kompositionen verschmelzen.



Abb. 114: Piero della Francesca, Herzog und Herzogin von Urbino, um 1473–75. Tempera auf Holz, je 47 × 33 cm. Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 115: Robert Delaunay, Rythme, Joie de vivre, 1930. Öl auf Leinwand, 200 × 228 cm. Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou), Paris

Der Verweis auf Delaunay ist trotz der bekanntermaßen ablehnenden Haltung des Künstlers gegenüber dem Kino hier bewusst gesetzt.⁷⁸ In seinem Aufsatz *La Lumière*, den Paul Klee 1913 ins Deutsche übertrug und der erstmals in der Kunstzeitschrift »Der Sturm« erschienen ist, beschreibt Delaunay die Notwendigkeit für die Kunst, sich vollständig von der gegenständlichen Welt zu trennen, ansonsten »verdammte sie sich zur Sklaverei der Imitation«.⁷⁹ Und erst durch diese Abkehr von der Mimesis erhebt sich das Licht »zur darstellerischen Selbstständigkeit«.⁸⁰ Die im Rahmen dieser Untersuchung wiederholt formulierte These vom Licht als Akteur und Bedeutungsträger des Bildes findet in diesem kurzen Text von Delaunay eine kunsttheoretische Entsprechung auf dem Gebiet der Malerei. Dass er dem Kino kritisch gegenüberstand, mag als eine besondere Pointe gewertet werden. Denn wie die frühen, heute leider verschollenen Beispiele des absoluten Films der beiden Futuristen Arnaldo Ginna und Bruno Corra aus den Jahren 1910–1912 belegen, entstanden Delaunays Äußerungen just zu einem Zeitpunkt, als das abstrakte Kino seine ersten Gehversuche unternahm. Ein weiteres bekanntes Beispiel aus dieser Zeit sind die *Rythmes colorés* (1913) von Léopold Survage, bestehend aus über 100 farbigen abstrakten Zeichnungen, die vom Künstler als Film animiert werden sollten.⁸¹

Bei aller Künstlichkeit der Flares als digitalem oder kameratechnischem Effekt offenbart sich in diesen historischen Bezügen ein grundlegendes Verständnis des modernen Kinos für die kosmologische Dimension des Lichts. In der Verbindung von figurativen und abstrakten Bildebenen in *STELLET LICHT* wird nicht nur der fortlaufende Dialog der Künste evident, sondern auch der Charakter des filmischen Lichtbilds als Medium ästhetischer Transfiguration. Der Tanz der Farbflecke, den Reygadas ins Zentrum der filmischen Wahrnehmung rückt, ist kein reines Formspiel, sondern vielmehr die sinnliche Veranschaulichung einer dem bloßen Auge ansonsten verborgenen Tiefendimension des Lichts als beseelter Materie. Es ist diese Synergie von Licht und Farbe, die das komplexe emotionale Innenleben der beiden Protagonisten abstrakt zum Ausdruck bringt.⁸²

-
- 78 Zur Kritik Delaunays an der Bewegungsdarstellung des Kinos und der futuristischen Malerei vgl. Michael Zimmermann, »Delaunays ›formes circulaires‹ und die Philosophie Henri Bergsons«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49 (1987/88), S. 335–364, insb. S. 345.
- 79 Robert Delaunay, »Über das Licht« [1913], aus dem Franz. von Paul Klee, in: Delaunay, *Robert Delaunay. Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*, hg. von Hajo Düchting, München 1983, S. 127.
- 80 Ebd.; allgemein zu Delaunay vgl. Uwe M. Schneede; Karin Schick (Hg.), *Robert Delaunay – Sonia Delaunay: Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg*, Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 1999.
- 81 Aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs und des Fehlens eines geeigneten Farbfilmverfahrens konnte dieses Vorhaben nicht realisiert werden. (Vgl. Gregory Zinman, *Making Images Move. Handmade Cinema and the Other Arts*, Oakland, Calif. 2020, S. 38ff.).
- 82 Ergänzend zu den oben genannten Quellen seien hier zwei weiterführende Beiträge zur Technik und Ästhetik der Lens Flares im Film genannt: Ron Brinkmann, *The Art and Science of Digital Compositing: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics*, 2. Aufl., Burlington 2008, Kap. »The Camera: Lens Flares and Other Lens Artefacts«, S. 32–39; sowie Phil Edwards, »We've hit peak lens flare. Here's how it started«, YouTube, 2016, online.

Kinematografische Transfigurationen

There are a handful of ways to understand the meaning of ›Silent Light‹, words that I read as an allusion to love, but this is also very much a film about that ordinary light that sometimes still passes through a camera and creates something divine.

— *Manohla Dargis*⁸³

Das vorangestellte Motto deutet *STELLET LICHT* als einen Film über Liebe und Licht. Dargis unterstreicht dabei die transformative Kraft des Lichts, das beim Passieren der Kameralinse nicht nur die sichtbare Welt spiegelt, sondern diese gleichsam verwandelt – in »something divine«. Die Kamera erscheint in dieser Auslegung als ein Medium, das innerhalb der vertrauten Realität Transfigurationsprozesse auszulösen vermag, die die verborgenen Dimensionen der Wirklichkeit freilegen. In diesem Verständnis kristallisiert sich jener altbekannte »merkwürdige Zusammenhang zwischen Technologie und Magie«⁸⁴ heraus, der, so Barbara Flückiger, die gesamte Geschichte des Kinos prägt.

Besonders nah an dieser Deutung bewegt sich Reygadas in den Schlusszenen seines Films mit der Wiederbelebung der verstorbenen Esther durch den Kuss von Marianne – eine Handlung, die die Grenze zwischen Realität und Wunder aufzuheben scheint. Esthers Tod am Herzversagen, lesbar als gebrochenes Herz, wird vom stürmischen Regen begleitet. Der Regen fällt, während Esther am Rand einer Landstraße zusammenbricht, überwältigt von der seelischen Erschütterung infolge der Affäre ihres Mannes. Wassertropfen auf dem Kameraobjektiv trüben die Sicht und vermitteln den Eindruck, als sähe man durch tränengefüllte Augen: ein visuelles Echo der tiefen Trauer und Empathie, die der Film in diesem Moment beim Publikum auslöst.

Am Tag der Totenklage versammelt sich die Dorfgemeinschaft in Johans Haus, wo Esthers Leichnam für Familie und Besucher aufgebahrt liegt. Gemeinsam singen sie im Chor biblische Verse aus dem Evangelium nach Johannes. Auch wenn die folgenden Zeilen im Film nicht direkt zu hören sind, enthalten sie die Quintessenz der Totenklage und der anschließenden Wiederbelebung. Sie lauten: »Die Stunde kommt, und sie ist schon da, in der die Toten die Stimme des Sohnes Gottes hören werden; und alle, die sie hören, werden leben.«⁸⁵ Vor dem Haus parkt Mariannes Wagen. Johan empfängt sie draußen,

83 Manohla Dargis, »Into the Mennonite World to Explore One Man's Test of Faith«, *The New York Times*, 23.09.2008, online.

84 Flückiger 2008, S. 368; vgl. ferner zu diesem Zusammenhang Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002; sowie Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, New York 1981.

85 Joh. 5, 25. Diese Zeilen enthalten nicht nur das Motiv der Auferstehung, sondern vermitteln zugleich ein paradoxes Verständnis von Zeit. Die Wendung »Die Stunde kommt, und sie ist schon da« betont die Gleichzeitigkeit von Präsenz und Zukunft dieser »Stunde«. Es ist ein zutiefst religiöser Gedanke, der die Spannung zwischen dem bereits begonnenen und dem noch nicht vollendeten Reich Gottes zum Ausdruck bringt. Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass in ägyptischen, hellenistischen sowie jüdischen und christlichen Glaubensvorstellungen die Totenklage die Funktion erfüllt, die »gerührten« Götter zu bewegen, den Toten neues Leben zu schenken. (Vgl. Katharina

sie umarmt ihn zärtlich und tröstet ihn. Ihr Blick hebt sich gen Himmel, zur Sonne. Anschließend betritt sie allein den Raum, in dem der offene Sarg steht. Das Zimmer ist nahezu leergeräumt und in schlichtem Weiß gehalten (Abb. 116–117). Langsam tritt Marianne an den Sarg heran und küsst Esther auf die Lippen – ein versöhnlicher Moment, der bis dahin undenkbar schien.

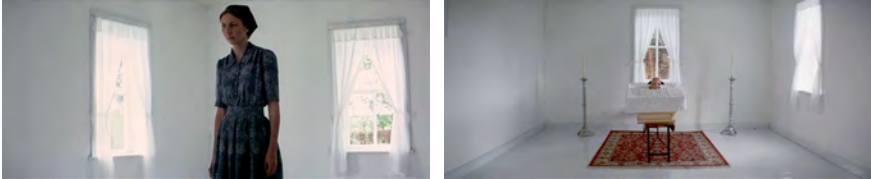


Abb. 116-117: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Nach dem Schnitt fixiert die Kamera das Gesicht der Toten in frontaler Aufsicht. Der Kopf von Marianne, die sich über den Leichnam gebeugt hat, ist zunächst im Kader sichtbar, womit deutlich wird, dass die Kamera nicht ihre subjektive Perspektive teilt. Während sie sich schließlich aus dem Bildausschnitt bewegt, verliert sie eine einzige Träne, die auf Esthers totenblasse Haut fällt und in leuchtender Spur zerrinnt. Ihr fluider Glanz wird zum alleinigen Bewegungsindikator im Bild, das ansonsten einem Tafelbild gleicht (Abb. 118), und setzt ein erstes Lebenszeichen. Es folgen weitere: Nach etwa einer Minute Einstellungs-dauer setzt der Atem ein, Esthers Mund öffnet sich leicht. Die grauen und blassen Töne ihres Gesichts weichen einem warmen Hautton, der durch das hereinfallende Sonnenlicht intensiviert wird. Schließlich öffnen sich ihre Augen und richten sich direkt auf die Kamera – ein intensiver Moment stillen Dialogs zwischen Figur und Publikum (Abb. 119).

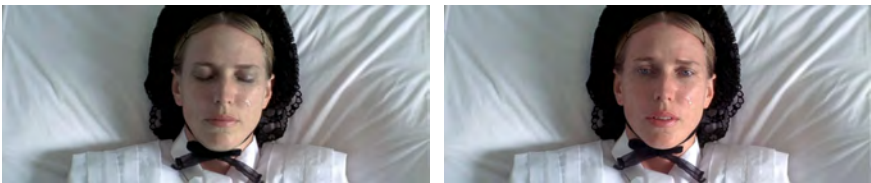


Abb. 118-119: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

Sykora, »Arretierte Tränen: Selbstreferenz einer Fotografie der starken Gefühle«, in: dies.; Ludger Derenthal; Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2008, S. 167–182, hier S. 169).

Reygadas greift in dieser Szene auf das Motiv der Wiedererweckung aus Carl Theodor Dreyers *ORDET* (1955) zurück – weniger als filmisches Zitat denn als Grundlage für eine eigenständige visuelle und atmosphärische Neuschöpfung.⁸⁶ Auch Dreyers Film kulminiert in einer Totenwache, die mit der wundersamen Rückkehr der verstorbenen Inger endet, nachdem ihr Bruder Johannes das Wort Gottes gesprochen hat. Das künstliche Studioliicht hebt diesen metaphysischen Moment in eine entrückte Sphäre: Im Kontrast zur dunkleren Umgebung des Zimmers blenden die Fenster beinahe. Ein vorgezogener, transparenter Vorhang vermag das opake, gleißend helle Licht kaum abzuschwächen (Abb. 120).⁸⁷ Auch in *STELLET LICHT* strömt weißliches Licht in den Raum, von beinahe unwirklicher Konsistenz, ein Effekt, der laut Reygadas auf gezielter, leichter Überbelichtung des Filmmaterials und dem Einsatz einer speziellen Kameralinse beruht.⁸⁸ Doch bei aller visuellen Nähe liegt der zentrale Unterschied – neben der grundlegenden Differenz zwischen Schwarz-Weiß und Farbe – in der Öffnung zur Außenwelt: In *STELLET LICHT* gewähren die Fenster partiell den Ausblick auf die dahinterliegende, sonnenbeschiene Landschaft. Während Dreyer das Licht eindeutig als Manifestation einer übernatürlichen Kraft inszeniert, überbrückt und verbindet Reygadas beide Sphären.



Abb. 120: *ORDET* (1955). Carl Theodor Dreyer, K: Henning Bendtsen

-
- 86 Einen vergleichenden Blick auf beide Filme werfen Ian Tan, »Death, time and the possibilities of renewal in Carlos Reygadas' *Silent Light* and Carl T. Dreyer's *Ordet*«, *Off-Screen*, Jg. 20, April 2016, Nr. 4, online, sowie Warner 2015, S. 46–71.
- 87 Im Kontext der Lichtsymbolik deuten Norbert Grob und Roman Mauer die Fenster als »im Widerschein des Glaubens der Bewohner« erglühend – eines Glaubens, der vom Ringen um die Gnade Gottes geprägt sei. (Norbert Grob; Roman Mauer, »Eine Tür zur Welt des Unerklärlichen« Carl Theodor Dreyer«, in: Grob u.a. 2009, S. 45–61, hier S. 50).
- 88 Reygadas 2019c (ADC).

Eine weitere grundlegende Differenz liegt in der schrägen Nah- und Aufsicht der Kamera auf das Antlitz der Toten in *STELLET LICHT*. Reygadas dürfte dabei an ein anderes ikonisches Werk Dreyers gedacht haben: *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (1928), dessen Bildstrategie konsequent auf Close-ups basiert, die das visuelle und emotionale Gerüst des Films formen. Diese isolieren das tränenvolle Gesicht der Heldin (gespielt von Maria Falconetti) vor einem neutralen Hintergrund – als visuelles Leitmotiv und »Leid-Bild«. ⁸⁹ Was Reygadas und Dreyer verbindet, ist der Bezug zur Ikonografie und Ästhetik der Passion, wie sie in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei und Skulptur tradiert sind, ⁹⁰ unterstützt durch die schwarze Haube, die in *STELLET LICHT* das Gesicht der Toten und ihren Hals wie ein Negativbild der Gloriole einfängt. Zugleich unterscheidet sich Reygadas' Inszenierung hier deutlich von Dreyers Ansatz: Er treibt die formale Reduktion noch weiter, verzichtet fast vollständig auf Bewegung im Bild oder expressiven Gesichtsausdruck. Die entscheidende Bewegung, die das Bild erzeugt, ist die allmähliche Aufhellung und Rötung der Haut – eine subtile Markierung der verlebendigen Kraft des Lichts. ⁹¹ Dabei erscheint das Licht als Auslöser eines Mysteriums, das kraft des Films die Grenze zwischen Leben und Tod zu durchbrechen scheint. ⁹² Das Licht ist hier am Puls des Lebens, ja dessen Äquivalent. Und es kennzeichnet das Leben des Films als einer vom Licht beseelten Materie.

Gleichwohl handelt es sich um eine der wenigen Szenen im Film, in denen das 35mm-Bildmaterial nachträglich digitalisiert und im Hinblick auf die beschriebene Aufhellung

-
- 89 Vgl. Natalie Fritz; Marie-Therese Mäder; Daria Pezzoli-Olgiati; Baldassare Scolari (Hg.), *Leid-Bilder. Die Passionsgeschichte in der Kultur*, Marburg 2018.
- 90 Joanna Barck verweist in ihrer Kurzanalyse von *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* treffend auf »Madonnenstatuen, die auf wundersame Weise zu weinen anfangen«. (Joanna Barck, »Träne«, in: dies.; Petra Löffler u.a., *Gesichter des Films*, Bielefeld 2005, S. 277–290, hier S. 278). Weiterführend hierzu vgl. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting* [1965], 2., überarb. Aufl., Soest 1984.
- 91 Passend hierzu formuliert Joachim Paech: »Das Licht ist der Atem des Films, der auf die Leinwand das magische Wort schreibt, das dort die Illusion des Lebendigen aus der Bewegung des Lichts hervorbringt.« (Ders., »Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ›Schreiben mit Licht‹ oder ›l'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même‹«, in: Michael Wetzel; Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213–233, hier S. 216). Allerdings beschreibt Paech ausdrücklich die Bewegungen des Lichts, was der Statik der hier analysierten Aufnahme in *STELLET LICHT* eher entgegenläuft. Bezeichnenderweise findet sich die hier angesprochene Verschränkung von Filmprojektion und lebendem Bild bereits im Namen einer frühen, erstmals 1896 demonstrierten Filmprojektionstechnik – dem »Vitascope« von Edison.
- 92 Reygadas' Inszenierung wirkt wie ein visuelles Echo auf Cennino Cenninis theoretische Reflexion über das »Fleischwerden« des Bildes im *Libro dell'Arte* (um 1400), insbesondere auf dessen Deutung der Malerei als *incarnazione*. Mit diesem Begriff knüpft Cennini bewusst an das theologische Konzept der »Menschwerdung Gottes in der Person Christi« an – ein zentrales Mysterium des christlichen Glaubens. (Vgl. Christiane Kruse, »Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als ›incarnazione‹. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 63, 2000, H. 3, S. 305–325, hier S. 314f.; ergänzend dies., *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003).

sowie Farbveränderung bearbeitet wurde.⁹³ Dieser eher dezent, kaum merklich gesetzte Eingriff mindert keineswegs die natürliche Anmutung der Bilder. Die formale Reduktion in der Fläche bei gleichzeitiger Fokussierung auf das Wesentliche, kombiniert mit der langen Dauer der Einstellung, entdramatisieren den dargestellten Vorgang. Paradoxerweise gewinnt die Darstellung gerade dadurch an atmosphärischer Dichte, emotionaler Intensität und dem Anschein, bei diesem an sich fantastischen Ereignis handle es sich um etwas Selbstverständliches, eine natürliche Erweiterung der Realität. Dieser Eindruck wird auf narrativer Ebene weiter verstärkt, wenn Johan und die Kinder den Raum betreten und Esther lebend vorfinden, ohne jede Spur von Verwunderung oder Schrecken. Ihre Reaktionen unterstreichen die stille Akzeptanz und das implizite Verständnis, mit denen das Überschreiten der Grenze zwischen Leben und Tod im Kontext der Handlung und mit den Mitteln des Films vollzogen wird.

In ihrer Symbolik und ihrem Optimismus rekurriert die Szene einerseits auf den Gedanken der Erlösung, ein zentrales Motiv der evangelikalischen Glaubensausrichtung der Mennoniten, und verheißt den Protagonisten einen neuen, unerwarteten Seelenfrieden. Andererseits entbehrt sie jeglichen religiösen Pathos⁹⁴ und unterwandert subtil geläufige Grenzmarkierungen zwischen physischer und metaphysischer Welt. Wie Rick Warner treffend formuliert: »[...] there is, in the miracle's unfolding, no point at which the metaphysical cleanly separates from the physical, from the corporeal, or from the earthly.«⁹⁵

STELLET LICHT endet, in einer Umkehrung des Finales von Murnaus SUNRISE, im Zeichen der untergehenden Sonne. Gleichwohl entfalten beide Finales ihre Strahlkraft an der Schwelle zwischen Licht und Dunkelheit – als krönenden Abschluss, als Lichtung und als Moment filmischer Erleuchtung. Hier ist es das farblich differenzierte *magic hour light*,⁹⁶ das der Film am Übergang von Tag zu Nacht eindrucksvoll einfängt. Eingeleitet wird die Schlussequenz durch einen Wechsel der Kameraperspektive von der Innenansicht des Zimmers zu einer Außenansicht. Die Kamera fokussiert einen Baum, an dessen Laub sich die Sonnenstrahlen brechen. Hier – und während der anschließenden Kamerafahrt durch das weitläufige Maisfeld – erscheinen erneut bunte Flares. Die Kamera beschwört die »schönsten Reflexionen« (Karel van Mander) der Sonne, in ihrem

93 Reygadas 2019c (ADG). Für die digitalen Effekte zeichneten sich Guillermo de Haro, Juanma Nalgales und Claudio López verantwortlich. Reygadas drehte seinen bislang letzten Spielfilm, NUESTRO TIEMPO (2018), erstmals vollständig digital, betont jedoch, dass ihm das analoge Filmmaterial nach wie vor näherliegt. Seinen bevorzugten Ansatz sieht er in einer bewussten Kombination aus analogen und digitalen Techniken. (Vgl. Reygadas 2019b, online).

94 Reygadas selbst betont in diesem Zusammenhang: »I think what we call ›spiritual‹ is actually just consciousness. I don't seek a connection to any mythological concepts of transcendence or religion, except in so far as they are part of our life. What I am interested in is awareness of what is going on around us. Surely, the images are mysterious, but not in a religious sense.« (Reygadas 2019c/ADG).

95 Warner 2015, S. 50.

96 *Magic hour light* bezeichnet im filmischen Fachjargon die kurze Zeitspanne unmittelbar nach Sonnenaufgang bzw. kurz vor Sonnenuntergang, in der das natürliche Licht durch seine warme Farbtemperatur, weichen Schatten und hohe atmosphärische Dichte eine besonders ästhetische Wirkung entfaltet. Aufgrund ihrer Kürze erfordert diese Phase beim Dreh eine präzise zeitliche Planung, um das Licht gezielt für bestimmte Bildwirkungen einsetzen zu können.

Verständnis als »Seele der Welt« und Inspiration des Künstlers,⁹⁷ im irisierenden Glanz der Wolken hinter einem leuchtenden Schwarm von Flares. Im selben Landschaftsbild wie zu Beginn angekommen, vollendet der Film seinen Zyklus. Langsam nähert sich die Kamera dem Horizont. Der rötlich glühende Streifen am Himmel weicht einer weiten Einstellung, in der die Kamera das Firmament einfängt: den stillen Glanz der Sterne, die im Widerschein unserer eigenen Existenz pulsieren.

Diese Sequenz hatte Reygadas bereits auf einer Seite des Storyboards vorgezeichnet: Markant gesetzte Pfeile an den Ecken des skizzierten Himmels deuten auf die gedachte Ausdehnung des Bildraums über die Ränder der Leinwand hinaus (Abb. 121). Diese Markierungen lassen sich nicht nur als Hinweis auf die spätere Bewegungskhoreografie der Kamera verstehen, sondern auch als grafische Zeichen filmischer Transzendenz. Sie übertragen die kosmologische Dimension der Welt auf das Kino – als Medium, das die Grenzen des Sicht- und Vorstellbaren radikal erweitert.

97 Den Ausdruck entnehme ich dem oben zitierten Lehrgedicht *Het Schilder-Boeck* (1604) von Karel van Mander, in dem die Sonne als »Seele der Welt« und »Herrin der Maler« beschrieben wird. Ihre Effekte zählt van Mander zu den »schönsten Reflexionen«, denen die Malerei mit Fleiß und Aufmerksamkeit folgen sollte. (Van Mander 1916, S. 169). Weiterführend dazu vgl. Ortrud Westheider; Michael Philipp; Daniel Zamani (Hg.), *Sonne: die Quelle des Lichts in der Kunst*, Ausst.kat. Museum Barberini, Potsdam, München, London, New York 2023.

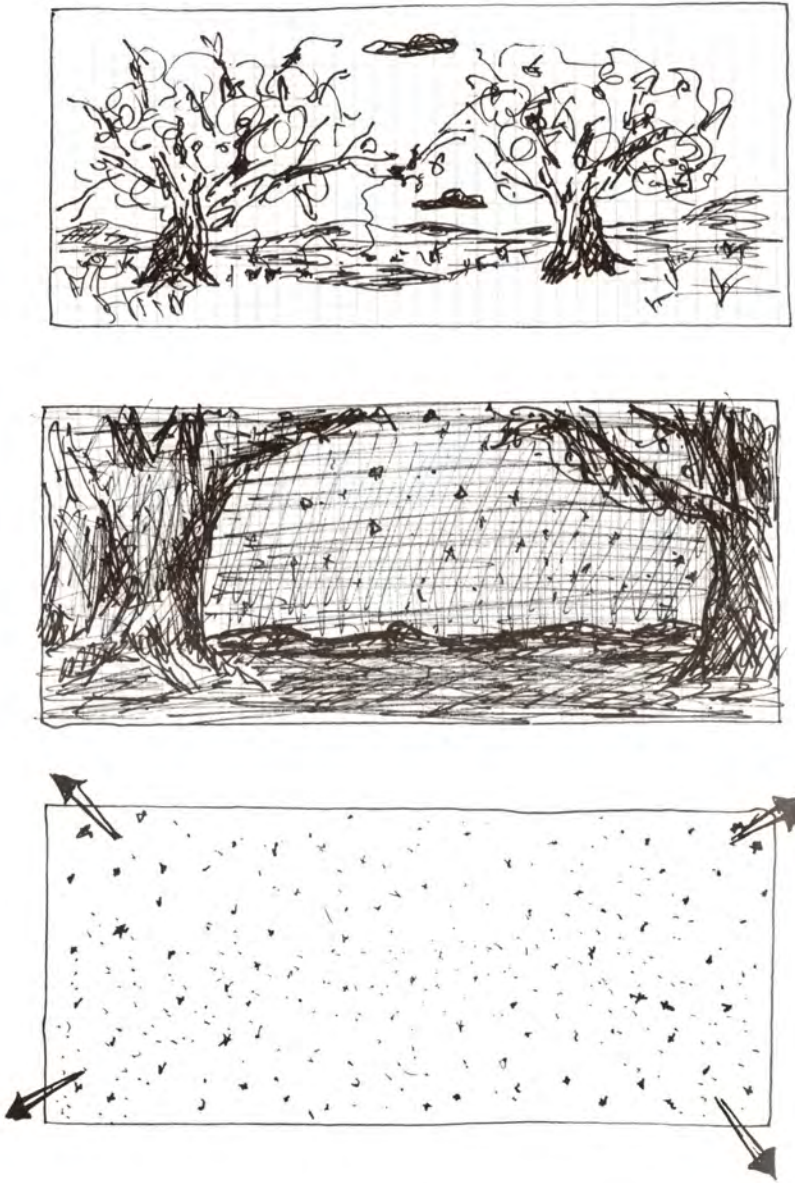


Abb. 121: Carlos Reygadas, Storyboard zu STELLET LICHT, Blatt 88

Resümee

Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket: Mit den Augen zu sehn, was vor den Augen dir lieget.
— *Johann Wolfgang von Goethe*⁹⁸

When I start to prepare a film, I never know what the plot will be. I think of places, atmospheres, maybe a few characters, but they are not very well defined. I just arrived in that countryside and noticed that everything there was so quiet and bright. I was literally experiencing silence and light. It was just something I felt, you know.
— *Carlos Reygadas*⁹⁹

All this, which is accessible to words and to words alone, the cinema must avoid.
— *Virginia Woolf*¹⁰⁰

Mit *STELLET LICHT* unternimmt Reygadas die Anstrengung, dem wirklichen Leben filmischen Ausdruck zu verleihen und all jene unscheinbaren Momente, die sich unserer Aufmerksamkeit allzu leicht entziehen, wie Perlen auf einer Kette aufzufädeln, um Kunst und Leben auf poetische Weise miteinander verschmelzen zu lassen. Seine Ästhetik der Entschleunigung und Kontemplation lässt sich spezifischer als Reaktion auf die wachsende Bilderflut begreifen. Anfang der 1990er-Jahre definiert Victor Erice im Kontext dieser Entwicklung die Aufgabe der Filmkunst wie folgt: »Faced with the existing inflation of images – with what Wenders has called ›pollution of the image‹ – one of the great problems we have as film-makers today is how to give authenticity, truth, to the mass-produced image. [...] So it's important for cinema to get back in contact with reality.«¹⁰¹ Diese Suche nach Wahrhaftigem und Authentischem war immer schon ein zentrales Anliegen der Kunst. Bereits 1928 äußert F. W. Murnau dieses Bedürfnis in einer Vision der *Filme der Zukunft* im gleichnamigen Essay:

»Werden hübsche Leinwandstars vergehen und gewöhnliche Leute ihren Platz einnehmen? Die Regisseure der Zukunft werden in der Wirklichkeit umsetzen, daß der Film eine separate Kunst ist, die nichts mit der Bühne gemein hat, und sie werden gedankliche und gefühlsmäßige Feinheiten ausdrücken können, die im gesprochenen Drama unmöglich zu realisieren sind. Wenn dieser Film-Poet nach Hollywood kommt, wird er auf der Bahnstation nicht mit Musik und Blumen empfangen werden. [...] Ich glaube,

98 Johann Wolfgang von Goethe, *Xenien* [1796], hg. von Erich Schmidt, Weimar 1893, S. 19.

99 Reygadas 2019c (ADG).

100 Virginia Woolf, »The Cinema«, *The Nation and Athenaeum*, 3 July 1926, online.

101 Victor Erice, »Painting the Sun«, im Interview mit Rikki Morgan, in: *Sight and Sound*, Jg. 62, 1993, Nr. 4, S. 26–29, hier S. 27.

daß Filme der Zukunft lieber *Personen* zeigen werden als Leinwand-Helden, Humanität anstelle populärer Film-Stars. [...] Ich glaube, die Leute hätten es gern, irgend etwas Einfaches und Reales zu sehen. [...] Einer meiner Träume ist, einen Film aus sechs Akten zu machen mit einem einfachen Raum zum Sitzen und einem Tisch und Stuhl als Ausstattung. Die Wand im Hintergrund würde weiß sein. Es dürfte nichts vom Geschehen ablenken, das sich zwischen wenigen Menschen in diesem Raum zu entwickeln hätte. [...] Ich mag die Wirklichkeit von Dingen, aber nicht ohne Phantasie; beide müssen sich verzahnen. Ist das nicht genauso im Leben, bei menschlichen Reaktionen und Emotionen?¹⁰²

In diesem Sinne distanziert sich Reygadas mit *STELLET LICHT* vom »gesprochenen Drama« und findet zu einer »Beredsamkeit des Schweigens« (Blaise Pascal).¹⁰³ Nicht über Dialog, sondern in Bildern und Tönen formt er eine eigene Hemisphäre des Films, in der Figuren und Zuschauer, Welt und Kino, Sichtbares und Reflexion darüber sich gegenseitig vollenden.

Konsequent zieht Reygadas eine Ästhetik der *Präsenz* dem klassischen Storytelling vor, um eine größere Glaubwürdigkeit in der filmischen Darstellung zu erreichen.¹⁰⁴ In diesem Kontext ist das Licht, wie der Titel des Films bereits andeutet, nicht nur Bestandteil der abgebildeten Welt, sondern auch ein zentrales Stilmittel, mit dem Reygadas die Filmwahrnehmung zu einer kontemplativen Seherfahrung führt. Unablässig zieht das Licht den Blick an die Oberflächen und Texturen der Dinge heran, fokussiert auch das Flüchtige und Ephemere, dem es greifbaren Ausdruck verleiht, und wirkt als transformative Kraft des filmischen Bildes: Es enthüllt im Sichtbaren dessen tiefere, verborgene Bedeutung. In diesem Sinne ist das Licht in *STELLET LICHT* mehr als nur ein Leitmotiv – es ist die eigentliche Essenz dieses Films. Sein Einsatz eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, die Welt anders, umfassender zu sehen: »becoming able to see and think differently, impossibly«.¹⁰⁵

Wenn Reygadas beschreibt, wie er im Vorfeld der Dreharbeiten in der Siedlung der Mennoniten Stille und Licht gefühlt habe, dann überträgt er diese Empfindung in den Kinoraum. Das titelgebende Motiv, die Stille des Lichts, wird so – im übertragenen Sinne – zum Klang der Bilder, zu einer »Musik des Lichts« (Walter Ruttmann),¹⁰⁶ die im

102 Murnau [1928] 1990, S. 144f.

103 Vgl. »Es ist gut sprachlos zu sein; es gibt eine Beredsamkeit des Schweigens, die weiter dringt, als es die Sprache je vermöchte.« (Blaise Pascal, *Abhandlung über die Leidenschaften der Liebe. Gebet zu Gott um den heilsamen Gebrauch der Krankheiten*, hg. von Max Bense, Köln, Hagen 1949, S. 20). Neuere Forschungen haben die Autorschaft Pascals in Zweifel gezogen; vgl. dazu die einleitenden Anmerkungen des Herausgebers Albert Raffelt in Blaise Pascal, *Kleine Schriften zur Religion und Philosophie*, Hamburg 2005, Vorwort.

104 Carlos Reygadas hierzu: »I think, cinema is an art of presence. You have to feel the molecules. The same for the story: it must be present rather than told.« (Reygadas 2019b, online).

105 Warner 2015, S. 68.

106 Vgl. »Die Musik des Lichtes war und wird immer die Essenz des Films sein.« (Walter Ruttmann im Gespräch über seinen Film *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT* (1927) im Jahr 1933, online; eigene Übersetzung aus dem Englischen). Der Ausdruck »Musik des Lichts« wird außerdem Abel Gance zugeschrieben; vgl. dazu Kevin Brownlow; David Gill (Regie), *CINEMA EUROPE: THE OTHER HOLLYWOOD. THE MUSIC OF LIGHT*, TV-Serie, BBC 1996.

Bewusstsein des Zuschauers vielfältige Brechungen und Reflexionen auslöst, die sich zu Gedanken und Gefühlen formen und in eine intensivierte Denk- und Sinneserfahrung münden. Dies entspricht im Kern der Aufgabe, die Michelangelo Antonioni als essenziell für die Filmkunst beschrieben hat: »Im Kino muss all das, was im Leben unbewusst abläuft, bewusst gemacht werden.«¹⁰⁷

107 Michelangelo Antonioni, zitiert nach Ochsner 2012, S. 190.

Abstraktion des Lichtbildes Auflösungen in BLOW-UP (1966)

The light was very beautiful in the park this morning. Those shots should be very good.
— *Thomas in BLOW-UP*¹

Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* ist die erste außerhalb Italiens realisierte Filmproduktion des Regisseurs. Sie basiert auf Julio Cortázers Kurzgeschichte *Las Babas del Diablo* (1959)² und erzählt von einem Tag im Leben eines erfolgreichen Modefotografen im London der 1960er-Jahre, den sogenannten *Swinging Sixties*. Thomas, so der Name der Hauptfigur laut Drehbuch (im Film bleibt er ungenannt), ist ein prominenter Vertreter der bunten Glamourwelt, die ihn jedoch zunehmend langweilt. Als Ausgleich widmet er sich einem künstlerisch ambitionierten und sozialkritischen Foto-Projekt: einem dokumentarischen Bildband über die Schattenseiten der britischen Metropole. Hier Pose und Glitzer, dort körniges Schwarz-Weiß und ungeschönte Darstellungen von Armut und Krankheit – so lässt sich die inhaltliche Dialektik von *BLOW-UP* zusammenfassen.

Die Handlung setzt am frühen Morgen ein. Thomas, gespielt von David Hemmings, verlässt – in Lumpen verkleidet – ein Obdachlosenheim, in dem er nachts heimlich für sein London-Buch fotografiert hat, und läuft zu seinem ein paar Straßen weiter geparkten Rolls-Royce-Cabrio. Zurück im Studio widmet er sich den täglichen Mode-Shootings. Doch schon bald unterbricht er die Arbeit, besucht einen befreundeten Künstler und begibt sich anschließend auf Motivsuche in einen nahegelegenen Park. Dort hofft er, ein friedliches Bild zu finden, das der tristen Bildstrecke seines Fotobuchs einen versöhnlichen Abschluss geben könnte. In der Ferne entdeckt er ein Paar, das sich auf einer Wiese küsst – dargestellt von Vanessa Redgrave und Ronan O'Casey. Ohne Zögern greift er zur Kamera, schießt mehrere Aufnahmen und nähert sich dem Paar heimlich. Als die Frau ihn bemerkt, läuft sie nervös auf ihn zu und fordert – beinahe verzweifelt – die

1 Min. 43.

2 Julio Cortázar, »Teufelsgeifer«, in: ders., *Die geheimen Waffen. Erzählungen*, aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Berlin 2016, S. 65–83. Zur vergleichenden Analyse des Films und seiner literarischen Vorlage vgl. Will Hair, »More than a Wink: The Nature of Reality in *Blow-Up* and *Las Babas del Diablo*«, *Senses of Cinema*, Jg. 24, Juli 2022, Nr. 102, online.

Herausgabe der Filmrolle. Doch Thomas verweigert sich mit der Bemerkung: »You know, most girls would pay me to photograph them.« Provokativ macht er weitere Fotos, während die Frau sich zurückzieht – die entscheidenden Aufnahmen, wie sich wenig später herausstellt.

Vor dem Eingang seines Studios wird Thomas von der Frau aus dem Park überrascht – sie ist ihm gefolgt. Nach einem Joint und einem kurzen, von unterschwelliger Spannung geprägten Flirt übergibt er ihr absichtlich eine falsche Filmrolle. Wieder allein, beginnt er, die Aufnahmen aus dem Park zu entwickeln und eingehend zu betrachten. Was zunächst wie eine harmlose, beinahe idyllische Szene erscheint, entpuppt sich bald als Trugbild: Im (titelgebenden) Blow-up-Verfahren stark vergrößerte Abzüge offenbaren schemenhaft einen bewaffneten Mann im Gebüsch und eine Leiche auf dem Boden. Thomas ist überzeugt, unwissentlich einen Mord dokumentiert zu haben. Doch die Grobkörnigkeit und Unschärfe der Blow-ups lassen Zweifel aufkommen. Entschlossen, der Sache auf den Grund zu gehen, begibt er sich auf eine nächtliche Spurensuche, die sich jedoch bald als vergebliche Irrfahrt ohne Aussicht auf Aufklärung herausstellt. Zwar findet er im Park tatsächlich eine männliche Leiche, doch er hat seine Kamera vergessen. Der Fund bleibt undokumentiert. Zurück im Studio muss er feststellen, dass eingebrochen wurde: Die Negative und Abzüge sind verschwunden – mit Ausnahme eines einzigen Detailabzugs, der jedoch als Beweismittel wertlos ist.

Nach einer Reihe von Zwischenereignissen landet Thomas auf der Party seines Freundes und Verlegers Ron. Dort erzählt er ihm von seinem Fund im Park und versucht, ihn zu überreden, gemeinsam dorthin zu gehen, um das Gesehene zu verifizieren. Doch Ron, wie die übrigen Gäste benommen von Drogen, kann ihm kaum folgen. Der Plan verflüchtigt sich im Rausch der Nacht. Als Thomas am frühen Morgen in Rons Wohnung aufwacht, eilt er erneut in den Park, nur um festzustellen, dass die Leiche spurlos verschwunden ist. Der Rasen ist unberührt, als sei hier nie etwas geschehen. In der Nähe trifft er auf eine Gruppe von Pantomimen, die mit Gesten und Mimik ein Tennisspiel imitieren. Als der imaginäre Ball hinter die Spielfeld-Abgrenzung fliegt, lässt sich Thomas auf das Spiel ein, hebt den unsichtbaren Ball auf und wirft ihn zurück. Die letzte Einstellung ist zugleich die rätselhafteste des Films: Aus einer totalen Vogelperspektive blickt die Kamera auf Thomas, der regungslos im Gras steht. Dann wird er, durch einen Jump Cut, kurzerhand aus dem Bild gelöscht – zurück bleibt die Leere der grünen Rasenfläche. Über ihr erscheinen die schwarzen Lettern des Abspanns.

Film als Malerei mit Licht und Farbe

Neben dem Ton gehören Licht und Farbe zu den wichtigsten Gestaltungsmitteln des Films und den entscheidenden Faktoren für die filmische Rezeption.³ Diese allgemeine Feststellung gilt für das Œuvre von Michelangelo Antonioni und dessen Film *BLOW-UP* auf besondere Weise. Bereits in seinen filmkritischen Zeitungsartikeln, Reviews und Festivalbesprechungen aus den 1930er- und 40er-Jahren hat Antonioni die sinnstiftende und zugleich formbildende Bedeutung von Licht und Farbe für das Medium eigens betont und damit in vieler Hinsicht theoretisch vorformuliert. Ein Beleg hierfür ist seine 1936 erschienene Filmbesprechung »Machaty e il suo ›Notturmo‹«, in der er sich anerkennend über die Helldunkelqualitäten von Gustav Machatýs Melodram von 1934 äußert: »Die ›Nacht‹ [Originaltitel: NOCTURNO] ist der Film, der aus Licht und Schatten gemacht ist. Die schönsten Effekte werden erreicht durch den Kontrast des Einen mit dem Anderen.«⁴ Diese scheinbar simple und doch so wichtige Beobachtung stützt die zentrale Definition des Kinos als einer Kunst aus Licht und Schatten.

Eine noch prominentere Stellung als dem Licht kommt der Farbe in Antonionis Schriften zu. So in *Del colore* (1940), *Suggerimenti di Hegel* (1942) und *Il colore non viene dall'America* (1947).⁵ Lange bevor Antonioni selbst in Farbe zu drehen beginnt, geht es ihm mit diesen Texten bereits um die Anerkennung ihrer künstlerischen Ausdruckskraft⁶ wie auch darum, ihre Funktionen im Film und insbesondere ihr Potenzial zur Erneuerung des Kinos theoretisch zu fassen und zu begründen. Er argumentiert dabei – nicht zuletzt unter Rückgriff auf Maler wie Henri Matisse und Paul Gauguin – entschieden gegen den vorherrschenden Farbnaturalismus:

»For an object itself there are no set colors. A poppy can be gray, a leaf black. And grass is not always green; sky not always blue (Matisse). And so who says that light vermilion corresponds to the color of flesh and that the shadows in a white cloth are gray? Try to put a cabbage or a rosebush next to a white cloth and tell me if you are still convinced that the shadows of the cloth are gray (Gauguin).«⁷

-
- 3 Allgemein zur Farbe im Film vgl. Thomas Meder, »Zur Problematik der Farbe im Film«, in: Meder 2006, S. 411–428; Hans J. Wulff, »Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke)«, in: Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien 2/1, 1990, S. 177–197, online.
 - 4 Übersetzt und zitiert nach Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, hg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi, Venedig 2004, S. 4.
 - 5 Alle drei Texte sind zusammenfassend publiziert in: Michelangelo Antonioni, »On Color« (1940–1947), aus dem Ital. von Marguerite Shore, in: *October* 128, 2009: Postwar Italian Cinema: New Studies, S. 111–120, online.
 - 6 Vgl. die spätere Äußerung von Antonioni: »Zu oft ist es so, dass man die Farbe, weil man nicht daran gewöhnt ist, sie als einen wesentlichen Teil des Films zu sehen, als etwas zusätzliches, vielleicht marginales betrachtet. Die Produzenten sind es gewöhnt, die Drehbücher in schwarz-weiß zu lesen, und selbst die Drehbuchautoren vernachlässigen beim Schreiben meistens die Farbe. Ein Script kann folglich, nach der allgemeinen Ansicht, indifferent realisiert sein, in schwarz-weiß oder in Farbe.« (Antonioni, 1980, zitiert nach Uwe Müller, *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*, Norderstedt 2004, S. 229).
 - 7 Michelangelo Antonioni, zitiert nach Antonioni 2009, S. 119.

Hierin offenbart sich eine künstlerische Grundeinstellung Antonionis, die er im Kontext der Vorüberlegungen zu seinem ersten Farbfilm *IL DESERTO ROSSO* (1964) wie folgt pointiert: »I want to inject my own color scheme, that is, I want to paint the film as one paints a canvas; I want to invent the colour relationships, I don't want to limit myself by only photographing natural colors.«⁸

BLOW-UP lässt sich als direkte Fortführung und Umsetzung dieser antinaturalistischen Überzeugung begreifen. Zwei Jahre nach *IL DESERTO ROSSO* ließ Antonioni in *BLOW-UP* erneut ganze Landschaften, Gebäudekomplexe und Gegenstände realiter farblich anstreichen – so, als würde er nicht mit der Kamera, sondern mit dem Pinsel seine Filme »malen«.⁹ Diese Eingriffe und das bewusste Spiel mit Farben sind in beiden Filmen deutlich erkennbar und werden gezielt zur Schau gestellt, um die künstliche, konstruierte Natur der filmischen Realität hervorzuheben.¹⁰ Inspiriert von einer expressionistischen Farbgebung, die sich gegen den vorgeblichen Realismus fotografischer Abbildung richtet, entwickelt Antonioni eine filmische Malerei oder vice versa einen malerischen Film. Die Licht- und Farbgestaltung ist dabei einerseits orientiert an den koloristischen Traditionen der klassischen und modernen Kunst: von der englischen Landschaftsmalerei über die surrealistischen und minimalistischen Bildwelten Giorgio de Chiricos und Giorgio Morandis bis hin zu den expressiven Farbkompositionen Mark Rothkos,¹¹ Robert Rauschenbergs¹² und der amerikanischen Pop Art.¹³ Andererseits folgt sie einem eigenständigen ästhetischen Farbkonzept, das im Folgenden näher erläutert wird.

-
- 8 Michelangelo Antonioni im März 1961, hier zitiert nach Antonioni, »A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work«, Protokoll des öffentlichen Gesprächs am Centro Sperimentale di Cinematografia, Rom, in: Bert Cardullo (Hg.), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, Jackson, Miss. 2008, S. 21–45, hier S. 44.
- 9 Michelangelo Antonioni beschreibt diesen gezielten Eingriff in das visuelle Erscheinungsbild des Films wie folgt: »I took the trees, the grass where it was a little dry, a bit burnt, and I made them green. Then I wanted a white spot, so I built those houses whose facades you see in the very back. For the photographer's studio I wanted clear, violent colors that were to define the character's rather rude temperament. Certain blacks, certain yellows; I'm the one who created them. They seem to be realistic colors, because a studio can in fact be like that. But it wasn't, I did it. Same thing for the color of the large pieces of paper.« (Zitiert nach Bellour 2012, S. 220).
- 10 Vgl. Matilde Nardelli, *Antonioni and the Aesthetics of Impurity. Remaking the Image in the 1960s*, Edinburgh 2020, S. 31f.
- 11 Lisa Tickner verweist auf Antonionis intensive Auseinandersetzung mit der Kunst Mark Rothkos: »He [Antonioni] went at least four times to the Rothko retrospective in Rome in 1962 and visited the artist's studio when *L'Eclisse* opened in New York at the end of the year.« (Dies., *London's New Scene: Art and Culture in the 1960s*, London 2020, S. 191).
- 12 Im Jahr 1964 sieht Antonioni Werke von Rauschenberg auf der Biennale in Venedig. (Vgl. ebd.).
- 13 Dies betrifft insbesondere die Verfahren der Vergrößerung und Rasterung, wie sie bei Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein und Andy Warhol zu finden sind – in Verbindung mit den körnigen, unscharfen Texturen der fotografischen Blow-ups aus dem Park. (Hinweis Meinrenken 2016/ADG). In diesem Zusammenhang ist auch Andy Warhols in Schwarz-Weiß gestaltetes Wandgemälde *Thirteen Most Wanted Men* von Interesse. Es besteht aus dreizehn Porträts gesuchter Krimineller und wurde ursprünglich für die Weltausstellung 1964 in New York produziert. Noch im selben Jahr wurde das Original übermalt und zerstört – ein ikonoklastischer Akt –, woraufhin Warhol eine kleinere Reproduktion anfertigte. Allgemeine Überlegungen zum Wechselverhältnis von *BLOW-UP* und Pop Art finden sich bei Toby Mussman, »Blow-Up«, in: *Medium*, Jg. 1, 1967, Nr. 1, S. 55ff.

Dieses ästhetische Verfahren Antonionis geht einher mit der Reduktion und Stilisierung des Sichtbaren, einem ausschlaggebenden Gestaltungsprinzip von *BLOW-UP*. Die Farbpalette des Films konzentriert sich auf wenige Grundtöne, allen voran Schwarz, Grau und Weiß sowie die Primär- und Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb, die in graduellen Abstufungen gezeigt oder als Komplementärkontraste aufeinander bezogen werden. Gelegentlich sind einzelne Farben als formatfüllende, monochrome Entitäten ins Bild gesetzt. Auch das Licht ist nicht naturalistisch-mechanisch verwendet, sondern betont den malerischen Charakter des Films.

Antonionis »Wille zur Gestaltung«¹⁴ erschöpft sich dabei keineswegs in einem leeren Ästhetizismus, sondern steht in engem Zusammenhang mit dem jeweiligen Filminhalt. Nach eigener Aussage des Regisseurs spiegelt *BLOW-UP* sein Bestreben wider, sowohl mit Form als auch mit Inhalt zu experimentieren.¹⁵ Der Kontrast zwischen den in lebhaften Farben stilisierten Modefotografien und dem grobkörnigen Realismus des London-Buches in Schwarz-Weiß illustriert dies eindrücklich. Diese beiden unterschiedlichen Bildpraktiken sind nicht nur ästhetische Gegensätze, sondern oszillieren auch in der Figur Thomas, der sich innerhalb und außerhalb des Studios in gänzlich unterschiedliche (Bild-)Welten hineinbewegt – eine Bewegung, die ihn zunehmend in ein Verwirrspiel divergierender Realitätserfahrungen verwickelt. Der kriminalistische Plot von *BLOW-UP* ist alles andere als simpel oder durchsichtig; vielmehr dient er dazu, komplexe semantische Zusammenhänge über das Bild dar- und auszustellen.

Die Dynamik des Kriminalfalls, die sich am titelgebenden fotografischen Verfahren entzündet, greift in *BLOW-UP* nicht nur auf der Ebene der sichtbaren Handlung, sondern – und zentral – auf der Gestaltungsebene und der präzisen Handhabung von Farbe und Licht. Ihr Einsatz zielt gerade nicht auf die Transparenz des Dargestellten, sondern reflektiert die Unbeständigkeit menschlicher Wahrnehmung und konstruiert ein dramaturgisch wie filmphilosophisch aufgeladenes Spannungsgefüge von Erscheinen und Verschwinden, Sehen und Nicht-Sehen, Wirklichkeit und Imagination.¹⁶ Vieles in diesem Film bleibt »in der Dunkelkammer« oder verdichtet sich zu einem bestimmten Lichtpunkt der Erkenntnis, nur um sich im nächsten Moment wieder zu entziehen und das Kinopublikum in einem Zustand des Suchens und Fragens zurückzulassen. In der Lichtung des Parks, dem entscheidenden Handlungsschauplatz, lässt Antonioni Idyll und Tatort, Leben und Tod, Abbild und Trugbild oszillieren¹⁷ – zentrale Motive, die sowohl inhaltlich als auch formal eng mit der Farb- und Lichtgestaltung von *BLOW-UP* verzahnt sind. Mehr als bloßer Schauplatz gewinnt dieser Ort bei Antonioni eine zentrale Funktion als Reflexionsraum von Sehen und Sein, (Bild-)Wahrnehmung und Erfahrung. Diese wird, wie John Schliesser argumentiert, im Sinne von Heideggers Konzept der »Lichtung« lesbar:

14 Meder 2006, S. 429.

15 Entsprechende Aussagen in: Tickner 2020, S. 165.

16 Dazu Michelangelo Antonioni: »Blow-Up confronted themes which really interested me back then: the relationship between reality and its appearance. I think it's my most profound film about this obsession.« (Zitiert nach ebd.).

17 Auf diese Aspekte geht Jörn Clasenapp in seinem Aufsatz »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film« ein, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 135–152.

»By transposing Cortázar's original setting, Antonioni transforms Heidegger's metaphor for the opening wherein Being both reveals and conceals itself into a cinematic image. In *Blow-Up*, the clearing becomes a literal, spatial form – the stage on which Heidegger's visual metaphysics may be dramatized. Here the openness of the clearing provides us with the dual possibilities of brightness and darkness, as well as an image that is benevolent in appearance, neutral before it is put up for ›desperate inspection before the eye.‹ It is only when Thomas imposes himself upon the scene, attempts to ›bring it into the greatest possible proximity to us‹ that its essential darkness is brought into the light only to blur out of focus again and again.«¹⁸

So gesehen wird die Parklichtung bei Antonioni zu jenem Ort, an dem sich die bildreflexive Dynamik von *BLOW-UP* verdichtet. Dabei beeinflussen Lichtführung und Farbgestaltung durch ihre visuelle, symbolische und dramaturgische Aufladung die Seherfahrung des gesamten Films auf fundamentale Weise.

Über die bloße Kennzeichnung des fotografischen Verfahrens der Vergrößerung hinaus eröffnet der Filmtitel in diesem Zusammenhang bereits ein weites assoziatives Feld. Das englische »blow up« lässt sich sowohl mit »sprengen« als auch mit »aufwirbeln« übersetzen – Begriffe, die die Destabilisierung fester Formen evozieren, wie sie in der visuellen Struktur des Films konkret erfahrbar wird. Bereits Leonardo da Vinci nutzte in seinen sogenannten »Sintflutzeichnungen« die Darstellung von Naturgewalten als Ausgangspunkt für Formexperimente an der Schwelle zur grafischen Abstraktion, so in seiner Zeichnung *Explosion eines Felsmassivs durch eine platzende Wasserader* (um 1515).¹⁹ Auch dort wird das Sichtbare in eine kraftvolle Dynamik überführt, die zwischen Figuration und Auflösung oszilliert. In ähnlicher Weise führt die fotografische Vergrößerung der Parkvegetation in *BLOW-UP* zu einer visuellen Entgrenzung und strukturellen Ambiguität,²⁰ die das Spiel der Imagination anregt und das Bild mit zunehmender Rätselhaftigkeit auflädt. Diese Irritation aktiviert Wahrnehmungsregister, die das visuelle Denken des Films und dessen semantische Offenheit entscheidend prägen. Das assoziative Feld des Filmtitels setzt sich auch innerhalb der filmischen Welt fort. Ein Transparent mit der schematischen Darstellung einer Atomexplosion und dem Schriftzug »Not This«,²¹ ebenso wie die zerbrochene Glasscheibe auf einem der Fotomotive aus dem *Obdachlosenasyll*,²² sind markante Beispiele dafür. Diese Motive fungieren nicht

18 John Schliesser, »Antonioni's Heideggerian Swerve«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 26, 1998. Nr. 4, S. 278–287, hier S. 284.

19 Vgl. Frank Fehrenbach, »Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ›Sintflutzeichnungen‹«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 7–51.

20 Vgl. Frank P. Tomasulo, *The Rhetoric of Ambiguity: Michelangelo Antonioni and the Modernist Discourse*, Berkeley 1986.

21 Das Transparent erscheint in der Szene der studentischen »rag week«-Demonstration.

22 Hierbei handelt es sich um Aufnahmen des britischen Fotojournalisten Don McCullin, die Antonioni verwendete. (Abbildungen finden sich in »Book of Thomas« – Eine Rekonstruktion. Nach einer Idee von Florian Unger«, in: Michael Diers; Denis Grünemeier; Beat Wyss (Hg.), *Focus on Blow-Up: Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni*, Hamburg 2018, S. 223–246). Zerbrochene oder zerschossene Glasplatten und Fenster als visuell und bildreflexiv wirksame Motive finden sich in Kunstgeschichten, Fotografie und Film. Ein besonders interessanter Sonderfall ist die Fotografie von André Kertész *Broken Plate* (1929), deren originales Glasnegativ erst später beschädigt wurde. Die späteren Ab-

nur als politische oder sozialkritische Verweise innerhalb der Filmhandlung, sondern visualisieren im weitesten Sinne Störungen, Brüche und Spannungen: Irritationen, die BLOW-UP bis in seine formale Struktur hinein prägen. Sie betreffen dessen narrative Architektur, etwa die gezielte Unterwanderung kriminalistischer Erzählmuster und das Ausbleiben einer eindeutigen Aufklärung der Mordtat.²³ Bereits die Gestaltung des Vorspanns setzt ein markantes Zeichen für die visuelle Komplexität und semantische Mehrdeutigkeit von BLOW-UP – ebenso wie für Licht und Farbe als konstitutive Elemente seiner visuellen Struktur und bildkritischen Intention.

Die Ästhetik des Vorspanns

Mit dem aufwendig gestalteten Vorspann führt BLOW-UP eine visuelle und thematische Linie ein, die die beiden Medien Fotografie und Film ebenso wie das Wechselspiel von Licht und Farbe in ein komplexes Spannungsverhältnis bringt.²⁴ Der Film beginnt mit einem weißen Schriftzug auf einem sattgrünen Rasen, der die gesamte Leinwand ausfüllt (Abb. 122). Die Buchstaben wirken wie strahlende Leuchtkörper. Dann erscheint – in starkem Kontrast zur anfänglichen Typografie – der langgezogene, monumental aufragende Titelschriftzug. Hellblaue und dunkelbraune Farbtöne bilden innerhalb der Buchstaben eine Art Horizontlinie. In differenziertem Helldunkel präsentiert sich darin ein dynamisches Motiv: ein Fotoshooting mit dem Model Donyale Luna auf dem Dach eines Londoner Marktstandes. Diese visuelle Komposition markiert programmatisch die zentrale Rolle des fotografischen Mediums in BLOW-UP. Das intermediale Beziehungsgeflecht des Films wird durch die Geste angekündigt, mit der der Fotograf David Montgomery seine Kamera in den lichten blauen Himmel hebt (Abb. 123).

Einem Fenster gleich, legt der Schriftzug des Titels die Sicht auf eine Welt dahinter frei. Doch die Transparenz der Ereignisse stellt sich nur bedingt ein, denn die dargestellte Szene erscheint stark fragmentiert. Zudem sind die Buchstaben des Titels durch einen schwarzen Schatten an den Seiten in perspektivischer Verkürzung und somit in ihrem Objektcharakter als dreidimensionale, vor dem Rasen schwebende Schrift gekennzeichnet, wodurch eine räumliche Irritation für das Auge entsteht. Anschließend werden die

züge tragen daher den genannten Titel. (Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, Einleitung, S. 9–19, Abbildung 1, S. 417).

- 23 BLOW-UP stellt damit einen klaren Gegenentwurf zu Filmen wie *THE MALTESE FALCON* (1941, John Huston), *THE BIG SLEEP* (1946, Howard Hawks), *REAR WINDOW* (1954, Alfred Hitchcock), *WITNESS FOR THE PROSECUTION* (1957, Billy Wilder) und *CHARADE* (1963, Stanley Donen) dar, um nur einige zu nennen.
- 24 Susanne Pfeffer weist in ihrem Beitrag zum Katalog der von ihr kuratierten Ausstellung *Vorspannkino. 47 Titel einer Ausstellung* darauf hin, dass gerade die 1960er-Jahre eine Blütezeit des Vorspanns einleiteten. Dies lag unter anderem an den im Vergleich zu den vorherigen Dekaden umfangreicheren Budgets, die speziell für die Gestaltung von Vorspannen zur Verfügung standen. Ein prototypisches Beispiel für diese Entwicklung sind die ersten James-Bond-Filme. (Vgl. Susanne Pfeffer (Hg.), *Vorspannkino. 47 Titel einer Ausstellung/47 Titles of an Exhibition*, Ausst.kat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Köln 2010, S. 7). Ergänzend hierzu Alexander Böhnke; Rembert Hüser; Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: ›The title is a shot‹*, Berlin 2006.

Buchstaben selbst zum Blow-up: Vergrößert, aufgeblasen, bis sie schließlich die gesamte Leinwand ausfüllen und wieder verschwinden. Bei den nachfolgenden, typografisch kleingesetzten Schriftzügen löst sich die Sequenz in einem abstrakten Bewegungsspiel von Licht, Farbe und Schatten gänzlich auf. Es entsteht der Eindruck, als würden die Schriftzeichen in hellen Ocker- und Blautönen aufblitzen, so als handele es sich um glatte, Licht reflektierende Oberflächen – eine flirrende Typografie, die die stoffliche Präsenz der Zeichen einerseits akzentuiert und andererseits entschärft.²⁵

In der Gestaltung des Vorspanns, so lässt sich schlussfolgern, manifestiert sich in nuce die dialektische Gesamtästhetik von *BLOW-UP*: Stillstand und Bewegung, Tiefe und Oberfläche, Figuration und Abstraktion, Hell und Dunkel, Schwarz-Weiß und Farbe, Mattes und Glänzendes. Sie bestimmen gemeinsam die kontrastive Gesamtwirkung des Films. Damit werden gleich zu Beginn die Grenzbereiche von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung markiert. Dies gilt auch für den Abspann, mit einem wichtigen Unterschied: Licht und Bewegung sind dort aus den Buchstaben verschwunden; sie erscheinen vor dem Grün des Rasens als rein zweidimensionale Schrift – schwarz und lichtlos (Abb. 124), im direkten Kontrast zur leuchtend weißen Typografie der ersten Bilder. Das Ende des Films ist damit über die Gestaltung der Schrift unmittelbar mit der Abwesenheit von Licht und Handlung verknüpft.

25 Zur Vorspann-Gestaltung in *BLOW-UP* vgl. Matthias Bauer, *Michelangelo Antonioni: Bild – Projektion – Wirklichkeit*, München 2015, S. 383–470, Kap. »Blowing Up Blow-Up (1966)«.

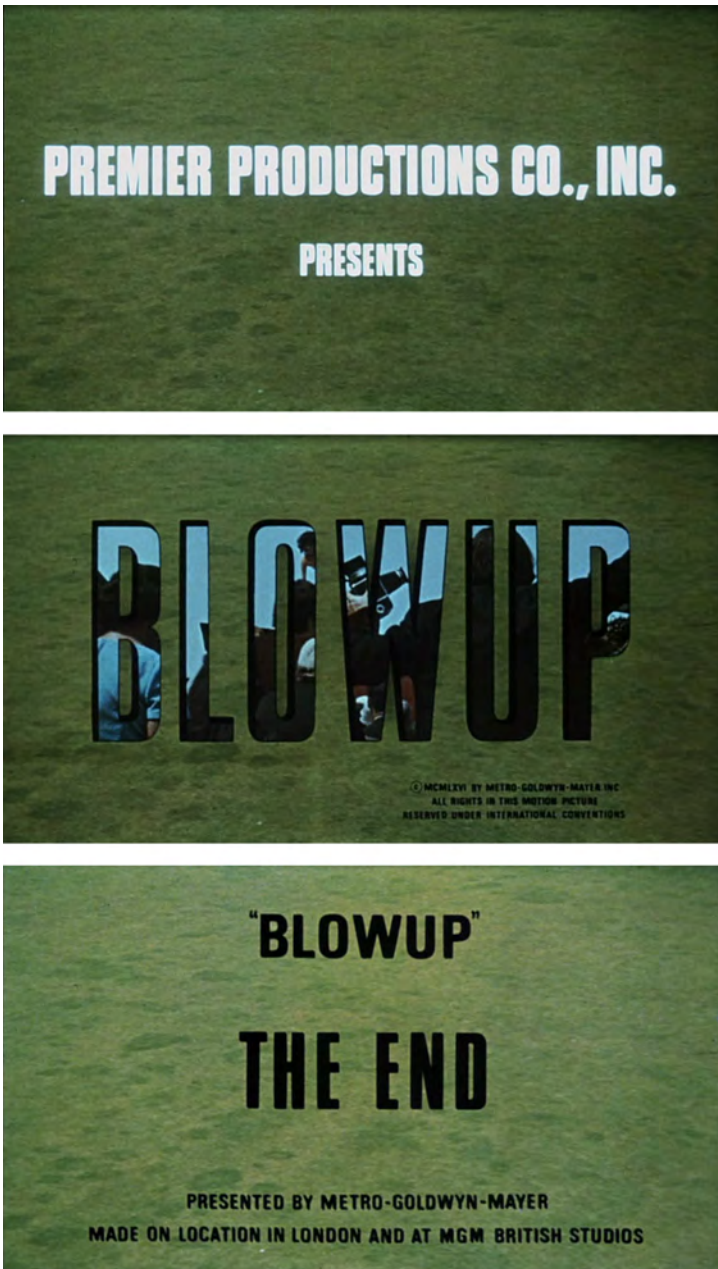


Abb. 122-124: BLOW-UP (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Reduktion und Stilisierung

Die im Vorspann begründete Ästhetik wird in den ersten Filmszenen unmittelbar fortgeführt. Hier sind es die modernistischen Steinfassaden, welche die blaugraue Farbpalette in Abstufungen und Schattierungen und das sich im Glas und auf dem nassen Boden spiegelnde Licht ins Bild setzen. Als schließlich ein offener Jeep mit einer lärmenden Pantomimengruppe auf die Kamera zufährt, ist es vor allem die Windschutzscheibe, die den Übergang von Licht und Farbe als Spiegelung des blauen Himmels in der Bewegung einfängt (Abb. 125). Zugleich wirkt die Auswahl der Farben äußerst reduziert und in ihrer Sättigung zurückgenommen. Es herrschen erdige Farben vor, gedämpfte Blau- und Grautöne. Den bunten Knalleffekten der *Swinging Sixties* setzt Antonioni in *BLOW-UP* eine weniger psychedelische, subtile Ästhetik der Reduktion entgegen, die den Zuschauer auf das kontrollierte Spiel mit Licht und Farbe einstimmt.²⁶



Abb. 125: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Blautöne, Olivgrün, Ocker sowie Grau, Schwarz und Weiß prägen die gedämpfte (Farb-)Stimmung der folgenden Szene, in der Thomas ein Obdachlosenasyll verlässt, in dem er heimlich fotografierte. Mit dem Wechsel der Kameraperspektive auf eine Straßenerunterführung wird das Grün der Bäume im Hintergrund für einen kurzen Moment sichtbar, bevor es durch das Schwarz der vorbeifahrenden Zugwaggons wieder aus dem Bild verdrängt wird. Wenig später sieht man Thomas zu seinem in einer Nebenstraße geparkten Wagen laufen. Einzelne, punktuelle Farbtupfer – das Violett des Kopftuchs eines Passanten, das Grün des Laubs, die weißen und roten Flächen der Häuserfassaden sowie das Hellblau eines Autos im Hintergrund – differenzieren die Raumwahrneh-

26 Hier zeigt sich ein deutlicher Kontrast zu vielen anderen Filmen dieser Zeit – etwa *LA PRISONNIÈRE* (1968, Henri-Georges Clouzot) und *DIABOLIK* (1968, Mario Bava) –, die wesentlich stärker von der psychedelischen Farb- und Lichtästhetik der damaligen Kunst beeinflusst sind.

mung in die Bildtiefe, bleiben jedoch eher stumm innerhalb der nasskalten und grauen Atmosphäre Londons an diesem frühen Morgen.

Erst mit der darauffolgenden Autofahrtsequenz treten einzelne Farben als dominante, monochrome Farbfelder ins Bild. Wenn die Kamera eine belebte Straße einfängt und Autos nah am Objektiv vorbeiziehen, füllen zunächst Blau, dann Orange für kurze Momente das gesamte Bild aus, bevor sich der Raum erneut in die Tiefe öffnet. Das Farbspektrum von *BLOW-UP* konstituiert sich somit nach und nach aus der Bewegung im Bild sowie der der Filmkamera. Bewegte Lichteffekte, Reflexe und Glanzlichter, die visuell an das schimmernde Glänzen der Buchstaben in der Titelsequenz anknüpfen, werden in Kameraeinstellungen aus schrägem Winkel auf Thomas hinter der Windschutzscheibe seines Autos eingefangen. Bei der Ankunft des Wagens vor dem Studio des Fotografen erscheint das satte Rot einer Telefonzelle, während im Hintergrund ein Arbeiter eine Holztür schwarz bemalt – ein subtiler Verweis auf die künstlerische wie handwerkliche Machart von Farbe in Antonionis Film. Die exponierte Bemalung des Holzes reflektiert die Materialität des filmischen (Szenen-)Bildes und damit die Konstruktion von Wahrnehmung und Realität in *BLOW-UP*, in direkter Korrespondenz mit den zentralen Themen des Films und der Rolle der Einbildungskraft.

Das beschriebene formale Prinzip der Reduktion und Stilisierung zieht sich wie ein ästhetischer Code durch den gesamten Film und legt dessen Konstruktions- und Stilprinzip offen. Die Farbflächen, die den Einstellungsraum in Blöcke und Segmente abstrahieren, erscheinen in variierenden Konstellationen: einzeln als selektive Merkmale der Bildkomposition hervorgehoben oder in Form von spektralen, aus Grundfarben bestehenden grafischen Anordnungen – innerhalb einer Einstellung beziehungsweise aus dem Bewegungsablauf im Bild sowie dem der Kamera in dynamischen Abfolgen zusammengeführt und einander kontrastiert. Dieser Gestaltungsmodus greift bis ins kleinste Detail der Bildkomposition. So sind die Fensterrahmen der Häuserzeile in Richtung des Antiquitätenladens, in dem Thomas einen Propeller kauft, in den vier Grundfarben Blau, Grün, Gelb und Rot gefasst, eine Gestaltung, die eigens für die Dreharbeiten umgesetzt wurde. Auf diese Weise entsteht ein eigenes Farbspektrum, das zudem durch Licht und Schatten charakterisiert wird. Wenn etwa die beiden Teenager-Models, dargestellt von Jane Birkin und Gillian Hills, in einer Szene im Fotografenstudio die auf einer Stange hängende Kollektion bestaunen, fungiert der große weiße Schrank im Hintergrund als Projektionsfläche für ein differenziertes Schattenbild (Abb. 126). In einer perspektivischen Spiegelung wird die von einem Vorhang verdeckte Fensterarchitektur auf der Oberfläche des Holzes sichtbar. Die geometrischen Flächen des Schattenbildes auf dem Schrank stehen in direkter Korrespondenz zu dem opaken, rechteckigen Muster des schwarz-weißen Kleides im Bildvordergrund – und heben sich zugleich durch ihre lichte, transparente Form kontrastiv davon ab. Man kann hier von einem bewusst kalkulierten ästhetischen Programm sprechen, das sich sogar über den Film hinaus in der Gestaltung der italienischen Kinoplakate von 1966 zeigt.²⁷ Hier sind es transparente

27 Abbildungen in Walter Moser; Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, Ausst.kat. Albertina, Wien; Fotomuseum Winterthur; C/O Berlin, Ostfildern 2014, S. 165; sowie in Dominique Paini (Hg.), *Antonioni, aux origines du pop: cinéma, photographie, mode*, Ausst.kat. Cinémathèque française/Musée du cinéma, Paris 2015, S. 88f.

Farbflächen in Gelb, Blau und Rot, die ähnlich einer Komposition von Piet Mondrian über die schwarz-weißen Aufnahmen der Protagonisten und Szenen des Films gelegt wurden. Das prekäre Verhältnis von Malerei, Film und Fotografie in *BLOW-UP*, die unmittelbare Beziehung von Schwarz-Weiß und Farbe, Licht und Schatten, Abstraktion und Figurati- on verdichtet sich in diesen Plakaten zu einer gemeinsamen Optik auf der Leinwand des Papiers.



Abb. 126: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Die Farbe Grün als zentrales Motiv

Gras in der Kunst ist nicht Gras.
— Ad Reinhardt²⁸

Innerhalb der Farb-Topografien von *BLOW-UP* nimmt insbesondere die Farbe Grün, häufig als Komplementärkontrast zu Rot (rote Telefonzelle, roter Bus, rot gestrichene Häuserblöcke) gesetzt, eine besonders markante Stellung als zentrales Motiv und homogener Farbraum ein. Der helle, fleckige Rasen des Londoner Maryon Parks fungiert, wie eingangs erwähnt, als visuelle Klammer des Films. Für die dort angesiedelten Szenen ließ Michelangelo Antonioni große Teile der Parklandschaft eigens bemalen, um den natür-

28 Ad Reinhardt [»Kunst-als-Kunst Dogma«, 1965], zitiert nach Derek Jarman, *Chroma: Ein Buch der Farben*, Berlin 1995, S. 14. Passend hierzu formuliert Sergei Eisenstein: »Ehe man nicht lernt, drei Apfelsinen auf einem Rasenfleck nicht nur als drei im Gras liegende Gegenstände zu sehen, sondern auch als drei orange Flecke auf grünem Hintergrund, ist an eine Farbkombination auch nicht zu denken.« (Eisenstein 1960, S. 416f.).

lichen Grünton zu intensivieren.²⁹ Der Kameramann Carlo Di Palma erinnerte sich: »All day long we pumped our green paint to enhance the green of the park.«³⁰

Während das eigentliche Geschehen um das Paar, die kriminelle Tat, in der ersten Parkszenen sowohl für den Fotografen als auch für das Publikum zunächst ungreifbar bleibt, rückt die grüne Parklandschaft selbst ins Bildzentrum. Akustisch untermalt vom suggestiven Rauschen der Bäume entfaltet das Grün bereits hier eine dezidiert ambivalente Wirkung, die zwischen landschaftlicher Idylle und unterschwelliger Bedrohung oszilliert. In seiner farblichen Konzentration entzieht das Grün darüber hinaus dem Blick jene Details, die erst in fotografischen Blow-ups angedeutet werden. Es verschleiert gewissermaßen das Geschehen, indem es die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Gilles Deleuze formuliert es prägnant: »Mit Antonioni treibt die Farbe den Raum bis zur Leere, sie tilgt, was sie absorbiert hat.«³¹

In ihrer homogenen Ausbreitung wird die Farbe Grün besonders in jenen Kameraeinstellungen großflächig ins Bild gesetzt, die aus großer Höhe schräg auf den fotografierenden Thomas blicken. Das Blau des Himmels bleibt dabei ausgespart, sodass das Grün weite Teile der sichtbaren Leinwand dominiert. Der perspektivische Raum kippt in die Fläche und erinnert beinahe an die Wirkung monochromer Gemälde. Die attributive Bindung der Farbe an ihren Gegenstand, hier die Vegetation, erscheint relativiert. Damit vollzieht sich ein für Antonionis Filmschaffen charakteristischer Abstraktionszug der Farbe, der zugleich eine ästhetische Autonomie und Selbstreflexivität des Bildes nach sich zieht. Das Grün gewinnt optisch an Eigengewicht und verweist auf sich selbst zurück – im Unterstreichen der genannten Spannung von Transparenz und Opazität des Sichtbaren. Die Lichtung des Parks erweist sich bei Antonioni – entsprechend den vorangestellten Ausführungen in der Kapiteleinleitung – nicht als Ort offengelegter Überschaubarkeit, sondern als Markierung einer grundlegenden Unschärfe, einer signifikanten Leerstelle. Diese Tendenz kulminiert im Schlussbild des Films: eine totale Aufsicht auf die Rasenfläche des Parks,³² die nach der »Auslöschung« von Thomas nun den

29 Ein derartiges Eingreifen in die Farbigkeit der Vegetation wurde auch von anderen Regisseuren praktiziert. So ließ Jean Renoir für *THE RIVER* (1951) Teile der Landschaft an den Drehorten in Indien farblich akzentuieren. Renoir erinnerte sich: »Während der Dreharbeiten [...] haben wir alle Zwischentöne verbannt. Lourié [Eugène Lourié, russischstämmiger Szenenbildner] ging sogar so weit, das Grün des Rasens in einer Szene zu übermalen.« (Jean Renoir, *Mein Leben und meine Filme* [1974], München 1975, S. 228).

30 Carlo Di Palma, zitiert nach Tickner 2020, S. 189. Di Palma ist unter anderem als Stammkameramann von Woody Allen bekannt, für den er in den 1980er- und 1990er-Jahren elf Filme fotografierte. Für Antonioni drehte er bereits *IL DESERTO ROSSO* und bezeichnete diesen Film im Rückblick als seine wichtigste Arbeit. (Vgl. Carlo Di Palma, »Alles hängt davon ab, das richtige Licht zu finden«, im Interview mit Michael Esser, Siegfried Monleon und Frank Blasberg, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 33, 1984, Nr. 4, S. 204–210, hier S. 208).

31 Deleuze [1983] 2013, S. 165. Ebd., S. 164: »Gewiß gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung...). Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt, das heißt die virtuelle Verbindung von allen Gegenständen, deren sie sich bemächtigt.«

32 Barbara Steinbauer-Grötsch weist darauf hin, dass totale Aufsichten im Film häufig eine symbolische Bedeutung erlangen, insbesondere im Hinblick auf den »Verlust der Selbstbestimmtheit und Handlungsfähigkeit der Protagonisten«. (Dies., *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*,

Bildraum vollständig einnimmt. Lisa Tickner interpretiert diese finale Einstellung als Einladung an die Zuschauer, »to step back from the cinematic spectacle to a renewed awareness of the artifice of film«.³³

Die den Bildraum abstrahierende Qualität der Farbe in BLOW-UP konstituiert eine Filmästhetik, die im Dialog mit zeitgenössischen Kunstströmungen wie dem Abstrakten Expressionismus, der amerikanischen Farbfeldmalerei, dem Minimalismus und dem europäischen Informel steht. Daran lässt sich eine für die späten 1960er-Jahre charakteristische Ausweitung des Kinos in den Bereich der Kunst und umgekehrt der Einfluss der Kunst auf den Film beobachten.³⁴ Dieser Austausch, der neue bildkünstlerische Ausdrucksformen hervorbrachte, ging mit einem gesteigerten Interesse an der Inszenierung von Licht und Farbe einher, eine Tendenz, die sich in BLOW-UP paradigmatisch verdichtet. Mit Blick auf die Parkszenen identifiziert Jens Meinrenken zudem Einflüsse der englischen Landschaftsmalerei, insbesondere von John Constable,³⁵ deren Eigenart Ernst H. Gombrich in einer zentralen Passage seiner Monografie *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* analysiert.³⁶ Besonders relevant erscheinen in diesem Zusammenhang Constables Gemälde *Dedham Vale* (1802, Victoria and Albert Museum, London) und *Wivenhoe Park* (1816, The National Gallery of Art, Washington, D.C.). Die italienische Ausgabe dieses einflussreichen Buches erschien 1965 und befasst sich unter anderem mit der Rolle von Licht und Farbe bei der Transformation des Sichtbaren in ein Bild.³⁷ Gombrich betont darin die einzigartige Fähigkeit des Menschen, »durch Formen, Linien, Schattierungen und Farben die geheimnisvollen Phantome der sichtbaren Welt heraufzubeschwören, die wir Bilder nennen«³⁸ – eine Aussage, die zeitgleich mit Antonionis kritisch-antinaturalistischer Haltung formuliert wurde und eine dezidiert moderne Kunstauffassung vertritt.

Hinsichtlich Constables Landschaftsmalerei spricht Gombrich in Anlehnung an Winston Churchill vom »Licht der Kunst«, das keine bloße Abschrift der Natur, sondern eine Art Geheimschrift darstelle.³⁹ Aus dieser kunsttheoretischen Perspektive lassen sich Parallelen zwischen den piktorialen Ausdrucksformen der englischen Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts und den abstrakten Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts erkennen. So lässt sich auch die visuelle Gestaltung der Parksequenz in BLOW-UP als eine Synthese dieser unterschiedlichen Traditionslinien verstehen. Eine

Berlin 1997, S. 160). Eine Konnotation, die sich in BLOW-UP in den finalen Einstellungen des Films exemplarisch verdichtet.

33 Tickner 2020, S. 197.

34 Dazu einschlägig Kerry Brougher; Russell Ferguson (Hg.), *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, Ausst.kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles, New York 1996.

35 Hinweis Meinrenken 2016 (ADG). Ich danke Jens Meinrenken für diesen und weitere Hinweise sowie für die Formulierung der These von BLOW-UP als filmischer Malerei.

36 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [1960], Berlin 2004.

37 Vgl. ebd., S. 29ff.

38 Ebd., S. 7.

39 Vgl. ebd. Allgemein zu Constable vgl. Iris Wien, »[T]he chiar'oscuro does really exist in nature«. John Constable's *English Landscape Scenery* and contemporary theories on colour, light and atmosphere«, in: Magdalena Bushart; Gregor Wedekind (Hg.), *Die Farbe Grau*, Berlin, Boston 2016, S. 155–175.

mögliche Schnittstelle bildet Antonionis eigene Tätigkeit als Maler. Man kann seine in den 1950er-Jahren begonnene Gemäldeserie *Montagne Incantate* – ebenso wie *BLOW-UP* – als Versuch deuten, Abstraktion und Figuration miteinander zu versöhnen.⁴⁰ Obwohl sich der Regisseur in dieser Serie am konkreten Landschaftsmotiv (Berge) orientiert, erscheinen diese Werke zugleich als konzentrierte Studien von Licht und Farbe als feinkörniger Materie, die über ein wiedererkennbares Abbild der Natur hinausweisen.

Der Farbe Grün kommt in *BLOW-UP* auch insofern eine zentrale Bedeutung zu, als sie verschiedene Schauplätze der Handlung und Ebenen der filmischen Erzählung miteinander verknüpft. Ihre visuelle Konzentration verweist wiederholt auf den Park als Ort des vermeintlichen Verbrechens. So ist der Teppich im Atelierraum, in dem Thomas die Vergrößerungen der Parkaufnahmen sieht, ebenfalls hellgrün. Ebenso die Tür der Dunkelkammer, in der die fotografischen Abzüge entwickelt werden. Während seiner beiden Aufenthalte im Park trägt Thomas ein dunkelgrünes Jackett, dessen Farbton sich beim zweiten nächtlichen Besuch optisch der verschatteten Parkvegetation angleicht. Im Kontext dieses zentralen Schauplatzes, des Parks, weist Lisa Tickner der Farbe Grün eine symbolische Bedeutung zu: »Antonioni plays with good green and bad green, with pastoral masking tragedy.«⁴¹ Diese Beschreibung erfasst präzise die erwähnte Schnittstelle zwischen Idyll und Tatort und somit die Ambivalenz dieses Schauplatzes.

Diese Beobachtungen verdeutlichen, wie Inhalt und Form in *BLOW-UP* einander bedingen und gemeinsam auf die Involvierung des Zuschauers zielen. Ähnlich wie Thomas, der sich zunehmend mit dem von ihm fotografierten Verbrechen identifiziert und immer verzweifelter versucht, den Tathergang zu rekonstruieren, wird auch der Zuschauer zum Beobachter von Bezügen und Differenzen – zum »Kriminalisten« des filmischen Bildes und seiner Fokussierung auf Licht und Farbe.⁴²

Der Glanzreflex

Ein weiteres bedeutendes Stilelement der filmischen Malerei Antonionis in *BLOW-UP* ist der Glanzreflex. An diversen glatten Flächen bündelt sich die Strahlkraft des Lichts zu höchster Intensität und akzentuiert in dieser punktuellen Spiegelung den visuellen Reiz des Bildes. Je nach kontextueller Einbindung ist dieser Effekt unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen. Wie bereits erwähnt, simulieren bereits die Buchstaben der Titel-

40 Schnittstellen und Analogien zwischen Antonionis malerischem Werk und *BLOW-UP* ergeben sich bereits aus seiner Praxis, kleinformatige Bilderzyklen zu produzieren, die er abfotografierte und im Fotolabor überdimensional vergrößern ließ. Die Miniaturen wurden dadurch, wie Kock beschreibt, »plötzlich zu großformatigen Gemälden«. (Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt: eine phänomenologische Studie*, München 1994, S. 276). Zu Antonionis Tätigkeit als Maler vgl. Antonioni, *Le montagne incantate*, Ausst.kat. Museo nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, hg. von A. Impo-nente, Rom 2007; sowie ders., *Il silenzio a colori/Silence in Color*, Ausst.kat. Tempio di Adriano, Rom, hg. von Enrica Antonioni, Rom 2006.

41 Tickner 2020, S. 189.

42 Ergänzend ließe sich anmerken, dass auch die Farbe Blau in *BLOW-UP* eine vergleichbar strukturierende Rolle spielt: Ihre kühlen Töne durchziehen den Film – nicht zuletzt im hellblauen Hemd des Protagonisten.

sequenz im Vorspann den Glanz einer imaginären Lichtquelle. In ähnlicher Weise reflektiert der polierte Lack des Rolls-Royce, in dem Thomas seine Streifzüge durch Londons Straßen unternimmt, tagsüber das Sonnenlicht und nachts den künstlichen Schein einer Straßenlaterne am Parkeingang. Ist der Glanzreflex hier als Attribut eines dandyhaften Lifestyles eingesetzt, verwendet ihn Thomas darüber hinaus als Stilmittel seiner fotografischen Inszenierungen. Beim ersten Fotoshooting posiert das Model Veruschka (Vera Lehdorff) in einem schwarzen Minikleid, auf dem zahlreiche Pailletten wie Sterne glitzern. In der anschließenden Fotosession mit den fünf Mannequins vor glasgetönten Stellwänden dienen die stark das Licht widerspiegelnden Materialien der Kostüme als ständiges Reservoir einer visuellen Aufmerksamkeitslenkung und -steigerung. Etwa wenn die Kappe auf dem Kopf eines Models wie eine silberne Gloriole erstrahlt, ergänzt durch den wie Champagnerperlen schimmernden Stoff des dazugehörigen Kleides.⁴³

Gleichzeitig werden diese auffälligen Glanzeffekte immer wieder auf das Medium selbst, auf den Prozess des Fotografierens und den Blick des Fotografen zurückgeführt. Die hellblauen Augen von Thomas sowie das Objektiv seiner Kamera reflektieren das helle Studioliht, sobald ihn die Filmkamera frontal ins Visier nimmt. Auch die unebene wellige Oberfläche der nassen Fotoabzüge reflektiert das Licht des Ateliers – als eine zusätzliche, gegen den Blick der Zuschauer im Kino gerichtete Irritation einerseits und als Hinweis auf den materiellen Charakter der Fotografie andererseits (Abb. 127).⁴⁴ Diese visuelle Irritation verweist auf das instabile Moment fotografischer Evidenz. Passend dazu beschreibt Marcel Finke den Glanzpunkt als »eine (wenn auch winzige) limbische Zone, ein Rand, an dem jede Evidenz ins Gleiten gerät«.⁴⁵

Hier zeigt sich einmal mehr die mediale Selbstreflexivität von BLOW-UP: Die fortlaufende Ambiguität der Bilder, die besonders in den fotografischen Vergrößerungen sichtbar wird, betrifft dessen eigene äußere und innere Struktur.⁴⁶ Die persönliche Seh- und

43 Naheliegend ist hier die Verbindung von Glanz und Glamour im Kontext von Mode und Werbe- welt, in der sich der Protagonist des Films bewegt. Gerade die Werbeästhetik setzt gezielt auf die Aufmerksamkeit steigernde Potenz von Licht- und Glanzreflexen, um die beworbenen Produkte begehrenswerter erscheinen zu lassen. (Vgl. Andreas Cremonini, »Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick«, in: Gottfried Boehm; Birgit Meersmann; Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 92–115, insb. S. 95–101).

44 Auch in anderen filmischen Kontexten wird das Verhältnis von Bildmotiv und materieller Bild- oberfläche thematisiert. So in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT (1972, Rainer Werner Fassbinder), wo eine wandgroße Fototapete mit einer Reproduktion von Nicolas Poussins *Midras und Bacchus* (um 1639, Alte Pinakothek, München) den Hintergrund von Kants Wohnatelier bildet. Während inhaltliche und kompositorische Bezüge zum Filmgeschehen vielfach diskutiert wurden, ist weniger beachtet worden, dass sich die Tapete mehrfach wölbt und faltet und das künstliche Licht des Raumes an ihrer Oberfläche bricht – wodurch das Motiv des Gemäldes und die Materialität seiner Reproduktion in ein sichtbares Spannungsverhältnis treten. Gerade diese lichtbrechenden Unebenheiten lassen die Fototapete als Bildträger hervortreten und verweisen hier implizit auf die fragile Künstlichkeit jener Welt, in der die Protagonistin des Films sich bewegt.

45 Marcel Finke, »Glas, Glanz, Gleissen. Randbemerkungen zur Fotografie«, in: Heide Barrenechea; Marcel Finke; Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn 2016, S. 77–94, hier S. 84.

46 Ergänzend hierzu vgl. Helga Lutz, »Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerungen, Blicke«, in: Thorsten Bothe; Robert Suter (Hg.), *Prekäre Bilder*, München 2010, S. 197–223.

Wahrnehmungsreise des Fotografen ist auch die des Zuschauers, der sich wie Thomas auf das Ungewisse der Darstellung einlassen muss. So verheißen die Glanzeffekte und Spiegelungen eine räumliche Einbindung des Betrachters und können zugleich als Instrument der Täuschung gedeutet werden, gleichsam den Lichtstreuungen der Camera obscura in der Kunst des 17. Jahrhunderts oder dem konvexen Spiegel in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Lichtphänomenologie der Malerei Vermeers ließe sich hier exemplarisch im Hinblick auf die vielfach diskutierte Nutzung der Camera obscura als wesentliches Werkzeug zur Steigerung des Realitätseindrucks und die besondere Rolle der Glanzlichter anführen. Wieder einmal bestätigt sich hier die eingangs formulierte These von BLOW-UP als einer filmischen Malerei, die stark von der Tradition optischer Medien geprägt ist und diese fortlaufend mitreflektiert. So mag es mehr als ein bloßer Fingerzeig sein, dass der schweifende Blick der Kamera bei Thomas' Besuch des Antiquitätenladens für einen kurzen Moment auf dem Okular eines Stereoskops aus dem 19. Jahrhundert verweilt – einer Vor- und Frühform des Kinos. Das dunkle Innere des Ladens, dessen Interieur eine optische Reise durch verschiedenste Reliquien und Zeitzeugnisse der Vergangenheit bietet, gleicht einer zimmergroßen Camera obscura. Vor allem die zahlreichen Büsten und Statuetten aus weißem Porzellan, Marmor und Bronze brechen vielfach das Licht, das durch die Fenster in den Raum fällt. Man vergegenwärtige sich dazu den Dialog zwischen Thomas und dem alten Ladenbesitzer: »What do you want?« – »Just looking around.« – »What are you looking for?« – »Pictures.« – »No pictures. What kind of pictures?« – »Landscapes.« – »Sorry, no landscapes.« Die verbale Behauptung des Ladenbesitzers, es gäbe in diesem Laden keine Bilder, wird durch die sichtbare Evidenz der Artefakte, darunter einige Landschaftsgemälde, faktisch widerlegt.⁴⁷ Dennoch bleibt die Irritation: Handelt es sich lediglich um die ablehnende Haltung des Besitzers oder geht es doch auch um die imaginative Kraft der menschlichen und filmischen Einbildung? Entscheidend ist hierbei, wie konsequent Antonioni den Fokus auf die Bilder lenkt. Diese stehen im Mittelpunkt von Thomas' Interesse, da er über sie Zugang zur Realität zu gewinnen versucht. Die daraus resultierende Diskrepanz verdichtet der Film über den narrativen Rahmen hinaus zu einer bildphilosophischen Reflexion *avant la lettre*.

Die optischen und verbalen Täuschungen in BLOW-UP stehen in auffälliger thematischer Nähe zu dem, was Michel Foucault 1968 in *Ceci n'est pas une pipe* anhand der Werke René Magrittes herausarbeitet: die grundsätzliche Instabilität des Verhältnisses von Bild und Abbild, von Zeichen und Bedeutung.⁴⁸ In vergleichbarer Weise löst Antonioni das Bild von der Erwartung verlässlicher Repräsentation. An die Stelle vermeintlicher Eindeutigkeit tritt Mehrdeutigkeit – und damit die Einsicht in die Eigenwirklichkeit des Bildes, in dessen Gegenwart der Zuschauer seine Wahrnehmung und deren Voraussetzungen kritisch zu hinterfragen beginnt.

47 Zwei Gemälde auf einem Regal gewinnen dabei besondere Aufmerksamkeit: Das erste zeigt eine Meereslandschaft mit einem Leuchtturm auf felsiger Küste, über den sich markante Schatten eines im Laden ausgestellten dreidimensionalen Objekts legen. Das zweite Bild zeigt eine Landschaft mit starkem Grünanteil, die farblich auf den benachbarten Maryon Park verweist und so eine subtile Verbindung zwischen Gemälden und filmischem Handlungsraum herstellt.

48 Vgl. Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte* [1968], München 1997. Im Zentrum des Textes stehen zwei Werke Magrittes: *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929, LACMA, Los Angeles) und *Les deux mystères* (1966, Privatsammlung).



Abb. 127: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

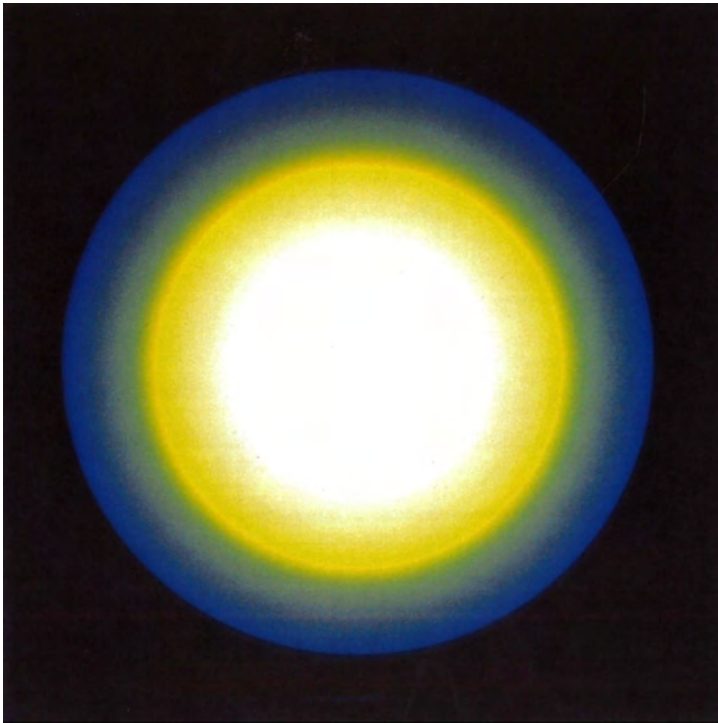


Abb. 128: Peter Sedgley, *Cycle II*, 1965. PVA auf Karton, 60 × 60 cm. Sammlung Robin Sedgley, London

Peter Sedgleys *Cycle II* im Bilderdialog

Das Nachdenken über Farbe und Licht in ihrer wechselseitigen Dynamik sowie als essenzielle Seherfahrung des Betrachters findet in BLOW-UP – wie die Szene im Antiquitätenladen bereits illustriert – im Rückgriff auf Kunstwerke statt, die Antonioni in einen produktiven Dialog mit Film und Handlung setzt. »Bei einem bildbewussten Regisseur wie Michelangelo Antonioni ist die Auswahl eines im Film erscheinenden Tafelbildes kein Zufall und auch kein Einfall des Requisiteurs«,⁴⁹ bemerkt Thomas Meder dazu. Ein eindrücklicher Beleg hierfür ist Peter Sedgleys Gemälde *Cycle II* (1965), das an der Wand von Thomas' Atelier zu sehen ist. Dieses der Op-Art zugeordnete Werk zeigt einen Kreis aus ringförmig angeordneten chromatischen Farbabstufungen auf schwarzem Grund – gleich einer künstlichen Sonne (Abb. 128). Die Farbverläufe fließen an den Rändern ineinander, pulsieren und wechseln von Blau über Grün und Gelb zu einem hellen Weiß im Zentrum nach der Art einer konzentrisch expandierenden Lichtenergie. Das Bild fungiert nicht nur als zentrales Element der *Mise-en-Scène*⁵⁰ des Ateliers, sondern wird darüber hinaus in eine Reihe prüfender Gesten integriert, die Thomas im Verlauf des Films ausführt. In einer Szene berührt er Sedgleys Bild mit dem Zeigefinger – eine Berührung, die derjenigen ähnelt, mit der er im Park die Leiche zu »fixieren« sucht oder über einen Fotoabzug streicht, bevor er ihn mit Lupe und weißem Stift analysiert. Diese gestische Einbindung des Gemäldes ist bedeutsam: Sie antizipiert nicht nur den späteren Fund der Leiche, sondern steht emblematisch für Thomas' obsessive Suche nach einer verborgenen, vermeintlich objektiven Wirklichkeit hinter dem Bild.

Die abstrakte Form des Kreises von *Cycle II* konterkariert indirekt Thomas' investigative Spurensuche, indem sie die Vorstellungskraft stimuliert und den imaginativen Anteil des Films insgesamt erhöht. Farbringe und Leuchtkraft des Gemäldes stehen dabei in direkter Korrespondenz zur räumlichen Beleuchtung im Atelier. Besonders augenfällig wird dies durch die Platzierung des Gemäldes neben einer Neonlampe an der Wand: Ist sie eingeschaltet, wirft sie ein Licht, das auf der weißen Wand blaugrün reflektiert und so eine visuelle Verbindung zur Farbigkeit des Gemäldes herstellt.⁵¹ Dieses Wechselspiel wird zum ersten Mal in der Szene sichtbar, in der das Model (Veruschka) auf Thomas' Ankunft und die bevorstehende Fotosession wartet. Das Sichtfeld der Kamera ist hier partiell durch eine nah am Objektiv platzierte Glasscheibe überlagert, die das Umgebungslicht reflektiert und den Raum in transparente, leuchtende Farbflächen segmentiert (Abb. 129). Diese visuell komplexe Inszenierung wird durch doppelte Schatten ergänzt, die die Darstellerin und eine an ihrer Seite sitzende Porzellanbüste an die Wand werfen.

49 Meder 2006, S. 28.

50 Der Begriff »*Mise-en-Scène*« bezieht sich auf die Inszenierung eines Films, einschließlich der Schauspielerführung, Lichtführung und räumlichen Anordnung. (Vgl. John Gibbs, *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, London, New York 2002).

51 Unterhalb der Lampe befindet sich eine großformatige Fotografie einer Karawane in der Wüste. Das dominante Weiß dieser Aufnahme reflektiert, ähnlich wie die Wand, das Licht in einem bläulichen Grünton.

Während des anschließenden Dialogs zwischen Thomas und dem Model, das vor einem Reflektorschirm steht, bleibt das Gemälde im Hintergrund sichtbar und tritt in einen subtilen Dialog mit dem Studioblitz, der mehrfach vom Assistenten ausgelöst wird (Abb. 130). Diese visuellen Korrespondenzen sind bewusst gesetzt und äußerst sorgfältig auf das Zusammenspiel von *Cycle II* und der räumlichen Lichtsituation abgestimmt. Weitere Entsprechungen, insbesondere durch den Einsatz von Farblichtern, durchziehen den gesamten Film: vom Rotlicht der Dunkelkammer, das die Bildentwicklung als intimen Prozess kennzeichnet (Abb. 131), bis hin zu den nächtlichen Straßenszenen, in denen Leuchtreklamen und Vitrinen auf Fassaden und Asphalt reflektieren und sich zu abstrakten Spiegelbildern verdichten. Ein Höhepunkt dieser kunstvoll komponierten Lichtdramaturgie ist ein eigens für den Film entworfenes Neonzeichen, dessen Buchstaben im nächtlichen Maryon Park suggestiv aufleuchten, traumartig und unreal.

Diese programmatische Einbindung von *Cycle II* in die Szenografie, Dramaturgie und Ästhetik von *BLOW-UP* lässt sich noch differenzierter fassen, da sich die leuchtenden Kreisformen in der Gesamtschau des Films als prägendes Element seiner visuellen Struktur erweisen. In einer hierfür exemplarischen Einstellung filmt die Kamera aus einer dunklen Straßenunterführung hinaus ins Helle: Die verschattete Architektur formt im Kontrast zum lichten Grau des Himmels einen leuchtenden Bogen, der durch die Reflexionen des wolkengebrochenen Lichts auf den Dachverkleidungen der Häuser und dem regennassen Asphalt in farbigen Abstufungen akzentuiert wird (Abb. 132). In einer weiteren Szene, die Thomas' Rückkehr ins Studio zeigt, richtet sich der Blick der Kamera direkt gegen das Licht einer Tischleuchte, deren runde Form sich markant von der dunkleren Umgebung abhebt (Abb. 133). Diese visuelle Motivkette setzt sich in den farbigen Lichtreflexen auf dem Objektiv von Thomas' Fotoapparat fort (Abb. 134). Besonders die Tischleuchte evoziert – ähnlich wie das Gemälde – die Vorstellung vom Bild als künstlicher Sonne.⁵² Diese Assoziation erhält zusätzliches Gewicht, da die Sonne ein zentrales, wiederkehrendes Motiv im filmischen Œuvre Antonionis ist. Man denke an die Schlusssequenz von *ZABRISKIE POINT* (1970): Die Explosion einer Bombe wird in extremer Zeitlupe zu einem bildgewaltigen Spektakel, das in den anschließenden Aufnahmen der glühenden Abendröte in einem hochsymbolischen, visionären Finale kulminiert. Ein weiteres Beispiel ist die futuristische Traumsequenz am Ende von *IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA* (1982). Hier fliegt ein Raumschiff über verschiedenfarbige Lichtfelder zur Sonne, um schließlich in ihr zu vergehen – bis die Leinwand ganz in ein gleißend orangefarbenes Farbfeld übergeht.

52 Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang eine gewisse Nähe zu Sedgleys späteren Arbeiten, in denen er gemaltes Licht mit künstlichen Lichtquellen kombiniert. Ab 1967 beginnt Peter Sedgley, seine Tafelbilder durch elektrische Lichtquellen zu erweitern, wobei er u.a. mit verschiedenfarbigen Glühlampen und rotierenden, farbigen Scheiben experimentiert, die seine Gemälde beleuchten und dynamisieren. Einen Überblick über diese Werkphase bieten die Ausstellungskataloge *Peter Sedgley. Painting. Objects. Installations. 1963–1980*, hg. von Cyril Barrett, Tate Gallery, London 1980; sowie *Peter Sedgley: Acts of Light. Paintings, Kinetic Pieces, Works on Paper and Prints*, Austin/Desmond Fine Art, Text by Margaret Garlake, London 2000.



Abb. 129-134: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Grenzgänge des Sichtbaren

Vor der dunklen Folie der Nacht mobilisiert *BLOW-UP* einmal mehr die optische Macht von Licht und Farbe. Der Szenenwechsel von Tag zu Nacht bringt dabei wesentliche Veränderungen mit sich: Im Gegensatz zu den meist gleichmäßig ausgeleuchteten Tagesszenen oder den Sequenzen der frühen Morgenstunde mit ihrem noch milden Licht zeichnet sich der nächtliche Beleuchtungsstil durch ein kontrastreiches Spiel von Licht und Schatten aus – ein Stil, mit dem Antonioni an die Bildästhetik des Film Noir, dieses »nächtlichen Genre *par excellence*«, ⁵³ anzuknüpfen scheint. Der Himmel erscheint nun undurchdringlich schwarz, und die Aufnahmen werden aus dem Dunkel heraus wie eine Plastik in kontrastreichen Hell-Dunkel-Abstufungen modelliert. Die lokalen Farben der Objekte treten im Schatten zurück, während sie dort, wo sie vom Licht erfasst sind, in ihrer Leuchtkraft intensiviert erscheinen. Besonders deutlich zeigt sich

53 Bronfen 2008, S. 427. Das Genre des Film Noir kann auch deshalb als mögliche Inspirationsquelle für *BLOW-UP* herangezogen werden, weil London in zahlreichen »schwarzen Filmen« als nächtliche Kulisse für obskure Kriminalgeschichten dient – so etwa in Norman Fosters *KISS THE BLOOD OFF MY HANDS* (1948) und Jules Dassin's *NIGHT AND THE CITY* (1950).

dies in der Beleuchtung einer roten Hauswand in der Nähe des Parks, in den Thomas nachts zurückkehrt, um sich über den Tatbestand des Verbrechens zu vergewissern. Als sein Wagen den Parkeingang erreicht, leuchtet das rot gestrichene Mauerwerk aus der Bildtiefe hervor. Die starke visuelle Präsenz dieses Rots reicht über die im Bild sichtbare, natürliche Beleuchtung durch die Straßenlaterne hinaus: Die Farbe scheint sich vom Material des Steins zu lösen und erscheint vornehmlich als rotes, abstraktes Lichtfeld.

Diese Art der Ausleuchtung steuert auf eine unwirkliche Stimmung zu, wie sie die gesamte Nacht-Sequenz von *BLOW-UP* atmosphärisch durchzieht. Materielle Gegenstände und Figuren scheinen sich in etwas Ephemeres zu verwandeln und die Filmbilder entwickeln eine gespenstische Aura, die einmal mehr die Imagination des Zuschauers anregt. Es ist, als hätten die fotografischen Blow-ups diese filmische Nacht mit ihrem Rätsel infiziert – einem Geheimnis, das der Film weiter ausspinnt, nur um das, was die Fotoabzüge zumindest andeuten, erneut radikal infrage zu stellen. Thomas entgleiten in seinen vergeblichen Versuchen, die Realität deduktiv zu erfassen, zunehmend Kontrolle und Distanz. Jene Kontrolle, die ihm anfangs, sei es als Voyeur im Park oder als Regisseur fotografischer Inszenierungen im Studio, noch scheinbar zusteht. Phantasmatische Einblendungen, optische Irritationen und Mehrdeutigkeiten des Sichtbaren gewinnen zunehmend an Gewicht. Antonioni zielt dabei nicht auf bloße Sinnestäuschung. Ihm geht es vielmehr um den Status der Bilder selbst. Das Changieren zwischen Realitätsnähe und Kunstcharakter des Filmischen involviert den Zuschauer in eine konstante Reflexion auf das eigene Sehen und Wahrnehmen im Kino. Auf Thomas' (und des Zuschauers) Gang in die Nacht trifft zu, was Tina Kaiser über die Dramaturgie der Nacht als Handlungs- und Wahrnehmungsraum in Antonionis *LA NOTTE* (1961) festhält: »Eine Entfremdung, ein Zweifel an jeglicher Wirklichkeit erster Ordnung, und doch genauso der Versuch bewusster Wahrnehmung, das Eintreten in einen Austausch mit der Umgebung [...]«. ⁵⁴

Diese Beobachtung erlaubt es, die Figur Thomas in *BLOW-UP* noch präziser zu fassen. Er ist nicht nur Beobachter, sondern auch Fotograf – einer, der seine Umgebung durch das Objektiv der Kamera fixiert und erforscht. Die Frage, welche Wirklichkeit oder Erkenntnis dabei »ans Licht« gelangt, und warum diese entweder negiert oder in ihrer Künstlichkeit zur Schau gestellt wird, bildet das zentrale Thema des Films. Mit dem Eintritt der Handlung in die Nacht gewinnt diese reflexive Dynamik weiter an Bedeutung, da die Dunkelheit neue Dimensionen der Wahrnehmung und Interpretation aktiviert.

Die zwielichtige Atmosphäre der Nacht in *BLOW-UP* kulminiert vorläufig auf Thomas' Weg zur Leiche im Park. Sein Gesicht wird dabei abwechselnd von rechts und links beleuchtet. Die Lichtquellen bleiben jedoch im Verborgenen, weder vorangehende noch nachfolgende Einstellungen erklären die dargestellte Beleuchtungssituation schlüssig. Auch das erwähnte Neonzeichen in der Nähe des Parks liefert keine plausible Erklärung. Der Eindruck erinnert an das, was der österreichische Grafiker, Schriftsteller und Buchillustrator Alfred Kubin in *Über mein Träumenleben* beschreibt: »Dämmrige, farbarme Phantasmen huschen und fließen im Raum vorüber, in welchen fremdartiges Licht aus un-

54 Tina Kaiser, »Stil und Dramaturgie audiovisuell«, in: Blunk u.a. 2016, S. 184–198, hier S. 194.

sichtbaren Quellen wie in eine Höhle dringt.«⁵⁵ Ausgerechnet der weitläufige Außenraum des Parks gleicht hier einer theatralisch illuminierten »Höhle«, weniger einem realen Schauplatz als vielmehr einem Resonanzraum für die Projektionen des Fotografen. Thomas' weiße Hose erscheint dabei geradezu blendend hell, während die Randbereiche des Filmbilds merklich abdunkeln. Als schließlich die Leiche sichtbar wird, leuchtet sie im Dunkeln – seltsam und unreal, wie in einem Sarg aufgebahrt, als hätte man sie gerade erst dort hingelegt. Ihre Augen sind weit geöffnet und glänzend, in starkem Kontrast zur fahlen, wächsernen Haut.

Die Beleuchtung im Park wirkt nicht nur künstlich und theatralisch, sondern verstärkt den gesamten surrealen Charakter von Szenerie und Handlung.⁵⁶ Wie ein Grenzgänger im Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit durchschreitet Thomas die Nacht. Es erscheint daher folgerichtig, dass er bei diesem Parkbesuch seine Kamera nicht bei sich hat. Ihm bleibt lediglich die Geste der Berührung: Mit den Fingern seiner linken Hand streift er über die fahle Haut des Toten, als wolle er sich ihrer Realität vergewissern – eine Geste, die die Wahl des Namens der Hauptfigur im Drehbuch erklärt, eine direkte Anspielung auf den »ungläubigen Thomas«, der erst durch Berührung glaubte.⁵⁷ Dieser Impuls findet im prüfenden Blick des Zuschauers im Kino Widerhall: Auch dessen Wahrnehmung bleibt in der Schwebelage, anstatt sich im filmischen Raum zu verankern. Obwohl der Leichnam, anders als in den grobkörnigen, schwarz-weißen Blow-ups der Fotoabzüge, optisch greifbar erscheint, wird der Eindruck seiner Wirklichkeit durch die Lichtführung und ihre surreale Anmutung deutlich abgeschwächt. So bleibt die Uneindeutigkeit des Dargestellten bestehen. Sowohl der Zuschauerblick als auch die vorsichtige, zögernde Berührung des Fotografen verfehlen die kriminalistische Auflösung des Falls, da sie den Toten letztlich weder als Realität verifizieren noch als Illusion entlarven.

-
- 55 Alfred Kubin, »Über mein Träumerleben«, in: Paul Westheim (Hg.), *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1924, o. S.
- 56 Insofern die Lichtführung hier einen Schwebestand zwischen Leben und Tod konstituiert, orientiert sich die Darstellung unverkennbar an den Codes des Horrorfilms – insbesondere an Werken wie Terence Fishers *DRACULA* (1958), produziert von der legendären britischen Firma »Hammer«. Darüber hinaus konstruiert sie einen spezifischen Wahrnehmungsraum für den Film und seine Hauptfigur, der treffend mit Viktor Šklovskijs Begriff der »остранение« (Verfremdung, Fremdmachung) beschrieben werden kann – ein Konzept, mit dem Šklovskij künstlerische Verfahren reflektiert, die »alternative Wahrnehmungsprozesse« aktivieren und dem bloßen Wiedererkennen von Dingen widerstreben. (Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« [1916], in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, S. 3–35). Zwar bezieht sich Šklovskijs Text ausschließlich auf literarische Verfahren, doch ist sein Konzept in der Folge vielfach auf filmästhetische Fragestellungen übertragen worden – insbesondere im Kontext einer Wahrnehmungsästhetik, die das Sehen selbst problematisiert.
- 57 Die entsprechende Passage aus dem Evangelium nach Johannes lautet: »Wenn ich nicht das Mal der Nägel an seinen [des auferstandenen Jesus] Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in das Mal der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht.« (Joh. 20,25). Vgl. dazu Beat Wyss, »Krise der Evidenz – Antonionis *Blow-Up*«, in: Diers u.a. 2018, S. 19–44, hier S. 36f. Die religiöse Dimension des Namens bringt das Motiv der Auferstehung ins Spiel – und damit zweierlei: die Abwesenheit der Leiche sowie die überbordende Lichtfülle der Himmelfahrt, wie sie sich exemplarisch im *Isenheimer Altar* (1512–16, Musée Unterlinden, Colmar) von Matthias Grünewald darstellt, als sonnengleiche und zugleich abstrakte, kreisrunde Aureole um die Figur und den Kopf des Heilands. (Hinweis Meinrenken 2016/ADG).

Die Geisterstunde des Fotografen, die Zerrbilder, Spannungen und Paradoxien, die sie kreiert, stilisiert die Leiche im Park zum Medium einer Grenzüberschreitung: hinein in eine Darstellungs- und Wahrnehmungsdimension, die sich mit den Begriffen von Abbild oder Wirklichkeit nicht mehr fassen lässt.

Die Stilisierung der Nachtsequenz in *BLOW-UP* verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise, wie präzise Carlo Di Palma das Licht in jeder einzelnen Einstellung gesetzt hat. In einem Gespräch mit dem Journalisten Stephen J. Szklarski im Jahr 2001 schilderte Di Palma die Herausforderungen der Dreharbeiten: Zahlreiche Lichtquellen mussten in den Kulissen, insbesondere in den Parksequenzen, so installiert werden, dass sie für den Zuschauer unsichtbar blieben.⁵⁸ Kameraführung und Beleuchtung unterstreichen zugleich die piktorialen Ambitionen Antonionis in *BLOW-UP*. Häufig wird Unschärfe gezielt eingesetzt, oder die Kamera fokussiert scheinbar Nebensächliches – etwa die Lichtreflexe auf dem schwarz bemalten, glatten Fußboden des Ateliers. In diesen Momenten entfalten sich Licht und Farbe bildräumlich und unterstützen den malerischen Charakter der Inszenierung

Gerade die Lichtführung in den Interieurs belegt eindrücklich, dass viele Techniken des Kinos, so vor allem im Hinblick auf die Lichtregie, ihren Ursprung in der Malerei haben.⁵⁹ Dieses Wissen wird in *BLOW-UP* beispielsweise dann sichtbar, wenn die Kamera aus der Dunkelheit durch Fenster- oder Türschwellen ins Helle hinaus filmt, womit der räumliche Eindruck durch die Abstufungen von Licht und Schatten in die Bildtiefe hinein gestaffelt wird (Abb. 135). Pate könnte hier die veristische Malerei des 17. Jahrhunderts bei Künstlern wie Vermeer, de Hooch und Hoogstraten gestanden haben. Ein Beispiel ist das Gemälde *Die Vorratskammer* von Pieter de Hooch (um 1658; Abb. 136). Es zeichnet sich durch eine komplexe perspektivische Anordnung des Interieurs aus, die den Blick des Betrachters im Sinne einer innerbildlichen Montage durch die verschiedenen Räume des Hauses lenkt.⁶⁰ Auffällig sind dabei die lichtdurchfluteten Fenster im Hintergrund des Bildes, die wie ein Magnet die Aufmerksamkeit anziehen, ohne jedoch den Blick auf ein Außen freizugeben. Das Gemälde erhält so eine besondere Spannung, indem es auf ein »Dahinter« verweist – auf das unmittelbar nicht Sichtbare. Gerade dieser Vergleich macht deutlich, wie Licht und Farbe in *BLOW-UP* das Verhältnis zwischen Film, Malerei und Fotografie reflektieren und wie diese Reflexion zugleich mit den Spannungen des Plots verknüpft wird.⁶¹

58 Di Palma, »Carlo Di Palma: An Interview by Stephen J. Szklarski«, *Independent Film Quarterly*, Herbst 2001, online.

59 Vgl. zu diesem Zusammenhang Anne Hollander, *Moving Pictures*, New York 1989; sowie Gillian McIver, *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*, London 2016.

60 Vgl. dazu insbesondere Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley, Calif. u.a. 2002.

61 In diesem Zusammenhang könnte auch Antonionis mögliche Kenntnis von Samuel van Hoogstraten *A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House* (um 1655–60, The National Gallery, London) von Bedeutung sein.



Abb. 135: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma



Abb. 136: Pieter de Hooch, *Die Vorratskammer*, um 1558. Öl auf Leinwand, 65 × 60,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Dieses malerische Verständnis Antonionis manifestiert sich besonders eindrücklich in den Szenen der Hausparty bei Thomas' Freund und Verleger Ron gegen Ende des Films, die im Helldunkel-Stil der »Alten Meister« ausgeleuchtet sind. Die Kamera rückt nah an den Rücken des Fotografen, als er vor der gelben Eingangstür des Hauses stehen bleibt und die Klingel betätigt. Die unterschiedlichen Helligkeitswerte differenzieren das Gelb der Türoberfläche und setzen es zugleich in Kontrast zum hellblauen Streifen des Hemdkragens von Thomas. Mit dem Öffnen der Tür gewinnt das Filmbild wieder an räumlicher Tiefe. Auf der Suche nach Ron durchquert Thomas das Apartment. In einem der Zimmer bleibt er – aus nicht ganz eindeutigen Grund – vor einer Gruppe von Gästen stehen. Die Kamera übernimmt seine Perspektive und visiert Männer und Frauen vor dunklem Hintergrund, die im grellen Licht einer Stehlampe auf einem Bett sitzend Haschisch rauchen (Abb. 137). Die lange Einstellungsdauer lässt das Auge wie bei einem Gemälde über die Details streifen: über die leuchtenden Farben der Stoffe von Kleidern und Bettbezug, in deren Strukturen sich farbige Schatten bilden. In malerisches Chiaroscuro⁶² getaucht, erscheint die Szene der Wirklichkeit entrückt.

Es folgt ein Schnitt, und die Kamera ist näher an die Gruppe herangerückt. Langsam schwenkt sie von links nach rechts, von einer Person in der Großaufnahme zur nächsten – ganz so, als würde man mit einer Lupe die zuvor beschriebenen Bilddetails noch genauer studieren. Die Sequenz schließt nach zwei weiteren Schnitten mit der Einstellung auf eine junge Frau, die nah an der Lampe sitzt. Ihrem Mund entsteigt eine langsam sich ausbreitende Rauchwolke, in der sich das Licht wie eine bewegliche Skulptur materialisiert⁶³ – ein visueller Rausch, der den realen Rausch der Droge aufgreift und in eine suggestive Bildsprache übersetzt. Gleichzeitig werden die taktilen Eigenschaften des Bildes gesteigert, wodurch die Seherfahrung vor dem Motiv intensiviert wird. Licht, Schatten, Farbe und Bewegung, diese essenziellen Elemente des Films fungieren hier als Ausgangs- und Fluchtpunkt einer kontemplativen Betrachtung, die das malerische Kino Antonionis kennzeichnet.

Eine solche Fokussierung des Bildsehens durch Licht und Farbe verbindet den Blick des Fotografen mit dem des Zuschauers und unterstreicht einmal mehr Antonionis reflektierte Auseinandersetzung mit dem Bild als Möglichkeitsraum der Erkenntnis in BLOW-UP. Dabei wird nahegelegt, dass Wahrheit nicht jenseits des Bildes, sondern – als Bild – in diesem selbst geborgen ist. Im Einklang mit dieser erkenntnistheoretischen Dynamik mündet Thomas' deduktive Suche schließlich in eine Sphäre, in der die Grenze zwischen Realität und Kunst nicht länger als trennscharfe Kategorie fortbesteht. In diesem Zusammenhang erhält das imaginäre Tennisspiel einer Pantomimengruppe am Ende des Films eine emblematische Funktion. Dieses Spiel mit dem unsichtbaren Ball spiegelt überdies ein spezifisches, zugleich universelles und zeitloses Verständnis des

62 Zum filmischen Einsatz des Chiaroscuro vgl. exemplarisch Chris Heckmann, »What is Chiaroscuro in Film? Definition, Techniques, & Examples«, StudioBinder, 14. Februar 2021, online.

63 Die Rauchwolke einer Zigarette oder Tabakspfeife zählt zu den wiederkehrenden Bildmotiven des Kinos. Man denke etwa an Georg Wilhelm Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE (1925), Martin Scorseses CAPE FEAR (1991), Wong Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE (2000) – oder an zahlreiche Klassiker des Film Noir wie Billy Wilders SUNSET BOULEVARD (1950).

Kinos wider, wie es Jonas Mekas im Geiste der 1960er-Jahre formuliert – in Resonanz zur Atmosphäre der soeben analysierten Szene:

»For what is cinema really if not images, dreams, and visions? We take one more step, and we give up all movies and we become movies: we sit on a Persian or Chinese rug smoking one dream matter or another and we watch the smoke and we watch the images and dreams and fantasies that are taking place right there in our eye's mind: we are the true cineasts, each of us, crossing space and time and memory – this is the ultimate cinema of the people, as it has been for thousands and thousands of years.«⁶⁴



Abb. 137: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Resümee

Indem ich begann, die Welt mithilfe des
Bildes zu verstehen, verstand ich das Bild.
— Michelangelo Antonioni⁶⁵

Wie diese Aussage Antonionis nahelegt, liegt seinem Film *BLOW-UP* ein besonders ausgeprägtes, reflexives wie bildbewusstes Verständnis des Kinos zugrunde – was die vorangegangene Analyse bestätigt. Dabei wurde deutlich, dass der Einsatz von Licht und Farbe in *BLOW-UP* unmittelbar mit dem Verhältnis von Bild, Blick und Wahrnehmung korrespondiert. Antonioni experimentiert nicht allein mit den filmischen Formen des Kinos. Er versucht diesem durch die Einbindung von Malerei und Fotografie eine neue Qualität zu verleihen und dadurch dessen cineastische Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.

64 Jonas Mekas, »Spiritualization of the Image« [1964], in: ders., *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, hg. von Gregory Smulewicz-Zucker, New York 2016, S. 151–152, hier S. 152.

65 Zitiert nach Carmine Chiellino, »Der neorealistische Film«, in: Text + Kritik, Sonderheft: Italienischer Neorealismus, H. 63, 1979, S. 19–32, hier S. 22.

Vor allem geht es ihm um die Überschreitung von narrativen und formalen Grenzen im Rahmen des klassischen Erzählkinos, ohne dabei in die visuelle Gegenstandslosigkeit eines abstrakten Films abzugleiten. Antonioni verfolgt damit ein modernes ästhetisches Programm, das Stanley Kubrick zwei Jahre später mit *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) fortführt und in vieler Hinsicht radikalisiert.⁶⁶

BLOW-UP ist inhaltlich und formal auf den Prozess der Bilderzeugung und -betrachtung ausgerichtet – auf die technischen und ästhetischen Implikationen, mit denen das Bild gestaltet, befragt und mit Bedeutung aufgeladen wird. Seine Bildräume fungieren dabei als Resonanzkörper von Farbe und Licht, die nicht länger auf ein bloßes Substrat narrativer Vorgänge und auf die Wiedergabe der sichtbaren Gegenstände reduziert sind. Vielmehr *agieren* Licht und Farbe in ihrem lebendigen Zusammenspiel als gleichwertige Partner neben den Figuren und Schauplätzen der Handlung und kennzeichnen ein visuelles Programm der Darstellung, das über das Abbildhafte hinausweist. Sie avancieren zu wesentlichen bildkonstruierenden Akteuren des Films und seiner materiellen wie visuellen Substanz als gestaltetes Bild. Damit rückt die vordergründige Realität der Filmbilder mitsamt ihrer Mehrdeutigkeit, Paradoxie und Spannung in den Fokus der Betrachtung. Dem Verlust an Gewissheit steht die Präsenz filmischer Malerei mit Licht und Farbe als visueller und erkenntnistheoretischer Gewinn gegenüber.

66 Laut Adriana Chiesa, der Ehefrau von Carlo Di Palma, kam es während der Dreharbeiten zu *BLOW-UP* in London zu einer Begegnung mit dem Team von Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY*. Auch wenn Kubricks Film überwiegend in den MGM-British Studios in Borehamwood entstand, während *BLOW-UP* hauptsächlich in den Pinewood Studios realisiert wurde, lässt Chiasas Aussage auf Berührungspunkte zwischen den beiden Produktionen und einen Austausch zwischen den Kameramännern Carlo Di Palma und Geoffrey Unsworth schließen. Zudem bietet sie aufschlussreiche Einblicke in Di Palmas Lichtarbeit: »Als er [Di Palma] mit Antonioni ›Blow-Up‹ in den Pinewood Studios gedreht hat, fand dort parallel die aufwändige Produktion von Stanley Kubricks Film ›2001 – Odyssee im Weltraum‹ statt. Carlo setzte hingegen kaum Licht im Studio und arbeitete nur mit den Scheinwerfern, die er selbst konstruiert hatte. Der Kameramann Geoffrey Unsworth [der Kameramann von *2001: A SPACE ODYSSEY*] war davon so fasziniert, dass Carlo dem Kubrick-Team nach dem Drehschluss seine Scheinwerfer überlassen hat.« (Birgit Heidsiek, »Kameramann Carlo Di Palma: Mit dem Licht am Limit«, Interview mit Adriana Chiesa, in: *Film & TV Kamera*, H. 7/8, 2019, online).

Blendung

Am Brennpunkt der Wahrnehmung

Geblendetwerden ist ein Phänomen, bei dem die Bedingung des Sehens: das Licht selbst (schmerzhaft) in den Blick gerät. Also nicht Licht, um etwas zu sehen, sondern das Licht selbst sehen. Doch wozu ins Licht selbst sehen, warum den Schmerz der Vision ertragen? Warum die Bedingung des Sehens sehen und dabei das Gesehene aufs Spiel setzen?

— *Knut Ebeling*¹

In seiner Monografie über Friedrich Wilhelm Murnaus FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKS-SAGE (1926) äußert der Regisseur Éric Rohmer große Bewunderung dafür, wie Murnau es gelingt, im filmischen Bild nahezu »sonnengleiche« Lichtintensitäten zu erzeugen.² Zwar zieht Rohmer Parallelen zur bildenden Kunst, insbesondere zu einigen Zeichnungen Victor Hugos, die sich durch einen »heftigen Kontrast von fast reinem Weiß und Tintenschwarz«³ auszeichnen. Doch er argumentiert weiter, dass das Medium Film der Malerei (und Grafik) in technischer Hinsicht überlegen sei: Während selbst das reinste Weiß eines Gemäldes bei normaler Beleuchtung für das Auge gut erträglich bleibe, erzeuge der Strahl eines Filmprojektors auf der Leinwand eine wesentlich stärkere Helligkeit – bis zu dem Punkt, an dem die Netzhaut »das schmerzhaftes Gefühl der Blendung«⁴ empfinde, als sei sie direkt einer Lichtquelle ausgesetzt, nicht einem bloßen Lichtreflex.⁵

1 Knut Ebeling, »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie«, Vortrag im Rahmen des »VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik«, Kunstakademie Düsseldorf, 04.–07.10.2011, in: Kongress-Akten, Bd. 2: *Experimentelle Ästhetik*, hg. von Ludger Schwarte, S. 1–12, hier S. 1, online.

2 Insbesondere im Prolog dieses Films, der den Ritt der vier apokalyptischen Reiter zeigt, beobachtet Rohmer ein »grelles, blendendes, sonnengleiches« Licht. (Rohmer [1977] 1980, S. 32).

3 Ebd., S. 31.

4 Ebd., S. 32.

5 Ebd.

Daraus schließt Rohmer, dass der Film in der Lage sei, »vom Licht eine sehr viel genauere Darstellung zu geben, als die Malerei es je vermochte«. ⁶

Eine wesentliche Voraussetzung für diese spezifische Seherfahrung ist das Dunkel des Kinoraums. In dieser abgeschirmten Umgebung entfalten filmische Lichtbilder ihr energetisches Potenzial, gerade dort, wo Filme mit stark affizierenden Lichteffekten arbeiten und auf den optischen und imaginativen Eindruck gleißender Helle setzen. Beispielhaft verdichtet der oben analysierte Abspann von Murnaus *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927) die von Rohmer angesprochene Analogie zwischen Projektionsstrahl, Leinwand und Sonne: im Bild der umstrahlten Sonnenkugel, die die gesamte Fläche der Leinwand einnimmt. ⁷ Doch bei aller technischen Überlegenheit des Films gegenüber dem Tafelbild – in der Fähigkeit, die Erfahrung der Blendung visuell und sinnlich im Kinoraum zu potenzieren –, zeichnet Rohmer auch Kontinuitätslinien nach und argumentiert für die Schnittstellen von Malerei und Film in Murnaus *FAUST*, wodurch deutlich wird, wie maßgeblich die Kunstgeschichte das Motiv der Blendung im Film visuell und ikonografisch vorbereitet hat:

»Obwohl er über ein Mittel verfügt, das die Malerei nicht besitzt, entfernt sich Murnau nicht von ihr, sondern kehrt zu ihr zurück und knüpft an einige ihrer Kühnheiten an. An die eines Turner, der als erster auf das physische Gefühl der Blendung setzte; an die eines van Gogh und seiner Nachthimmel mit Sternen, die von einer winzigen Aureole umgeben sind, wie die neuen hochempfindlichen Emulsionen [des Films] sie um Lampen und Autoscheinwerfer bilden; an die eines Monets, eines Odilon Redon. Und er kündigt zugleich die der ›optischen‹ und ›kinetischen‹ Kunst Vasarelys oder der letzten Hartungs an.« ⁸

Rohmers kunsthistorische Bezugnahmen verorten die Blendung als Motiv und Effekt des Bildes vornehmlich im Kontext der Malerei des 19. Jahrhunderts sowie der modernen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts. Doch ihre ikonografische und wahrnehmungsästhetische Vorprägung reicht deutlich weiter zurück und findet sich bereits in einem der eindrucksvollsten Werke des Barock: Rembrandts *Die Blendung Simsons* (1636). Das Gemälde verhandelt die alttestamentliche Geschichte des geblendeten Nasiräer Simson

6 Ebd.

7 Als filmisches Motiv und bildlicher Ausdruck von Blendung prägt die Sonne in ihrer strahlenden Präsenz zahlreiche Filme, exemplarisch Tim Fehlbaums *HELL – DIE SONNE WIRD EUCH VERBRENNEN* (2011) und Danny Boyles *SUNSHINE* (2007). In *SUNSHINE* trägt das Raumschiff, das zur Sonne entsandt wird, den Namen »Icarus II« – eine direkte Anspielung auf den griechischen Mythos von Ikarus, dessen Aufstieg sein Verhängnis wurde. Auch Erich von Stroheims *GREED* (1924), David Leans *LAWRENCE OF ARABIA* (1962) und Ridley Scotts *KINGDOM OF HEAVEN* (2005) entwerfen eindrückliche Topologien der Wüstensonne und der Hitze in Bild und Ton. Diese Zusammenhänge untersucht Sean Cubitt in seinem Essay »The Sound of Sunlight«, erschienen in: *Screen: The Journal of the Society for Education in Film and Television*, Jg. 51, 2010, Nr. 2, S. 118–128. Der Text analysiert insbesondere die Gestaltung von Umgebungsgeräuschen und musikalischem Soundtrack, die filmische Darstellungen von Sonnenlicht akustisch begleiten und intensivieren.

8 Rohmer [1977] 1980, S. 33. Diese Beobachtungen unterstreichen einmal mehr die konstitutive Bedeutung der Malerei als direkte Inspirationsquelle für Filmschaffende bei der Inszenierung von Lichteffekten – insbesondere im Hinblick auf das hier zentrale Phänomen der Blendung.

und zeigt jenen dramatischen Augenblick, in dem dieser durch die bewaffneten Philister in seinem Schlafgemach überwältigt wird.⁹ In direkter Korrespondenz mit dem Dolch, den einer der Angreifer in Simsons Augapfel rammt, durchschneiden Sonnenstrahlen von links das umliegende Dunkel (Abb. 138). In einer präzisen Beobachtung schreibt Otto Pächt:

»Nicht die Kraft der Bewaffneten hat den seines Haupthaars Beraubten überwältigt, wie es der Bibeltext angibt. Ein Lichtstoß, der aus der durch den gehobenen Vorhang entstandenen Öffnung von draußen in das dunkle Zimmer dringt, scheint den Mann hingestreckt zu haben, der nun brutal des Augenlichts beraubt wird: ›blenden‹ in der doppelten Bedeutung des Wortes.«¹⁰

Der Akt der Blendung geht hier bereits über die vordergründig dargestellte, physische Gewalttat hinaus: In der visuellen Analogie von Sonnenstrahl und Dolch verdichtet sich die Entmachtung Simsons zur bildbeherrschenden Lichtmetapher. Rembrandt erreicht diese visuelle und symbolische Zuspitzung durch eine minutiös komponierte Lichtregie: Das Helldunkel fungiert als zentrales gestalterisches Prinzip und verankert die Vorstellung einer übermächtigen Strahlkraft koloristisch auf der Leinwand. Plastische Lichtreflexe auf den metallenen Rüstungen der Philister steigern zusätzlich die Bilddynamik und Dramatik, die eine geradezu filmische Wirkung entfalten. Den Wechsel von Macht zu Ohnmacht nicht allein durch die Grausamkeit der dargestellten Tat, sondern wesentlicher noch durch die Dramaturgie der Lichtgestaltung nachvollziehbar zu machen, darin liegt die besondere Qualität dieses Gemäldes.

Strahlende, »blendende« Bilder sind ein Topos, der deutlich älter ist als das Kino. Die Kunstgeschichte des Sehens ist, so Peter Bexte, »nicht zu haben ohne eine Kunstgeschichte der Blindheit. [...] Allzu viele Formen des Nicht-Sehens begegnen uns im Medium der Sichtbarkeit schlechthin, dem Bild.«¹¹ Im Anschluss an Bexte und Rohmer lässt sich William Turners *Regulus* (1828) als ein weiteres paradigmatisches Beispiel anführen – ein Hafengebäude, mit dem der Maler sich laut Bexte auf Claude Lorrains *Hafen mit Villa Medici* (1637, Galleria degli Uffizi, Florenz) bezieht, diesen jedoch übertrifft: »Er überbietet ihn an Intensität des Lichtes, und zwar bis hin zur Blendung«¹² (Abb. 139). Der Titel des Gemäldes verweist über das dargestellte Motiv hinaus auf die antike Legende von

9 Verraten wird Simson – so die biblische Überlieferung – von Dalila, die das Geheimnis seiner übernatürlichen Kräfte, verborgen in seinen Haarlocken, an die Philister weitergibt. Rembrandt hält den Verrat in seinem Gemälde fest, indem er Dalila im Moment der Flucht zeigt: Während die Philister Simson überwältigen und ihm das Augenlicht rauben, entfernt sie sich eilig vom Schauplatz.

10 Otto Pächt, *Rembrandt*, München 1991, S. 86.

11 Peter Bexte, *Blinde Seher – Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999, S. 9.

12 Peter Bexte, »Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists«, in: Günter Blamberger u. a. (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2008/09*, Stuttgart, Weimar 2009, S. 254–266, hier S. 265. Zu Claude Lorrain vgl. Horst Bredekamp, »Sonnenlicht und Augenschmerzen. Von Kepler bis Lorrain«, in: Werner Busch; Carolin Meister (Hg.), *Nachbilder: Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, Zürich 2011, S. 35–48. Zum Lichtverständnis bei Turner vgl. Ursula Seibold-Bultmann, *Zum Verständnis des Lichts in der Malerei J. M. W. Turners*, Diss.,

der Folter des römischen Feldherrn Regulus durch die Karthager. Laut Ciceros *De officiis* (*Von den Pflichten*, 44 v. Chr) werden ihm die Augenlider weggeschnitten, woraufhin er – ungeschützten Auges dem Sonnenlicht ausgesetzt – erblindet.¹³ Da die Tat selbst, anders als bei Rembrandt, im Bild ausgespart bleibt, sieht John Gage darin den Blick des Regulus dargestellt.¹⁴ Laut Bexte hat Turner das Verhältnis von Blick und Bild an der Schwelle von Sehen und Blendung gemalt.¹⁵ In der Steigerung des Lichts zum Grenzphänomen der (Bild-)Wahrnehmung konstituiert sich eine Ästhetik der Blendung, die, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auch für das Kino in der vielfältigen Ausprägung seiner Lichtbilder maßgeblich ist.

Universität Heidelberg 1987; sowie ergänzend Sylwia Chomentowska, »Nicht(s)Sehen. Grenzgänge des Bildes bei Turner«, in: Bothe/Suter 2010, S. 175–194.

13 Vgl. Bexte 2009, S. 265.

14 Vgl. John Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, S. 143.

15 An dieser Schnittstelle manifestiert sich eine Dialektik des Lichts, die ihm seit der antiken Philosophie eingeschrieben ist und bereits in Platons *Höhlengleichnis* (um 380 v. Chr.) eine besonders wirkmächtige Lichtmetaphorik entfaltet. In zahlreichen Filmproduktionen wird direkt auf Platons Gleichnis Bezug genommen, etwa in der deutschen Fernsehserie *DARK* (2017–2020). Weitere Beispiele hierfür sind Bernardo Bertoluccis *PARTNER* (1968) sowie Alex Proyas' Science-Fiction-Dystopie *DARK CITY* (1998). Letzterer spielt in einer namenlosen Stadt, in der ewige Nacht herrscht und aus der es zunächst keinen Ausweg zu geben scheint. Erst im Finale gelingt der Ausbruch: Die Schlussbilder zeigen einen sonnendurchfluteten Strand, der im starken Kontrast zu den durchweg im Low-Key-Stil gehaltenen Aufnahmen des Films steht. Diese Lichtbilder blenden das Publikum fast buchstäblich und lassen den Übergang aus dem Dunkel ins gleißende Licht – wie Platon ihn beschreibt – gewissermaßen am eigenen Leib erfahren.



Abb. 138: Rembrandt van Rijn, *Die Blendung Simsons*, 1636. Öl auf Leinwand, 205 × 272 cm. Städel Museum, Frankfurt a.M.



Abb. 139: William Turner, *Regulus*, 1828. Öl auf Leinwand, 91 × 124 cm. Tate Britain, London

Neukonfigurationen des Sehens und Wahrnehmens erweisen sich für die Kunst (Film inbegriffen) als entscheidend, weshalb insbesondere dem Licht als Medium ästhetischer Überschreitung und visueller Blendung in den modernen Kunstströmungen eine zentrale Rolle zukommt. Eine zeitgenössische künstlerische Position, die diese Thematik paradigmatisch aufgreift, ist die von Mischa Kuball. In seinen raumgreifenden Licht- und Schattenprojektionen – so in der monografischen Ausstellung *Platon's mirror* (ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 2011) – reflektiert Kuball die Aktualität von Platons *Höhlengleichnis* und eröffnet eine kritische Auseinandersetzung mit diesem einflussreichen Text.¹⁶ In diesen Kontext reihen sich die Überlegungen von Eva Buchberger und Matthieu Poirier ein, die Blendung als künstlerische Strategie beschreiben, die gezielt auf Seh- und Wahrnehmungsstörungen abzielt und damit neue Formen bildinduzierter Erkenntnis erschließt.¹⁷ Laut Buchberger stellen bewusste Einschränkungen des Sehens »normative Wahrnehmungsmodi zur Disposition« und machen »das Sehen als offenen, unabgeschlossenen und veränderlichen Akt erfahrbar«. ¹⁸ Diese Intention bringt eine Bildlogik mit sich, in der Nicht-Sichtbarkeit, Ambiguität und Mehrdeutigkeit der Darstellung nicht nur möglich, sondern konstitutiv werden, wie am Beispiel von Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* exemplarisch gezeigt.

Der Begriff der Blendung impliziert eine Vielzahl an Bedeutungen: von der Metapher des Erkenntnisprozesses über physische und sensorische Grenzerfahrungen menschlicher Wahrnehmung bis hin zu spirituellen oder metaphysischen Dimensionen überbordender Lichtfülle. Als künstlerische Strategie zielt sie auf den Akt des (Bild-)Sehens selbst, den sie herausfordert, und lässt sich – mit László Moholy-Nagy – in diesem Sinne als eine »Aufforderung zur Umwertung des Sehens«¹⁹ verstehen. Diese Formulierung entstammt Moholy-Nagys Kommentar zu seiner Fotografie *Im Sand* (um 1925; Abb. 140). Die bewusst drehbar konzipierte Aufnahme, die von allen Seiten betrachtet werden kann und soll, zeigt eine Badende am Strand. Aus einem unkonventionellen Kamerawinkel fotografiert, erscheint das eigentliche Motiv, die Badende, aus dem Zentrum der Darstellung gerückt. Dieses ist vornehmlich dem Effekt des Sonnenlichts auf Haut und Sand vorbehalten, die durch gezielte Überbelichtung der Aufnahme optisch ineinanderblenden. Der visuelle Eindruck gleicht jener momentanen Überreizung des Auges, wie sie nach intensiver Lichtexposition eintritt.

16 Vgl. Andreas Beutin; Leonhard Emmerling; Blair French (Hg), *Platons Spiegel und die Aktualität des Höhlengleichnisses. Angeregt durch Projektionen von Mischa Kuball*, Köln 2012.

17 Vgl. Matthieu Poirier, »Attentate auf den Sehnerv«. *Nachbild und andere Wahrnehmungsstörungen in der Kunst der sechziger Jahre*, in: Busch/Meister 2011, S. 95–106.

18 Eva Buchberger, *Sehstörung. Blindheit und Blendung in der zeitgenössischen Kunst*, München 2020, Klappentext.

19 László Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, München 1927, S. 59.



Abb. 140: László Moholy-Nagy, *Im Sand*, um 1925.
Schwarz-Weiß-Fotografie, 28 × 21 cm. Privatbesitz

Diese bildliche Potenzierung von Licht im Medium der Fotografie bei Moholy-Nagy lässt sich sowohl als Rückgriff auf die durch gleißende Sonnenhelle entgrenzten Bildräume bei Turner als auch als Vorgriff auf raumgreifende, das Auge desorientierende Lichtinstallationen von James Turrell oder Olafur Eliasson deuten. Letzterer tauchte mit *The Weather Project* (2003) die Turbinenhalle der Londoner Tate Modern in das Licht einer riesigen, aus Monofrequenzlampen konstruierten Sonne.²⁰ Der Unterschied zum traditionellen Tafelbild liegt hier in den Möglichkeiten des künstlichen Lichts. Gleichzeitig verdeutlichen diese Werke – neben einem allgemeinen Interesse an der Physiologie des Auges und der physikalischen Natur des Lichts – eine verstärkte künstlerische Absicht, die Potenziale sinnlicher Wahrnehmung medial zu erweitern.

20 Zu Olafur Eliasson vgl. exemplarisch Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.), *Olafur Eliasson. Your Lighthouse – Arbeiten mit Licht*. 1991–2004, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit 2004. Zu James Turrell vgl. Markus Brüderlin; Esther B. Kirschner (Hg.), *James Turrell: The Wolfsburg Project*, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2009. Zur Lichtkunst im Allgemeinen vgl. Andreas Beutin (Hg.), *Macht! Licht!*, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2022; Peter Weibel; Gregor Jansen (Hg.), *Lichtkunst aus Kunstlicht. Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert/Light Art from Artificial Light. Light as a Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, Ausst.kat. ZKM, Museum für Neue Kunst Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2006. Weiterführend Tina Rivers Ryan, *McLuhan's Bulbs: Light Art and the Dawn of New Media*, Diss., Columbia University 2016, online.

Während diese Intention in Installationen wie *The Weather Project* mit einer tendenziell kontemplativen Wahrnehmungserfahrung einhergeht, zielt der Einsatz von Licht in den Experimentalfilmen der 1960er-Jahre häufig auf eine gezielte Überforderung und Irritation des Sehens. Ute Holl zeigt exemplarisch am Flickerfilm, wie Störung und Strahlung darin ineinandergreifen: Durch die Alteration leuchtend schwarzer und weißer Kader oder kontrastierender Farbtöne entsteht ein buchstäblich blendender Effekt, der einem kalkulierten »Angriff auf Sinne und Organe«²¹ gleichkommt. Ein paradigmatisches Beispiel ist Tony Conrads *THE FLICKER* (1965).²² Ebenso zentral sind die Flickerfilme von Paul Sharits, insbesondere *RAZOR BLADES* (1965–68), ein Werk von außergewöhnlicher energetischer Intensität. Zeitgleich mit Stanley Kubricks radikalem *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) entwickelt Sharits einen flackernden Farbfilm, dessen stroboskopische Lichteffekte die Sehnerven des Publikums unablässig attackieren und flirrende Nachbilder auf seiner Netzhaut erzeugen.²³ In konsequenter Metaphorik beschreibt Sharits den Filmprojektor als »audio-visual pistol« und die Retina des Betrachters als dessen »target«.²⁴

In *RAZOR BLADES* wechseln abstrakte Kreisformen, die in unterschiedlichen Größen und Farben erscheinen, mit Szenen eines Mannes, der sich mit einer Rasierklinge an den Handgelenken verletzt – eine Form körperlicher Selbstverstümmelung, die in direkter Analogie zur optischen Gewalt des Films steht. Bereits hier lassen sich Parallelen zu Rembrandts *Die Blendung Simsons* ziehen, vor allem aber zu jener berühmten Szene aus Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (1929), in der ein Mann mit einem Rasiermesser durch das leinwandfüllende Auge der Darstellerin schneidet.²⁵ Der Akt der Zerstörung des Sehorgans wird in beiden Fällen zur exponierten künstlerischen Geste: Er durchschneidet die Grenze zwischen Leinwand und Zuschauer und erzeugt beim Betrachter, im Kino noch unmittelbarer als vor einem Gemälde, eine sensorische Irritation.

Die Physiologie des Auges und die apparative Beschaffenheit der Kameraoptik teilen eine zentrale Eigenschaft: Beide Systeme reagieren empfindlich auf ein Übermaß an Helligkeit. Lichtquellen werden rasch zu Störquellen, die – sei es durch direkte Erfassung oder stark reflektiertes Licht – lokal oder flächendeckend blenden. Im Unterschied zum menschlichen Auge reagieren Kameraobjektive auf Lichtüberfluss oder di-

21 Ute Holl, »Strahlung, Störung, Nachrichten vom Licht der Welt«, in: Thomas Bäuml; Benjamin Bühler; Stefan Rieger (Hg.), *Nicht Fleisch – nicht Fisch: Ordnungssysteme und ihre Störfälle*, Berlin 2010, S. 209–220, hier S. 214. Vgl. ergänzend Barbara Büscher, »Flickermaschinen – die sechziger Jahre. Materialien zu Wahrnehmung, Drogen, Schreiben und Licht-Kunst«, in: Martin Heering; Helmar Schramm; Barbara Büscher (Hg.), *Stroboskop. Die Zersplitterung des festen Blickpunkts*, Leipzig 1996, S. 48–55.

22 Zu *THE FLICKER* vgl. Ute Holl, »Immersion oder Alteration. Tony Conrads Flickerfilm«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 17, 2008, Nr. 2, S. 109–119.

23 Ich beziehe mich hier auf den gemeinsam mit Jens Meinrenken gehaltenen Vortrag »Light and Color as Symbolic Forms in Transgressive Art«, präsentiert im Rahmen des Workshops »Quotes & Appropriation« an der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 19.–20. Februar 2015 (ADG). Zum Phänomen der Nachbilder vgl. zudem den oben genannten Band *Nachbilder* (Busch/Meister 2011).

24 Zitiert nach William C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avantgarde Film*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 151.

25 In einer Parallelmontage wird gezeigt, wie eine Wolke vor dem Vollmond vorbeizieht.

rekten Lichteinfall in Form materialbedingter Phänomene wie Lens Flares. Auch hier lassen sich Analogien zur menschlichen Wahrnehmung ziehen, etwa zu den Nachbildern, die nach einem Blick in die Sonne zurückbleiben. Als ästhetisches Stilmittel eingesetzt, können solche Effekte, wie die Überhelligkeit im Allgemeinen, gleichermaßen verzauern und verklären wie Authentizität evozieren. Überintensive Lichtreize visualisieren häufig Grenzerfahrungen wie den Drogenrausch (subjektive, psychologische Blendung) oder den Übergang in den Tod, der gemeinhin durch eine Abblende auf Weiß symbolisiert wird.²⁶ Sie sind oft auch ein Anlass, »die spezifischen Facetten des Mediums auszuloten«.²⁷

Experimentalfilme und gelegentlich auch Spielfilme haben das Zelluloid selbst als brennende, ausbrennende,²⁸ zersetzte oder zerreiende Materie inszeniert. In seinem Spielfilm *PERSONA* (1966) simuliert Ingmar Bergman mittels Spezialeffekt den Abbrennvorgang des Films: Eine Nahaufnahme der Figur Alma erstarbt, bevor der Filmstreifen scheinbar reißt und verglüht. Im Zentrum breitet sich eine gleißend-weiße Leere aus, die das Verschwinden des Bildträgers visualisiert und zugleich Almas Gesicht optisch (wie symbolisch) auslöscht (Abb. 141). Das Bild wird dabei nur im übertragenen Sinn, wenn überhaupt, ausgelöscht. Vielmehr wird die substanzielle Energie des Lichts freigesetzt, auf der Film und Kino elementar basieren. Die im Dunkel des Kinosaals potenzierte Überhelligkeit schlägt hier, wie Kay Kirchmann treffend anmerkt, in eine taktile Filmerfahrung um: Nicht nur berühren die Zuschauer den Film mit ihren Augen – »as though one were touching a film with one's eyes«²⁹ –, sondern der Film berührt »natürlich umgekehrt auch unser Auge, und dies zuweilen bis hin zur Schmerzhaftigkeit«.³⁰

Das Zusammenspiel von Licht, Medium und Wahrnehmung wird in *PERSONA*, dessen ursprünglicher Titel programmatisch »Kinematographie« lauten sollte,³¹ zu einer ästhetisch aufgeladenen filmischen Geste.³² Wiederholt flutet das Licht die Kamera, seine optische Wirkung wird durch das Schwarz-Weiß des Films intensiviert.³³ Die Dialektik von Sehen und Blendung spiegelt nicht nur die Themen von Beziehung und Identität wider, sondern führt auch zu einer Reflexion auf Film und Kino als Lichtbild und Lichtpro-

26 Beispiele hierfür sind etwa der Erstickungstod des Kutschers in Carl Theodor Dreyers *VAMPYR* (1932) oder die Selbstmord-Szene in Oskar Roehlers *DIE UNBERÜHRBARE* (2000).

27 Brinckmann 2014, S. 132f.

28 Diese Darstellungen verweisen nicht zuletzt auf reale Erfahrungen mit dem leicht entflammbaren Nitrofilm. (Vgl. dazu Katherine Groo, »Let It Burn: Film Historiography in Flames«, in: *Discourse*, Jg. 41, 2019, Nr. 1, S. 3–36).

29 Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC, London 2000, S. xi.

30 Kay Kirchmann, »Zwischen Blendung und Berührung. Licht und Schatten als taktile Phänomene im Film«, in: Sandra Fluhrer; Alexander Waszynski (Hg.), *Tangieren – Szenen des Berührens*, Baden-Baden 2020, S. 171–188, hier S. 171.

31 Vgl. Lisa Gotto, »Zwischen Bild und Zwischenbild: Ingmar Bergmans *Persona*«, in: Annette Geiger; Hedwig Wagner; Stefanie Rinke (Hg.), *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar 2006, S. 157–170, hier S. 157; sowie Stig Björkman; Torsten Manns; Jonas Sima (Hg.), *Bergman über Bergman. Interviews über das Filmemachen*, Frankfurt a.M. 1987, S. 224.

32 Kamera: Sven Nykvist.

33 Vgl. Nicole Wiedemann, »Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion«, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 45–49, hier S. 54.

jektion. Dies wird bereits im ikonischen Prolog deutlich: Er zeigt das grelle Aufleuchten zweier Kohlenbogenlampen im Inneren eines Filmprojektors, gefolgt von Aufnahmen eines ablaufenden Filmbands und des intensiven Projektionslichts, akustisch ergänzt durch das mechanische Rattern des Rotationsmechanismus. In den anschließenden Szenen treten wiederholt Momente der Irritation in schnell alternierenden Sequenzen auf, darunter Bilder einer Schlachtung und einer Kreuzigung. Zum Schluss streift ein brillentragender Junge mit der Hand über die unscharfe Projektion eines Frauengesichts, wodurch im Sinne Kirchmanns Auge und Hand sinnbildlich für die körperliche Beziehung des Zuschauers zum Bild eintreten (Abb. 142).³⁴

So eingeleitet, entfaltet sich das inhaltliche, ikonografische und visuelle Bezugssystem von *PERSONA* in auffällig vielen Einstellungen an der Grenze des Sicht- und Darstellbaren. Das Licht reflektiert das komplexe emotionale Innenleben der Figuren, das sich im Prolog gleichsam an der Materialität des Films selbst entzündet. Die Krisen und Identitätsspaltungen der Protagonisten hallen in den Leerstellen der Repräsentation, im Entzug des Sichtbaren wider – bis hin zum gleißenden Weiß, das eine fundamentale Infragestellung der Selbstevidenz des Sichtbaren markiert. Die Rückbindung des Lichts an Motiv und Medium zeigt sich in *PERSONA* in vielen Szenen: besonders eindrücklich in jener Sequenz, in der Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) das Licht einer Tischleuchte justiert, während sie (in einer innerbildlichen Spiegelung des Zuschauerblicks) nachdenklich auf deren grell leuchtende Glaskuppel schaut (Abb. 143).³⁵

34 Vgl. Kirchmann 2020, S. 174.

35 Weiterführend zu *PERSONA* vgl. Stefanie Kreuzer, »Filmische Selbstreflexion als gespiegelter Filmtraum: Ingmar Bergmans *Persona*«, in: Lars C. Grabbe; Patrick Rupert-Kruse; Norbert M. Schmitz (Hg.), *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*, Darmstadt 2013, S. 188–213.



Abb. 141-143: PERSONA (1966). Ingmar Bergman,
K: Sven Nykvist

Blendung, wie die oben gefallenen Begriffe *Blendenfleck* und *Abblende* bereits nahelegen, ist dem Vokabular der filmtechnischen Sprache fest eingeschrieben. Besonders im Deutschen wird der Begriff auffallend häufig verwendet, vor allem im Zusammenhang mit der verstellbaren Öffnung des Kameraobjektivs: der sogenannten Blende.³⁶ Analog zur Pupillenmotorik, bei der sich die Iris bei Akkommodation verengt, reguliert die Blende die Lichtmenge, die in die Kamera dringt. Blenden oder Geblendetwerden ist damit nur indirekt ausgesprochen, wohl aber die Kenntnis über potenzielle Helligkeitsübersättigung und die Notwendigkeit, Licht abzuschirmen, in anderen Worten: »Um Licht als sonnenhaftes zu erblicken, werden Medien in den Blick gerückt.«³⁷ Als Mittel der Lichtregulierung ermöglicht die Blende nicht nur eine kontrollierte »Normalbeleuchtung« und Tiefenschärfe, sondern kann – im Zusammenspiel mit weiteren Techniken der filmischen Bildgestaltung wie Objektiven und Filtern – gezielt Unter- oder Überbelichtung als Stilelement forcieren, bis hin zur vollständigen Verschattung oder Überstrahlung des Sichtfelds, mit dem Ziel, optische wie metaphorische Störungen in die Filmwahrnehmung einfließen zu lassen. Es ist kein Zufall, dass besonders markante Bildmotive des Kinos häufig die Funktionsweise der Blende innerfilmisch spiegeln: lichtdurchflutete Fenstervorhänge oder lichtbrechende Jalousien³⁸ gehören dazu. Ergänzend sei auf die Tricktechnik der Überblendung (*Transition*) verwiesen, die primär der Überbrückung von Szenen dient. Auch da entstehen bedeutungsgeladene Zwischenräume, in denen etwas vorübergehend der Sichtbarkeit entzogen wird oder sich Seh- und Sinnesindrücke in der Überlagerung der Motive überborden.

Diese Techniken illustrieren, wie maßgeblich ein bestimmter ästhetischer Ausdruck je nach Lichteinfall und Reflexionsdichte, Kontrastverhältnissen und anderen Faktoren immer auch im Spannungsfeld von Gezeigtem und Verborgenen entfaltet wird. Auf eben dieses Spannungsverhältnis, die grundsätzliche Ambivalenz des Lichts, das etwas zur Sichtbarkeit befördert, diese aber ebenso entschieden verweigern kann, zielt das vorliegende Kapitel. Im Fokus steht nicht primär die Blendung der Augen durch ein Übermaß an Licht als innerfilmisches Motiv, wenngleich dieses in beiden der nachfolgend analysierten Beispiele durchaus eine Rolle spielt. Vielmehr sollen die visuellen Merkmale einer filmästhetisch tangierten und narrativ wie ikonografisch unterschiedlich codierten Überhelle in den Bildern diskutiert werden, die als ästhetisches Prinzip filmischer Lichtgestaltung in erster Linie auf Seiten des Zuschauers als Blendung respektive Störung oder Irritation des Sehens und Wahrnehmens empfunden werden kann. Im weitesten Sinne geht es um transformative Prozesse im optischen Feld – bis hin zur vollständigen Auflösung fester Formen im gleißenden Licht.

Der Titel des Kapitels *Blendung* wurde daher mit Bedacht gewählt. Er markiert einen weiteren zentralen Ausgangspunkt für eine bildtheoretische Auseinandersetzung

36 Dem deutschen Begriff »Blende« entsprechen im Englischen »aperture« und im Französischen »le diaphragme« sowie »l'obturateur«. In der mir außerdem zugänglichen russischen Sprache orientieren sich die Begriffe an den französischen Entsprechungen: »диафрагма« für »le diaphragme« (Blende) und »обтюратор« für »l'obturateur« (Verschluss).

37 Holl 2010, S. 209.

38 Vgl. Lorenz Engell, »Die Jalousie: Raum, Zeit und Licht in der Architektur des Kriminalfilms«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen: Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 162–175.

mit dem Licht im Film in seiner ästhetischen und medialen Bestimmung. Lorenz Engell greift einige wesentliche Überlegungen dieses Kapitels vorweg, wenn er schreibt:

»Eine Frage nach dem Medium des Lichts wird also immer wieder von jenen Momenten eröffnet, in denen Sehen und Blendung, Sichtbares und Unsichtbares, Immaterialität und Materielles einander begegnen, ausstreichen und verschränken. In diesen Augenblicken zeigt sich das Medium, genauer: die Botschaft des Mediums Licht.«³⁹

Auch wenn hier allgemein vom »Medium des Lichts« die Rede ist, lässt sich diese Argumentation in hohem Maße auf das Kino übertragen. Als Filmwissenschaftler formuliert Engell eine für diese Untersuchung zentrale Erkenntnis vor: Mit dem Licht – gerade auch in dessen Steigerung zur Blendung – reflektieren Filme ihre Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen.

Als abschließende Pointe dieser Einführung lässt sich Éric Rohmers eingangs formulierte These von der »sonnengleichen« Intensität des Kinos nochmals aufgreifen und mit dem erwähnten *Höhlengleichnis* Platons in eine produktive Beziehung setzen. Zwar fällt der Begriff der Blendung in Platons allegorischer Erzählung nicht ausdrücklich, doch ist von dem schmerzhaften Blick ins Sonnenlicht und von den »Augen voll Strahlen« des Menschen die Rede, der aus dem Kerker seiner »unterirdischen, höhlenartigen Wohnung«⁴⁰ ins Freie geführt wird. Dieser symbolträchtige Augenblick, der bei Platon für Wahrheit und Erkenntnis steht, entfaltet sich unter freiem Himmel – im Kontrast zum dunklen Inneren der Höhle und zu den Schattenprojektionen, die dort für Wirklichkeit gehalten werden. Überträgt man Rohmers Vorstellung, dass der Film »sonnengleich« erstrahle, verlagert sich dieser Moment der Erleuchtung gewissermaßen zurück in die Dunkelheit des Kinosaals: Nun ist es das reflektierte Licht der Leinwand, das die Zuschauer trifft und dabei seine wirkmächtige, transformierende Kraft entfaltet.

39 Lorenz Engell in: Engell u.a. 2002, Editorial. Weiterführend zu Blendung, Blindheit und angrenzenden Themen: Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Bielefeld 2016; Astrid Hackel, *Paradox Blindheit: Inszenierungen des Sehverlusts in Literatur, Theater und bildender Kunst der Gegenwart*, Berlin 2017; sowie Markus Rautzenberg, »Blendungen: Fotografische Selbstvergewisserung im Film«, in: Sybille Krämer; Sibylle Schmidt (Hg.), *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, S. 125–140.

40 Platon, »Das Höhlengleichnis«, in: Beitin u.a. 2012, S. 14–20, hier S. 15ff. Zur Rezeption des *Höhlengleichnisses* im Kontext von Film und Kino vgl. Nathan Andersen, *Shadow Philosophy. Plato's Cave and Cinema*, London, New York 2014.

Zu den neuen Sternen

Grenzüberschreitungen in 2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

Aus dem Dunkel ins Licht

Am Anfang herrscht Dunkelheit. In Stanley Kubricks Science-Fiction-Film 2001: A SPACE ODYSSEY füllt sie während der dreiminütigen Ouvertüre die Leinwand, ehe der Vorspann einsetzt. Das projizierte Schwarzbild wird allein von Musik getragen: einem Ausschnitt aus *Atmosphères* (1961), dem neunminütigen Orchesterwerk von György Ligeti, das der leinwandfüllenden Schwärze Weite und Tiefe verleiht und sie imaginär ins scheinbar Grenzenlose ausdehnt. Ligetis mikropolyphone Komposition,¹ bei der einzelne Instrumente durch Cluster-Akkorde eine dichte, schwebende Klanglandschaft formen, entfaltet im dunklen Kinosaal eine beinahe hypnotische Wirkung. Ihr meditativer Sog evoziert die Vorstellung des unendlichen Weltraums – und lässt zugleich an ein schwarzes Nichts denken, als stünde der Urknall noch bevor.²

Die immersive Wirkung des Schwarzbilds im Wechselspiel mit Ligetis Komposition unterstreicht die außergewöhnliche Bedeutung dieses Auftakts. Zwar folgt Kubrick mit der filmisch-musikalischen Ouvertüre einer Konvention der 1950er- und 60er-Jahre. Sie entstammt der Operntradition und wird damals in Monumentalfilmen wie *BEN-HUR* (1959, William Wyler) oder *LAWRENCE OF ARABIA* (1962, David Lean) eingesetzt – aufgrund großer Länge und epischer Anlage dieser Filme. Auch Kubricks Weltraumepos mit seiner Laufzeit von 143 Minuten übernimmt diese Struktur: Zur Halbzeit folgt eine Pause der Kinovorstellung, anschließend ein musikalisches Intermezzo, erneut vor schwarzem Bild bei geöffnetem Vorhang.³ Was jedoch die damalige Tradition radikal erweitert, ist die Wahl der Musik.⁴ Ihre Fremdheit überschreitet die diegetischen und

1 Zur Mikropolyphonie bei Ligeti vgl. Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945* [1972], 3., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1982, S. 308.

2 Vgl. Barnaby Martin, »How 2001 Uses György Ligeti's Music«, YouTube, 2019, online.

3 Das Interessante einer solchen, heute nicht mehr üblichen Aufführungspraxis besteht unter anderem darin, dass die Rahmenbedingungen einer Kinoprojektion dadurch sehr deutlich markiert werden. (Vgl. hierzu Hans J. Wulff, »Ouvertüre«, Lexikon der Filmbegriffe, online).

4 Hinweis Meinrenken 2016 (ADG).

erzählerischen Prinzipien klassischer Soundtracks und etabliert im Zusammenspiel mit der schwarzen Leinwand ein eigenständiges Klang- und Bilduniversum, das sich dem Zuschauer nicht sofort in seiner Bedeutung erschließt, sondern erkundet werden will. Es veranschaulicht das Unbekannte, das zentrale Motiv von 2001: A SPACE ODYSSEY.

Auch die spätere Einbindung von Ligetis Kompositionen, darunter *Kyrie* (aus dem *Requiem*, 1963–1965) und *Lux Aeterna* (1966), harmoniert mit den zentralen Themen des Films und verleiht der dramatischen und kosmologischen Dimension von Licht und Schatten innerhalb der Handlung zusätzliche Tiefe. Das Zusammenspiel von Film und Musik wird erneut im Vorspann wirksam, mit dem Kubrick zugleich ein eindrucksvolles Zeichen für das Licht als fundamentale Entität des Bildes und zentrales Motiv seines Films setzt und damit eine filmhistorisch vielfach belegte Strategie fortführt, die das Licht gleich zu Beginn eines Films als konstitutives Moment des Kinos reflexiv markiert.⁵ Nach den drei Minuten Schwarzbild folgt zunächst das Logo der Produktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer: ein Löwenkopf in leuchtendem Gelb, eingefasst in ein Rund vor ultramarinblauem Hintergrund (Abb. 144–145).⁶ Unmittelbar danach fesselt die glühende Sonne im Weltall den Blick, während sie zu den Klängen von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* (1896) über der sichelförmig beschienenen Erde aufgeht (Abb. 146). Anfangs verdeckt der Mond den Blick auf die Erde, bevor er langsam hinabgleitet und den blauen Planeten freigibt. Die drei Himmelskörper – Sonne, Mond und Erde – sind in einer exakt ausgerichteten Fluchtlinie angeordnet. Sobald der Mond abgewandert ist, erhebt sich die Sonne majestätisch über dem Erdball. Die axiale Ausrichtung und die Kameraperspektive rücken ihre intensive, orangefarbene Aureole ins leuchtende Zentrum des Bildes. Anschließend wird der Filmtitel eingeblendet und setzt in weißer Schrift einen Schlussakkord unter diese visionäre Eröffnung (Abb. 147).

-
- 5 Die Filmgeschichte bietet zahlreiche Beispiele für eine vergleichbare Betonung der essenziellen Bedeutung des Lichts für das Medium zu Beginn eines Films. Der Sonnenaufgang zum Auftakt von Carlos Reygadas' *STELLET LICHT* oder das grelle Aufleuchten zweier Kohlebogenlampen im Prolog von Bergmans *PERSONA* sind bereits in diesem Zusammenhang genannt worden. Auch David Lynchs *INLAND EMPIRE* (2006) ist hierfür exemplarisch. Der Vorspann beginnt mit einem seitlich einfallenden Streiflicht im gleichförmigen Schwarz. Die Lichtquelle bewegt sich zum Bildrand, und der dreidimensionale Schriftblock des Titels wird ausgeleuchtet. In der darauffolgenden Bildsequenz flimmert das Licht unterhalb einer Nadel auf der rotierenden Schallplatte – akustisch begleitet von einer musikalischen Komposition, die analog zum flackernden Licht auf den Film einstimmt: ein expliziter Verweis auf die elementaren Kräfte des Kinos, Bewegung, Licht und Ton.
- 6 Diese Gestaltungsvariante des Logos – auch bekannt als »The Stylized Lion« – unterscheidet sich deutlich von der seit 1916 etablierten Version mit dem lebenden, brüllenden Löwen. Das moderne Design sollte das Logo zeitgemäß aktualisieren, setzte sich jedoch nicht durch und kam lediglich in zwei Filmen des Erscheinungsjahrs 1968 zur Anwendung: in 2001: A SPACE ODYSSEY sowie in *THE SUBJECT WAS ROSES* von Ulu Grosbard. Im Fall von Kubricks Film fügt sich diese unkonventionelle Variante jedoch deutlich stimmiger in dessen visuelle Stilistik ein. Es liegt nahe, dass der Regisseur sich bewusst für diese Version entschieden hat.

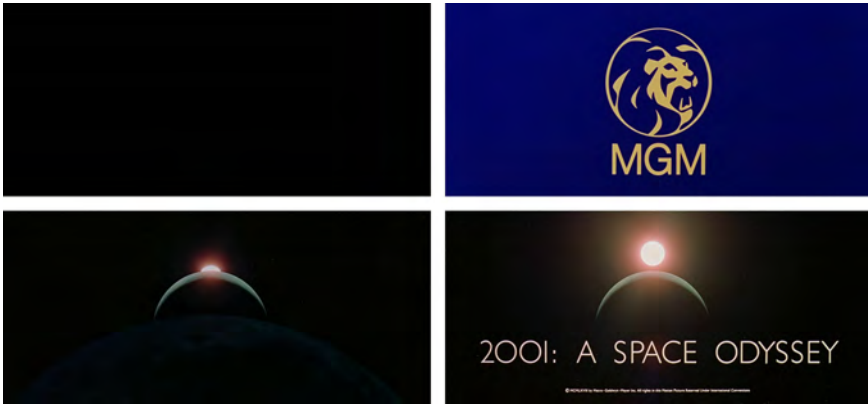


Abb. 144-147: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Im Kontrast zur anfänglichen Dunkelheit und zur Fremdartigkeit von Ligetis *Atmosphères* entfaltet der Vorspann mit dem ersten Teil von Richard Strauss' symphonischer Dichtung eine klangliche Entsprechung zur allmählich zunehmenden Intensität des Lichts. Robert Jungwirth beschreibt das Trompetenthema des Beginns, das Strauss selbst als »Formel für das Universum«⁷ bezeichnete, so:

»Es ist eine der berühmtesten Einleitungen der Musikgeschichte: Aus einem düsteren Kontrabasstremolo, unterstützt von der Orgel, dem Kontrafagott und der großen Trommel, erhebt sich eine Trompetenfanfare in gleißender Helle. Zusammen mit dem gesamten Orchester mündet diese, in der Tonhöhe weiter ansteigend, in einen alles überstrahlenden C-Dur-Jubel. Der Sieg des Lichts über die Finsternis. Der Partitur hat Richard Strauss den »Hymnus an die Sonne« aus Nietzsches philosophischer Schrift »Also sprach Zarathustra« vorangestellt – mit dem Kernsatz für die Musiker: »Zu lange hat die Musik geträumt; jetzt wollen wir wachen. Nachtwandler waren wir, Tagwandler wollen wir werden.«⁸

Der musikalisch formulierte »Sieg des Lichts« wird im Vorspann von 2001: A SPACE ODYSSEY zur choreografierten Bildmetapher einer kosmischen Geburt, mit der sich die visuelle Dramaturgie des Films und Richard Strauss' Vertonung von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* ineinanderblenden. In der Verbindung von Klang und Licht konkretisiert sich der Gedanke eines filmischen Schöpfungsakts – eines Erwachens aus der Dunkelheit ins Licht, das hier gleichsam als Allegorie der filmischen Projektion gelesen werden kann. Das Licht legt sich über die Leinwand; seine Intensität nimmt weiter zu, wobei das langsame Abwandern des Mondes mit dem Öffnen einer Kamerablende as-

7 Zitiert nach Robert Jungwirth, »Richard Strauss: *Also sprach Zarathustra*«, br-klassik, 20. September 2022, online.

8 Ebd.

soziiert werden kann,⁹ eine visuelle Entfaltung, deren steigende Lichtfülle die Ästhetik des Films wirkungsvoll antizipiert.

Diese auf Licht und Schatten fokussierte Dramaturgie des Beginns leitet über zum ersten Film-Akt, »The Dawn of Man«, und findet darin ihre thematische Fortsetzung. Neben dem Sonnenaufgang der Exposition, der den Aufbruch der Menschheit ankündigt, erfüllt auch das Schwarzbild der Ouvertüre die Funktion eines (audio-)visuellen Vorgriffs: als Präfiguration jenes schwarzen, quaderförmigen Monolithen, dessen Erscheinen, stets von Ligetis Musik untermalt, den Evolutionssprung des Menschen auslöst. Die Schwärze des Quaders – einer abstrakten, undurchdringlichen Entität außerirdischen Ursprungs – steht dabei im schärfsten Kontrast zum Licht: nicht als dessen Negation, sondern als komplementärer Resonanzkörper, mit dem das Licht in 2001: A SPACE ODYSSEY erst recht in seiner gesamten Blendungsgewalt zum zentralen Bildakteur avanciert.

Narration und Bildkonstruktion

Als mysteriöse, sich dem rationalen Zugriff entziehende Entität resoniert der Monolith in Kubricks Epos mit der strukturellen Offenheit und semantischen Vieldeutigkeit des Films selbst, der viele Zuschauer ratlos zurücklässt.¹⁰ Kubricks Interviewaussagen entschlüsseln (verständlicherweise) das Geschehen nicht, das eine kontinuierliche Interpretationsaktivität ausgelöst hat. Die Ansätze zur Deutung sind vielfältig und umfassen philosophische Themen wie »die Frage nach der Stellung des Menschen im Universum, dessen Herkunft und Zukunft, [...] nach künstlicher Intelligenz, dem Verhältnis von Mensch und Maschine«,¹¹ um nur einige zu nennen. Darwin und Nietzsche zählen zu den zentralen Referenzen.¹² Gleichzeitig dient die *Dialektik der Aufklärung* (1944) von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno vielen Interpretationen als roter Faden.¹³ Insbesondere die Dialektik von Ordnung und Chaos sowie von Rationalität und Irrationalität wird als wesentlicher Schlüssel zur Analyse des Films herangezogen.

Unbestreitbar sind die genannten Teilaspekte essenziell für 2001: A SPACE ODYSSEY, ebenso wie dessen universalistischer Anspruch und philosophische Tiefendimension. Die Ratlosigkeit, die viele Zuschauer bei ihrer Begegnung mit Kubricks Opus Ma-

9 Hinweis Meinrenken 2016 (ADG).

10 Gerda Breuer schildert ihren ersten Eindruck: »Es gab wenig Handlung, keine Narration, und doch schienen sich gewaltige Dinge zu ereignen – was allerdings wusste niemand so recht.« (Zitiert nach Volker Fischer, »Designing the Future: Zur pragmatischen Prognostik in ›2001: A Space Odyssey‹«, in: Bernd Eichhorn (Hg.), *Stanley Kubrick*, Ausst.kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. 2004, S. 103–119, hier S. 104).

11 Ralf Michael Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*, Berlin 2009, S. 211.

12 In diesem Sinne argumentiert Andreas Jacke: »Von Nietzsche übernimmt er [Kubrick] die Idee, dass unsere Evolution noch nicht abgeschlossen sein könnte, von Darwin die Abstammung vom Affen, aus der Religion den Wunsch nach Transzendenz.« (Ders., *Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme*, Gießen 2009, S. 177).

13 Zur Relevanz der *Dialektik der Aufklärung* vgl. exemplarisch Kay Kirchmann, *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*, Marburg 1993, insb. Kap. 2.

gnum empfinden, rührt jedoch in erster Linie von der Form her. Auch wenn eine kausale Erzählung – die Evolution vom Affenmenschen zum Sternenkind – angedeutet wird,¹⁴ folgt der Film vielmehr einer zyklischen Struktur, in der Anfang und Ende aufeinander verweisen und deren Koordinaten sich fortwährend verschieben. Die unkonventionelle Inszenierung und die komplexe Verweisstruktur zielen darauf ab, den Zuschauer in neue Denk- und Wahrnehmungsräume zu führen. Dabei wird die Radikalität deutlich, mit der Kubrick nicht-narrative Elemente in seinen Spielfilm integriert: »Rarely, if ever, has a commercial narrative film offered such ambiguous imagery or such a confounding of accepted perceptual coordinates. 2001 abandons its narrative progression in favour of poetic imagery for extended screen time.«¹⁵

Diese Ambiguität und Bildpoetik geht einher mit der ästhetischen Komplexität der Inszenierung, die Ralf M. Fischer in *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick* (2009) dahingehend analysiert, dass sie die Ansprüche gängiger Erklärungsmodelle auf Allgemeingültigkeit untergräbt. Stattdessen führe der Film sein Publikum in ein »unentrinnbares Deutungs-Labyrinth«.¹⁶ Auch wenn Fischer dies nicht explizit anmerkt, korrespondiert Kubricks Ansatz diesbezüglich mit einigen der zentralen filmischen Experimente der Dekade, exemplarisch in Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (1961) und Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (1966).

Die von Fischer zunächst allgemein beobachtete Komplexität und Deutungsoffenheit konkretisiert sich in seiner Analyse des legendären Match Cuts¹⁷ vom prähistorischen Knochen auf den im Orbit schwebenden Satelliten. Anhand dieses Schnitts zeigt Fischer eine Reihe formaler Brüche auf, die verdeutlichen, weshalb jegliche Aussagen über den narrativen oder symbolischen Gehalt eines Films wie *2001: A SPACE ODYSSEY* ohne einen bildanalytischen Nachvollzug der visuellen Formsprache dessen Essenz verfehlen müssen. So stiftet dieser Match Cut einerseits Kontinuität, indem »die Frühgeschichte anthropologisch mit der Zukunft«¹⁸ verbunden wird. Die Wesensähnlichkeit beider Objekte – Knochen und Satellit – erschließt sich unmittelbar durch ihre formale Gestalt und die übereinstimmende Farbtonalität: Das eine geht aus dem anderen hervor. Und andererseits wird die Aufmerksamkeit auf den filmischen Schnitt als solchen gelenkt, was dem Kontinuitätsprinzip eines »unsichtbaren« Schnitts widerspricht.¹⁹ Kubrick lässt nicht nur im Bruchteil einer Sekunde Jahrmillionen vergehen, sondern unter-

14 Letzteres kann als Hinweis auf Nietzsches Konzept des »Übermenschen« interpretiert werden, unter anderem angeregt durch die Verwendung von Richard Strauss' sinfonischer Zarathustra-Dichtung im Soundtrack. (Vgl. Stephan Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006, S. 125; sowie Thomas A. Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* [1982], erw. und aktualisierte Ausgabe, Bloomington 2000, S. 133).

15 Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* [1994], 2., erw. Aufl., Westport, Connecticut 2001, S. 47.

16 Fischer 2009, S. 60f.

17 Beim Match Cut handelt es sich um einen sogenannten identifizierenden oder zusammenfügenden Schnitt, der zwei Bildobjekte auf der Grundlage formaler, räumlicher oder bewegungsmotivischer Ähnlichkeiten verbindet. (Vgl. David Bordwell; Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* [1979], 6. Aufl., New York u.a. 2001, S. 252).

18 Monaco 1980, S. 205.

19 Zum System des Continuity-Editing im klassischen Hollywoodfilm vgl. Karel Reisz; Gavin Millar, *Geschichte und Technik der Filmmontage*, München 1988, insb. Kap. 14.

bricht den Flug des Knochens – synchron zur Musik – durch einen Zwischenschnitt, der das Objekt nun im Uhrzeigersinn rotieren lässt.²⁰ Die Auffälligkeit des anschließenden Cuts wird noch verstärkt durch den abrupten Wechsel vom hellblauen Himmel zur Dunkelheit des Weltalls.²¹ In diesem Sinne kann dieser Match Cut, wie Fernand Jung und Georg Seefßen es für Kubricks Montageprinzipien allgemein formulieren, als ein »Schnitt durch die Wahrnehmung« verstanden werden, der uns als Zuschauer klarmacht, dass wir uns »keineswegs mehr in einem verlässlichen, wärmenden Raum-Zeit-Kontinuum befinden«.²²

Die formale Radikalität des Match Cuts relativiert die lineare Zeitlogik zugunsten eines überzeitlichen, zyklischen Zusammenhangs und irritiert zugleich die Erwartungshaltung des Kinopublikums. Unweigerlich drängen sich im Kontext der damaligen modernen Kunstströmungen die mit einer Klinge aufgeschlitzten Leinwände Lucio Fontanas auf, etwa in der Werkreihe *Concetto spaziale, Attese* (1964–65). Wie Kubricks filmischer Schnitt durchbricht auch Fontanas materieller Eingriff das Kontinuum der Wahrnehmung: nicht als bloßer ikonoklastischer Akt und Ausbruch aus dem Bild, sondern als dessen produktive Erweiterung – als Öffnung, als Passage in eine andere Dimension von Bild und Wahrnehmung. In diesem Kontext erscheint 2001: A SPACE ODYSSEY als ein Formexperiment vom Charakter eines modernen Epos über die Grenzen und Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis. Der experimentelle Ansatz vereint Kubricks visuelle Sprache zudem aufs Engste mit der Musik György Ligetis. Beide verfolgen ein modernes ästhetisches Programm, das in der Auflösung tradierter Klang- und Bildformen besteht, zugunsten neuartiger Ausdrucksmöglichkeiten.²³ Ligeti charakterisierte die Intention hinter seinem Stück *Atmosphères* wie folgt:

»In *Atmosphères* versuchte ich, das strukturelle kompositorische Denken, das das motivisch-thematisch ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten gelöst – zu Eigenwerten.«²⁴

Das musikalische Prinzip der Mikropolyphonie in der Ouvertüre lässt sich als erster Hinweis darauf deuten, dass in 2001: A SPACE ODYSSEY disparate Sinnschichten bewusst nebeneinandergestellt werden, ohne sich einer einheitlichen Lesart zu unterwerfen. Zugleich bringt die präzise Abstimmung von Musik und Bild zentrale Motive klar zur Gel-

20 Vgl. Fischer 2009, S. 16ff.

21 Ebd.

22 Georg Seefßen; Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 1999, S. 83.

23 In diesem Sinne argumentiert Valerio Benz: »Rückblickend ist es wenig überraschend, dass die Musik des österreichisch-ungarischen György Ligeti zum Soundtrack eines epochalen Science-Fiction-Filmes geworden ist. So wie Stanley Kubrick in seiner Weltraumodyssee 2001: A Space Odyssey die unendlichen Sphären des Alls erkundet, erforscht Ligeti die unbegrenzten Möglichkeiten des Klangs.« (Ders., »György Ligetis *Lux Aeterna* – Chormusik auf Weltraumodyssee«, SRF, 01. März 2014, online).

24 György Ligeti, »Atmosphères (1961)« [1960er], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtfeld, Mainz 2007, S. 180.

zung. So verweist etwa der Aufgang der Sonne hinter Mond und Erde auf den Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt und deutet die Möglichkeit von Transzendenz an – ein Motiv, das der Film im Finale eindrucksvoll inszeniert. Der dramaturgische Bogen spannt sich dabei von den prähistorischen Anfängen im ersten Akt über die »Jupiter Mission« im zweiten bis hin zu »Jupiter and Beyond the Infinite« im dritten Akt.

Treffend argumentiert Lorenz Engell, dass Kubrick Bewegung, Blick, Bild und Licht so führt, »dass sie sich mit seinen Thematiken in wechselseitiger Begründung verschränken« und gemeinsam einen dynamischen Wahrnehmungsraum aufspannen, »den Raum des Kinos, den Kubrick wiederum in äußerst wirksame filmische Szenographien zu fassen versteht.«²⁵ Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie das Licht in *2001: A SPACE ODYSSEY* neue Vorstellungen vom Kino, dem Universum und menschlichem Schicksal hervorbringt.

Die Bildmacht des Lichts

Die aktuellere Kubrick-Forschung hat mit deutlich gesteigertem Interesse den Aspekt der Raumgestaltung und Ausstattung in den Fokus gerückt. Insbesondere in der deutschsprachigen Literatur, so bei Ralf M. Fischer, Boris Hars-Tschachotin und Lorenz Engell, wird die zentrale Bedeutung der Szenografie eigens betont. Fischer weist treffend darauf hin, dass sich die Kulissen bei Kubrick »als gleichrangige Elemente neben den Figuren und ihren Handlungen emanzipieren können.«²⁶ Engell verdeutlicht dies exemplarisch am Beispiel des »Overlook Hotels« in *THE SHINING* (1980). Er argumentiert, dieses Gebäude sei weit mehr als »ein konventioneller Raum und Rahmen der Filmhandlung, bloßes Behältnis, die Umgebung für die handelnden Personen«,²⁷ sondern ein »schrecklich handlungsfähiger«²⁸ Ort. Er entwickle eine eigentümliche »Eigenmächtigkeit«, die das Handeln der Filmfiguren aktiv beeinflusst.²⁹

Diese Beiträge lassen sich insofern mit Gewinn für eine Lichtanalyse heranziehen, als eine solche visuelle und dramaturgische Gewichtung des Raumes zwangsläufig eine Aufwertung des Lichts beziehungsweise der innerbildlichen Lichtquellen als zentralem raumstrukturierenden Mittel der Erzählung und des Filmbildes nach sich zieht. Licht strukturiert nicht nur den Raum, sondern begründet maßgeblich dessen »Handlungsmacht«. Zentral in diesem Zusammenhang ist Kubricks bevorzugte Verwendung diegetischen Lichts, des sogenannten *source light*³⁰ – wie im Fall der Ker-

25 Lorenz Engell, »Stanley Kubrick: *The Shining*. Szenographien des Schreckens«, in: ders., *Playtime. Münchner Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, S. 253–276, hier S. 255.

26 Fischer 2009, S. 269.

27 Engell 2010, S. 261.

28 Ebd.

29 Vgl. ebd., S. 264ff. Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Hans-Thies Lehmann, der von der »autoritativen Übermacht des Raums« bei Kubrick spricht. (Ders., »Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne: Bild und Begriff einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1983, S. 572–609, hier S. 586). Auf Boris Hars-Tschachotins Überlegungen wird weiter unten näher eingegangen.

30 Vgl. Fischer 2009, S. 270.

zenlichtaufnahmen in *BARRY LYNDON* (1975).³¹ Die innerfilmische Raumbelichtung fungiert hier als primäre Lichtquelle des Films und steht durchgehend im Fokus der Aufmerksamkeit, als bildgebender und raumbildender Akteur, der die Szenerie modelliert und ihre Dynamik bestimmt.

Nachfolgend wird analysiert, wie diese ästhetischen Strategien in *2001: A SPACE ODYSSEY* auf mehreren Ebenen Form und die Wahrnehmung des Films definieren: Neben der szenografischen Gestaltung stehen das Verhältnis des Lichts zum Körper der im Raum (und in dessen Licht) agierenden Figuren sowie das zentrale Motiv der Blendung – hier vor allem die technisch und ästhetisch anspruchsvolle Einbindung gleißenden Gegenlichts – im Mittelpunkt. Bereits im Vorspann wird dieses Prinzip durch die Sonne als bildmächtige Lichtquelle grundgelegt. Gleichzeitig entfaltet sich entlang dieser Aspekte, so die These, das ausgeprägte bildreflexive Potenzial des Films.

Im Zeichen der Sonne beginnt das erste Kapitel, »The Dawn of Man«, mit einem Wechsel der Kameraperspektive zur Erdsicht. In einer Folge von Landschaftsaufnahmen trennen sich optisch Himmel und Erde, während die aufgehende Sonne die vegetationslose Savanne nach und nach illuminiert (Abb. 148–149). Verbindet sich die einleitende Ouvertüre zum Schwarzbild sinnbildlich mit dem Nullpunkt der Schöpfung, so spannen die Landschaftstableaus wie im Zeitraffer den Bogen von der primordialen Finsternis zur lichterfüllten Erde. Diese offenbart sich als Lebensraum, in dem harte Kämpfe ums nackte Überleben ausgetragen werden. Über den Boden verstreut liegen Skelette, die an menschliche Überreste erinnern. Die anschließenden Szenen entwerfen das Bild einer prähistorischen Umgebung, in der Affenmenschen zwar friedlich mit pflanzenfressenden Rüsseltieren koexistieren, zugleich jedoch ständiger Bedrohung durch Raubtiere und rivalisierende Gruppen ausgesetzt sind. Zwei Stämme geraten in einen erbitterten Konflikt um eine Wasserstelle. Als der Anführer eines Clans von einem Leopard gerissen wird, ist seine Gruppe dem konkurrierenden Stamm schutzlos ausgeliefert.

Nach Einbruch der Dunkelheit ziehen sich die Affenmenschen in höhlenartige Felsformationen zurück und lauschen den Geräuschen der Nacht. In einer Nahaufnahme ist einer von ihnen zu sehen, im Drehbuch *Moonwatcher* genannt, wie er den Blick gen Himmel erhebt und den Mond betrachtet: ein subtiler Vorgriff auf die spätere Handlung im Weltraum. Die Lichtreflexionen in seinen Augen deuten den bevorstehenden Bewusstseinswandel an, dessen Auslöser der Monolith ist, der am nächsten Morgen – unmittelbar nach Sonnenaufgang – vor der Höhle erscheint. *Moonwatcher* entdeckt ihn als Erster und weckt mit lauten Schreien die übrigen Mitglieder der Horde, um sie auf das unerklärliche Phänomen aufmerksam zu machen. Die gesamte Gruppe wird frontal von einem gleißenden Licht erfasst (Abb. 150).

31 Um das Kerzenlicht des 17. Jahrhunderts authentisch darzustellen und als Hauptlichtquelle zu nutzen, wurde das Objektiv »Planar 0,7/50«, das ursprünglich von Zeiss für die Weltraumfotografie entwickelt worden war, für den Einsatz an einer herkömmlichen Filmkamera modifiziert und verwendet. (Vgl. John Alcott, »Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*«, in: *American Cinematographer*, Jg. 57, März 1976, Nr. 3, S. 268–279; sowie Rainer Rother, »Kühler Blick auf fremde Welt: *Barry Lyndon* (1975)«, in: Lars-Olav Beier (Hg.), *Stanley Kubrick*, Berlin 1999, S. 181–194).



Abb. 148-153: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

In der anschließenden Totalen wird die zuvor angenommene natürliche Lichtsituation durch die Position der Sonne konterkariert: Der helle Glanz des Himmels liegt hinter den Felsen und den Affenmenschen, die sich dunkel davon abheben. An der Stelle jedoch, von der zuvor das blendend helle Licht auszugehen schien, erhebt sich ein schwarzer Mo-

nolith. Um seine Basis zeichnet sich kreisförmig ein Lichtkranz ab, der eindeutig nicht von der Sonne stammt (Abb. 151–152). Damit wird die illusionistische Kohärenz der diegetischen Lichtquelle gezielt irritiert – der Monolith erscheint als einziger Körper, der auf diese Weise beleuchtet ist.

Die künstliche Form des Monolithen lässt keinen Zweifel daran, dass er das Produkt einer fremden Macht ist. Kubrick selbst beschrieb ihn als eine »gottähnliche Kreatur von purer Energie und Intelligenz ohne Körper oder Form«. ³² Diese Sonderstellung wird wirkungsvoll akzentuiert, als die Kamera die subjektive Perspektive vom Fuß des Monolithen einnimmt: Der Quader ist nun in Konjunktion mit Sonne und Mond zu sehen: eine visuelle Spiegelung der Konstellation des Vorspanns, nun aber aus entgegengesetzter Perspektive, einer schrägen Aufsicht in Bodennähe (Abb. 153). Die Sonnenstrahlen brechen sich an der oberen Kante des Quaders wie an einem gradlinigen Horizont im Kontrast zur zerklüfteten, weitläufigen Landschaft. ³³ Rötliche Wolken und die Schreie der Affenmenschen erzeugen ein beinahe apokalyptisches Bild, zumal der Körper der Sonne, wie bei einer Sonnenfinsternis, partiell durch den Quader verdeckt ist. Dieses dramatische Szenario wird vom *Kyrie*-Satz aus Ligetis *Requiem* musikalisch untermalt. ³⁴ Im Gegensatz zu *Atmosphères* sind hier menschliche Stimmen zu hören, die einen mikrotonalen, ineinander verschlungenen Chorsatz bilden. Der Gesang, so Ligeti, steigt »in einer Art klangfarbigem Irisieren« an – »unaufhörlich, wie ein scheinbar unermesslich riesiges Gebilde«. ³⁵

Die Brechung des Lichts an der oberen Kante lässt eine rötlich schimmernde, kreisförmige Lichtaureole auf der Oberfläche des Quaders erscheinen, laut Lorenz Engell eine »erste Reflexion im Sinne eines erwachenden Bewusstseins«. ³⁶ So wird der zivilisatorische Impuls, der vom Monolithen ausgeht, erstmals visuell greifbar. In eine ähnliche Richtung weist Hartmut Böhmes Deutung der anschließenden Szenen: Moonwatcher,

32 Stanley Kubrick, Interview transcript between Jun'ichi Yao and Stanley Kubrick, 1980, Transcribed by Rod Munday, online.

33 Diese Einstellung erinnert an Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (1924), genauer: an das Bild der Burg von Worms im gleißenden Sonnenlicht. Eine Ansammlung quaderförmiger, majestätisch in den Himmel ragender Türme blockiert dort das Sonnenlicht. Ob Kubrick tatsächlich an Langs Heldenepos gedacht oder sich darauf bezogen hat, ist nicht überliefert – aufgrund dieser auffälligen visuellen Korrespondenz jedoch durchaus vorstellbar. Auch die zu Beginn von *DIE NIBELUNGEN* dargestellten zwergartigen Mimen erinnern an die Vormenschen in *2001: A SPACE ODYSSEY*. Die späteren Abenteuer Siegfrieds, des »Drachentöters«, lassen sich zudem in Beziehung zu Astronaut Bowman setzen, der den eigenmächtig gewordenen Bordcomputer HAL 9000 stilllegt bzw. tötet. (Für den Hinweis danke ich Danil Kipnis.)

34 Laut György Ligeti ist sein *Requiem* »keine vollständige Totenmesse, denn ich habe nur drei Teile aus dem lateinischen Text der katholischen Liturgie verwendet: *Introuitus*, *Kyrie* und die Sequenz von Tommaso da Celano. Die Sequenz ist zweigeteilt in *Dies irae* und *Lacrimosa*. Im Zentrum des Werkes steht das *Dies irae* mit seinen dramatischen, wilden Passagen. Sie beziehen sich auf bildliche Darstellungen des Jüngsten Gerichts, besonders auf Hans Memlings Altarbild in Danzig, aber auch auf die apokalyptischen Gemälde von Pieter Breughel dem Älteren, auf Hieronymus Bosch und auf Dürers Kupferstiche. Dieser Satz ist exaltiert, hyperdramatisch und zügellos.« (György Ligeti, »Über mein Requiem« [1960er], in: Ligeti [1960er] 2007b, online).

35 Ligeti, ebd.

36 Engell 2010, S. 259.

nun Anführer seiner Gruppe, schlägt in Zeitlupe mit einem Tierknochen auf verstreute Skelette ein und schleudert ihn schließlich triumphierend in die Luft. In Anlehnung an Martin Heidegger spricht Böhme hier vom »triumphalen Augenblick eines sich lichten-den Gedankens«, einer »Lichtung«, in der die »Passung von Ding, Hand und Idee ›entborgener‹ wird« – als »instrumenteller Zusammenhang, als Zuhandensein des Knochens als Zeug, das als Werk-Zeug ›aufgeht‹«. ³⁷ Entscheidend ist, dass dieser Moment mit der Erfindung der Waffe zusammenfällt: Getötete Tiere fallen zu Boden, bis es an der lebenswichtigen Wasserstelle zum Kampf mit der rivalisierenden Horde und schließlich zum ersten Mord an einem Mitglied der eigenen Spezies kommt. Licht und Dunkel, Blendung und Tötung treten hier als evolutionäre Kräfte in ein hoch ambivalentes Spannungsverhältnis und konstituieren eine Spirale gegensätzlicher, untrennbar verflochtener Impulse, in der sich die Menschheitsgeschichte fortan bewegt.

Mit dem anschließenden Schnitt vom Knochen auf einen im Orbit schwebenden Satelliten beginnt eine viereinhalbminütige meditative Sequenz: Leuchtend weiße Raumschiffe und -stationen kreisen in langsamer, anmutiger Bewegung zu Johann Strauß' *An der schönen blauen Donau* (1867) um die Erde (Abb. 154). ³⁸ Ein Zwischenschnitt zeigt das Cockpit des Pan-Am-Shuttles Orion, das an die radförmige Hilton Space Station 5 andockt. Ein Sonnenstrahl fällt in die Kabine und gleitet sanft über die verschiedenfarbig leuchtenden Knöpfe und Displays der Konsole, gleichsam einer zärtlichen Berührung (Abb. 155). Diese Aufnahmen unterscheiden sich deutlich in Lichtgestaltung, Farbton und Stimmung von den vorangegangenen Sequenzen aus »The Dawn of Man«. Auch der Kontrast zwischen den Vormenschen und ihren Nachfahren ist augenfällig: Die täglichen Herausforderungen des Überlebenskampfes spielen in dieser technologisch hochentwickelten Umgebung scheinbar keine Rolle. Der Passagier des Shuttles, Dr. Heywood Floyd, schläft in seinem Sitz. Neben ihm schwebt ein Kugelschreiber frei von der irdischen Schwerkraft, eine Rotationsbewegung, die visuell den vorherigen Flug des Knochens aufgreift, ihn jedoch in einen mediokren, routinierten Handlungsraum überführt. Wie in Zeitlupe rotiert der Schreiber im Uhrzeigersinn im luftleeren Raum – ein markanter Kontrast zum Schwung und Pathos des Knochenflugs.

Nach seiner Ankunft wird Floyd begrüßt und durch die Station geführt. In der Lobby passiert er scharlachrote Sessel und bewegt sich unter einer großflächigen Deckenleuchte, die den Raum nahezu schattenlos illuminiert (Abb. 156–157). Dem künstlichen Licht wird im Weltraum ein begrenzter, dafür umso wirkungsvollerer Spielraum eingeräumt. Die nahezu vollständige Abwesenheit von Schlagschatten veranschaulicht sinnbildlich den Verlust des »Natürlichen« in dieser technoiden Umgebung, in der sich die Aufmerksamkeit vom Menschen auf dessen Werkzeuge verlagert. Hier bereits kommt das Licht

37 Hartmut Böhme, »Oblique. Annäherung an das Heilige aus dem Geist der Gewalt«, in: Axel Michaels; Daria Pezzoli-Olgiati; Fritz Stolz (Hg.), *Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie?*, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 191–213, online, S. 2.

38 Die Arbeit mit Modellen in einem schwarz ausgekleideten Studio ermöglichte es Kubrick und seinem Team, die Beleuchtung präzise zu kontrollieren. Die Glaubwürdigkeit der dargestellten Szenen – zur Zeit ihrer Entstehung um 1965 eine enorme Herausforderung – sowie das Innen- und Außendesign der Weltraumfahrzeuge resultieren im Wesentlichen aus der engen Zusammenarbeit des Filmteams mit Wissenschaftlern der NASA. (Vgl. Jerome Agel (Hg.), *The Making of Kubrick's* 2001, New York 1970).

als szenografischer Akteur markant zur Geltung, mit Weiß als dominierendem Farbton. Weiß unterstreicht nicht nur die rationale »Kälte« der Weltraumtechnologie, sondern reflektiert, streut und verstärkt das Licht und stilisiert die Station zu einem Leuchtkörper, der in den Kinoraum hineinstrahlt: »In 2001, the white sets literally radiate; the audience bathes in light from the screen.«³⁹

Inzwischen veröffentlichtes Fotoarchivmaterial zum Produktionsprozess von 2001: A SPACE ODYSSEY belegt die beträchtliche Anzahl an Scheinwerfern, die hinter dem transluzenten Milchglas der weitläufigen Deckenleuchte im Lounge-Bereich der Station installiert waren (Abb. 158).⁴⁰ Dies stellte eine besondere Herausforderung für die Kameraarbeit dar, da an diesem wie auch an anderen ähnlich ausgeleuchteten Sets gegen intensives Licht gefilmt werden musste. Als Lösung fertigte Kameramann Geoffrey Unsworth während der Dreharbeiten Polaroidaufnahmen an, anhand derer er über die Abstufungen der Grautöne die optimale Belichtung justierte (Abb. 159).⁴¹ Herb A. Lightman erläutert hierzu:

»Cinematographer Unsworth used an unusual approach toward achieving his light balance and arriving at the correct exposure. He employed a Polaroid camera loaded with ASA 200 black-and-white film (because the color emulsion isn't consistent enough) to make still photographs of each new setup prior to filming the scene. He found this to be a very rapid and effective way of getting an instant check on exposure and light balance. He was working at the toe end of the film latitude scale much of the time, shooting in scatter light and straight into exposed practical fixtures. The 10,000 Polaroid shots taken during production helped him considerably in coping with these problems.«⁴²

Dieser Einblick unterstreicht nicht nur das Wechselspiel von Fotografie und Film im Produktionsprozess sowie den konstitutiven Zusammenhang von Raum und Licht in der szenischen Gestaltung, sondern auch die fundamentale Bedeutung gleißender Lichtquellen als energetische Grundform der visuellen und symbolischen Struktur von Kubricks Film. In den Stationen und Raumschiffen tritt das künstliche Licht gewissermaßen an die Stelle der Sonne. Der Mensch bewegt sich innerhalb eines Raums, der vollständig durch Technologie und künstliches Licht geformt ist.

39 Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, London 2001, S. 79.

40 Die Intensität des Lichts war so stark, dass die Schauspieler am Set in den Pausen Sonnenbrillen tragen mussten. (Abbildungen in Alison Castle (Hg.), *Das Stanley Kubrick Archiv* [2005], aus dem Engl. von Thomas J. Kinne, Köln 2016, S. 388f.).

41 Weitere Abbildungen ebd., S. 414.

42 Herb A. Lightman, »Filming 2001: A Space Odyssey«, in: *American Cinematographer*, Jg. 49, Juni 1968, Nr. 6, S. 420–422, S. 441, 445 und 456, online. Vgl. ferner Douglas Trumbull, »Creating Special Effects for 2001: A Space Odyssey« [1968], in: Agel 1970, S. 158–166.



Abb. 154-157: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

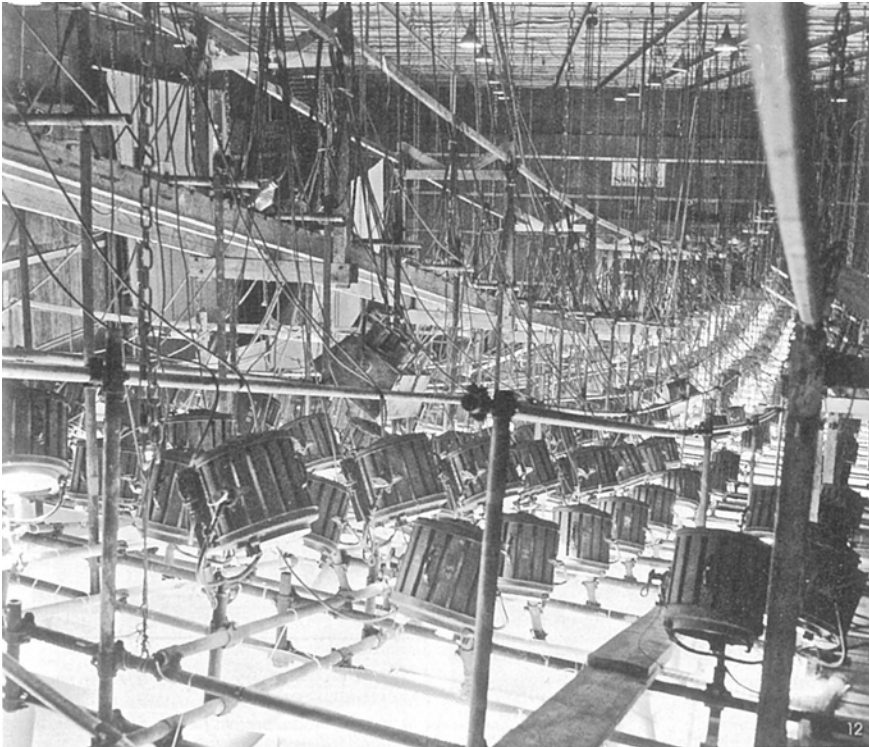


Abb. 158: Blick auf die obere Deckenbeleuchtung am Set der Raumstation 5 von 2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

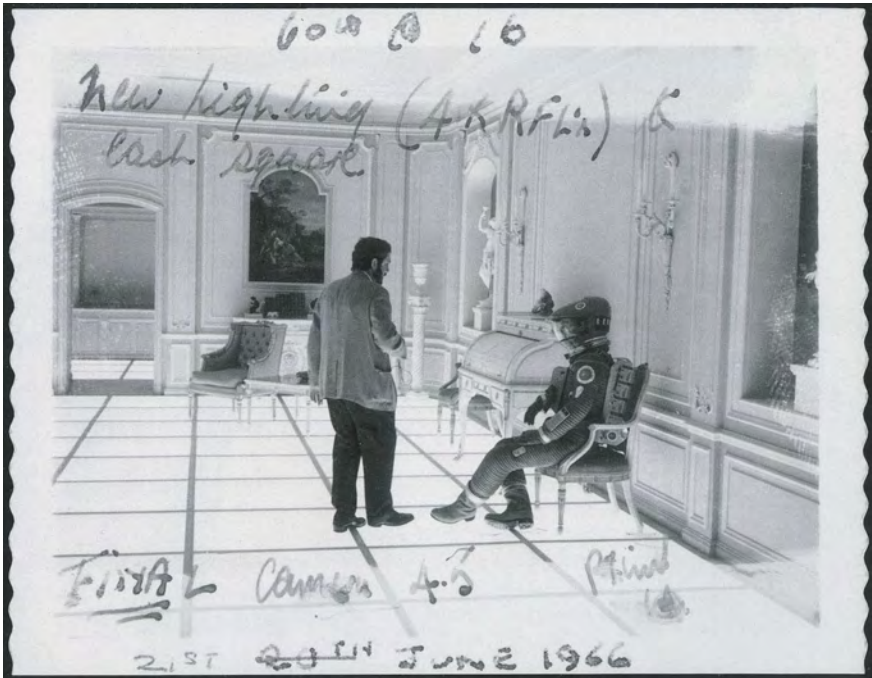


Abb. 159: Geoffrey Unsworth, Schwarz-Weiß-Polaroidaufnahme zur Berechnung der Belichtungseinstellungen während der Dreharbeiten von 2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

Die exponierte Rolle des künstlichen Lichts erhält in der Gestaltung des Konferenzraums auf der Mondbasis Clavius⁴³ eine weitere Steigerung. Dort hält Floyd vor dem Rat für US-Staatssicherheit eine Rede. Vier leuchtende Wandpaneele strukturieren das Raumbild (Abb. 160–161). Zunächst sind nur drei davon sichtbar; die vierte tritt erst mit einem Wechsel der Kameraperspektive ins Bild: eine gleißende *tabula rasa*⁴⁴ und visueller Kontrapunkt zur Schwärze des Monolithen.⁴⁵ Die Form und horizontale Ausrichtung der Paneele erinnern zugleich an weiße Kinoleinwände, eine Analogie, die durch die dunklen Stoffvorhänge, welche jedes Lichtrechteck seitlich rahmen, begünstigt wird (Abb. 162).

- 43 Der Name »Clavius« verweist auf den gleichnamigen Mondkrater, der nach dem deutsch-italienischen Mathematiker und Jesuitenastronomen Christophorus Clavius (1538–1612) benannt wurde. Clavius gehörte zu den ersten Gelehrten, die Galileis teleskopische Entdeckungen aufgriffen und die Existenz der Jupitermonde anerkannten.
- 44 Zur kunsthistorischen Einordnung des Begriffs *tabula rasa* vgl. Monika Wagner, »Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder«, in: Barbara Naumann (Hg.), *Bilder-Denken: Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 67–86; ergänzend Hans Belting, »Hiroshi Sugimotos Kinosäle und der unsichtbare Film«, in: ders., *Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg 2005, S. 154–167. Vgl. exemplarisch auch die *OffScreen*-Serie (1990er-Jahre) des Fotografen John Hilliard.
- 45 Die Zahl der Monolith-Erscheinungen im Film – insgesamt vier – korrespondiert auffällig mit der Anzahl der leuchtenden Paneele im Konferenzraum. Diese visuelle Parallelstruktur verweist auf eine mögliche symbolische Tiefenschichtung innerhalb der Szenografie.

Die fensterlose, hermetisch abgeschlossene Architektur des Konferenzraums spiegelt in dieser Deutung den Kinosaal wider; sie fungiert auch als dessen Brechung oder Erweiterung. An die Stelle der sonst unsichtbaren Membran, der sogenannten »vierten Wand« der filmischen Illusion,⁴⁶ tritt hier das Licht in seiner höchsten Konzentration, als Blendung und als Irritation der formalen Geschlossenheit der fiktionalen Welt.



Abb. 160-162: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Die kühle Strenge des Raums korrespondiert mit dem Inhalt der Rede Floyds: einer Aufforderung zur strikten Geheimhaltung über den Fund des (identischen) Monolithen auf dem Mond. Bereits während seines Zwischenaufenthalts in der internationalen Hilton Space Station 5 begegnet Floyd einer Gruppe sowjetischer Wissenschaftler, die vergeblich versuchen, ihn zu ungewöhnlichen Vorkommnissen auf der amerikanischen Mondbasis zu befragen. Damit wird deutlich, dass der Kalte Krieg in der Handlungswelt von 2001: A SPACE ODYSSEY fortbesteht – ein Reflex auf die reale geopolitische Lage zur Zeit der Entstehung des Films. Kubrick knüpft damit unmittelbar an DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964) an, seine satirische Abrechnung mit der Irrationalität nuklearer Eskalation. Ein ikonisches

46 Der Ausdruck »vierte Wand« bezeichnet ursprünglich die imaginäre Begrenzung des Bühnenraums nach vorne im Theater. Sie dient der Aufrechterhaltung der Illusion einer in sich geschlossenen, autonom existierenden Bühnenwelt. In der Filmtheorie wird der Begriff analog verwendet: als unsichtbare Trennfläche zwischen der filmischen Welt und dem Zuschauerraum – eine mediale Konstruktion, die die Rezipienten in die Position des distanzierten, gleichwohl affizierten Voyeurs versetzt.

Set dieses Films ist der von Ken Adam entworfene Pentagon-»War Room«, dessen markanter, grell leuchtender Lampenring über dem runden Konferenztisch unablässig die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dessen Wirkung wird durch das Schwarz-Weiß der Aufnahmen und die kontrastreiche Low-Key-Beleuchtung noch verstärkt. Unter dem Stichwort »raumgewordene Supermachtparanoia« rekonstruiert Boris Hars-Tschachotin anhand von Adams Skizzen die Entwicklung von einer zunächst bescheidenen, kegelförmigen Leuchte zu einem raumgreifenden, an acht langen Seilen befestigten Lichtkreis, entworfen in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur.⁴⁷ Die einzigartige perspektivische Konstruktion des »War Room«, die großformatigen, leuchtenden Weltkarten an den Wänden sowie die militärischen Würdenträger, vor allem jedoch der charakteristische, kreisförmige Lampenring antizipieren die Detonation der Atombombe am Ende des Films. Die Gefahr einer ultimativen Blendung und Selbstvernichtung durch nukleare Explosionen – »heller als tausend Sonnen«⁴⁸ – führt Kubrick in 2001: A SPACE ODYSSEY fort und überträgt sie in die Zukunft, gleichsam als visionäre Fortschreibung. Die Vorstellung vom »Licht im Zeitalter der Atombombe«,⁴⁹ wie sie sich in den 1950er- und 60er-Jahren in zahlreichen künstlerischen Arbeiten artikulierte, exemplarisch in Robert Rauschenbergs *White Paintings*,⁵⁰ ist auch den Leuchtwänden des Konferenzraums lichtsemantisch eingeschrieben.

Die abstrakte Fläche der Leuchtwände erzeugt innerhalb der nüchternen Architektur eine eigentümliche visuelle Spannung. Ihre serielle Anordnung und die nahezu vollständige Abwesenheit ornamentaler Details – abgesehen von drei amerikanischen Fahnen – setzen auch farblich einen klaren Unterschied zum »War Room« in DR. STRANGELOVE, dessen Wirkung wesentlich auf das filmische Schwarz-Weiß abgestimmt ist. Gleichwohl lässt sich der Konferenzraum als Weiterentwicklung und formale Zuspitzung des »War Room« begreifen, insbesondere im Hinblick auf die Konzentration des weißen Lichts als die primäre Bildmacht im Film.

Die visuelle Gestaltung verändert sich radikal in den anschließenden Szenen von 2001: A SPACE ODYSSEY mit der Ausgrabungsstätte des Monolithen nahe dem Mondkrater Tycho im Zentrum. Während der Konferenzraum von kühler, geometrischer Prä-

47 Vgl. Boris Hars-Tschachotin, »Raumgewordene Supermachtparanoia: Der »War Room« als Schlüsselbild in »Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb«, in: Eichhorn 2004, S. 75–87. Vgl. ferner ders., *Der Bildbau im Film: Die Zeichnungen der Production Designer von Metropolis, Dr. Strangelove und Troy*, Emsdetten, Berlin 2014.

48 Vgl. Robert Jungk, *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Bern 1956; sowie Michael Light, *100 Sonnen: 1945–1962*, München 2003.

49 Wagner 2001, S. 263.

50 Vgl. insbesondere *White Painting [seven panel]*, 1951, Robert Rauschenberg Foundation, New York – eine rechteckige Anordnung aus sieben monochrom weiß bemalten Tafeln; dazu Vincent Katz, »A genteel iconoclasm: Robert Rauschenberg«, *tate* etc., 01. September 2006, online; Larry Gagosian Gallery (Hg.), *Robert Rauschenberg: The White and Black Paintings 1949–1952*, Ausst.kat., mit einem Essay von Roberta Bernstein, New York 1986. Der Bezug erfolgt hier im Dialog mit Michael Diers' bislang unveröffentlichtem Vortrag »ÜberBlendung. Lichtbilder in der Kunst der Gegenwart«, gehalten auf der Tagung »Licht und Lichtgestaltung in den visuellen Medien« (HFMA | Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, 10.–12. September 2009; ADG). Vgl. angrenzend Daniel Bürkner, *Fotografie und atomare Katastrophe: Die visuelle Repräsentation der Ereignisse von Hiroshima/Nagasaki und Tschernobyl*, Diss., Humboldt-Universität zu Berlin 2015, online.

zision geprägt ist, dominiert in der Grube eine archaische, beinahe sakrale Lichtinszenierung. Der Übergang in die offene, kosmische Dunkelheit wird durch György Ligetis sechzehnstimmige Vokalkomposition *Lux Aeterna* eingeleitet, die während des Anflugs der Mondfähre erklingt. Nach der Landung und beim Erreichen der Ausgrabung setzt Ligetis *Kyrie* ein, das die gleichermaßen erhabene wie bedrohliche Präsenz des Monolithen akzentuiert.⁵¹ Der Quader steht im gleißenden Licht massiver Scheinwerfer, die ihn wie bei nächtlichen Ausgrabungen oder in einem Stadion ausleuchten und ihn zugleich in eine mystische Aura tauchen. Im Gegensatz zur gleichmäßig-raumfüllenden Helligkeit der Weltraumstation bestimmen hier Handkamera und dynamisches Helldunkel die Atmosphäre im Bild.

Gleich zu Beginn, als Floyd mit einer Gruppe von Wissenschaftlern die Szenerie betritt, blenden mehrere rechteckige Scheinwerferlampen das Sichtfeld der Kamera (Abb. 163) und streuen im weiteren Sequenzverlauf auffällige Flares, die die diegetische Lichtquelle visuell verdoppeln (Abb. 164). Diese Blendenflecke unterscheiden sich in Form, Farbe und Wirkung deutlich von den konfettiartigen Flares in Reygadas' *STELLET LICHT* und führen exemplarisch vor Augen, wie stark filmische Stilmittel je nach Kameraoptik, inhaltlichem Kontext und künstlerischer Intention in ihrer Gestalt und Wirkung variieren können. Hier gehen sie in einer betont aggressiven Lichtregie auf, die im Einklang mit Ligetis *Requiem*-Thema auf existenzielle Fragen verweist: Es geht um nichts Geringeres als das zukünftige Schicksal der Menschheit und ihre Stellung im Universum.

Helme und Raumanzüge reflektieren das Licht der Scheinwerfer. Auch die handgeführte Kamera verstärkt die scheinbar unberechenbare Dynamik des Lichteindrucks. Aus dem gezeigten Vorgang wird nicht unmittelbar erkennbar, ob die Besucher der Ausgrabungsstätte vom Licht der Scheinwerfer geblendet werden. Man selbst als Zuschauer fühlt sich hingegen diesem (Bild-)Licht förmlich ausgesetzt. Dieser Effekt wird maßgeblich durch den Kontrast des Hellen mit dem Dunklen unterstützt. Als koexistente Entitäten gewinnen Licht und Schatten dabei an visuellem Eigengewicht, hinter dem die materiellen Objekte der Darstellung zurückzutreten. Etwa dort, wo die Hand Floyds die angestrahlte, perspektivisch verkürzte Seite des Monolithen berührt: Die Finger treffen auf deren eigenen Schlagschatten auf der Oberfläche des Quaders und sind zugleich von der Spiegelung des seitlich stehenden Scheinwerfers in der Kameralinse überstrahlt (Abb. 165). Mit dem Wechsel in die Nahaufnahme scheint Floyds Hand einzig einen vertikalen Lichtstreifen zu berühren (Abb. 166). Diese zögernde Geste akzentuiert die geheimnisvolle Präsenz des Monolithen: einer Entität, deren Herkunft, Identität und Bestimmung im Dunkeln bleibt. Sie ermöglicht eine assoziative Verbindung zu Antonionis *BLOW-UP*: Ähnlich wie Thomas, der im Angesicht der Leiche im Park mit den Fingern deren Geheimnis zu erfassen sucht, nähert sich auch Floyd dem unergründlichen Objekt.

51 Zur Rolle der Musik in 2001: A SPACE ODYSSEY vgl. Bernd Schultheis, »Möglichkeitenräume. Notizen zur musikalischen Rede bei Stanley Kubrick«, in: Eichhorn 2004, S. 266–279; Gerrit Bodde, *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück 2002; Gene D. Phillips, »Die Musik in 2001 – Odyssee im Weltraum«, in: Castle [2005] 2016, S. 460–465. Ergänzend Chion 2001; sowie ders., *Audio-Vision: Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012.

In beiden Fällen reflektiert die Szene die Wahrnehmungssituation des Kinopublikums – ein tastendes Sehen an der Grenze des Sicht- und Greifbaren.

Als das Forschungsteam schließlich eine Reihe vor dem Monolithen bildet, um ein Erinnerungsfoto aufzunehmen, durchdringt ein ohrenbetäubendes Pfeifgeräusch die Helmlautsprecher – eine akustische Entsprechung zum blendenden Licht. Schmerz erfüllt greifen sie nach ihren Helmen, unfähig, das schrille Dröhnen zu unterbrechen. Die finale Einstellung der Sequenz zeigt die obere Kante des Monolithen in Konjunktion mit Sonne und Erde. In diesem Moment sendet das Artefakt ein elektromagnetisches Signal in Richtung Jupiter, ein entscheidender Hinweis auf die Existenz intelligenten Lebens außerhalb der Erde. Mit der Einblendung »18 Months Later« beginnt die streng geheime Jupiter-Mission und damit der nächste Akt der Odyssee.

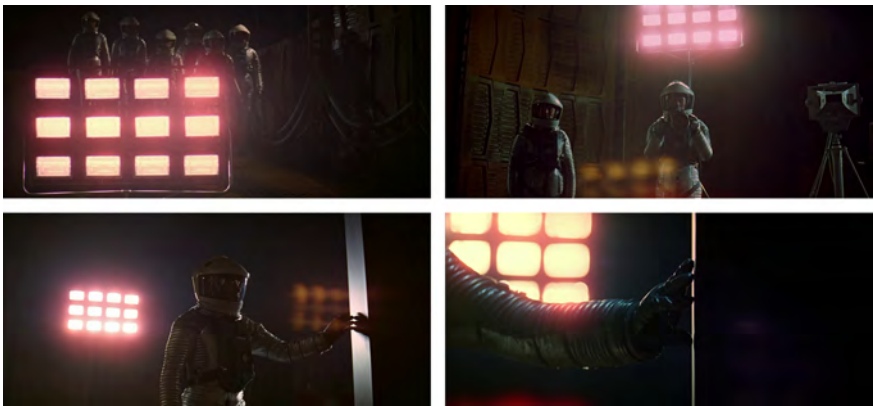


Abb. 163-166: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Es folgen die Aufnahmen im Inneren der Discovery, dem Lebensraum der Astronauten Dr. David Bowman und Dr. Frank Poole auf ihrer Reise zum Jupiter. Mit an Bord sind mehrere in Tiefschlaf versetzte Wissenschaftler sowie der Supercomputer HAL 9000, eine künstliche Intelligenz, die als zentrales Steuerungssystem sämtliche Abläufe überwacht und über Spracherkennung und Kameras mit der Crew kommuniziert. Die ersten Szenen zeigen Bowman und Poole bei der Arbeit und alltäglichen Tätigkeiten wie Sport, Nahrungsaufnahme oder Sichtung von Nachrichtenübertragungen von der Erde. Letztere liefern den Zuschauern erste Informationen über die Mission, die Besatzung und HALs Fähigkeiten. Auffällig ist die Abwesenheit individuell gestalteter Räume: Das Schiff erscheint als Technosphäre, in der das permanent eingeschaltete künstliche Licht jede Spur von Natürlichkeit und Emotionalität tilgt. Gleichzeitig erzeugt die visuelle Gestaltung eine paradoxe Atmosphäre: Die glatten, hell erleuchteten Wände, die rot leuchtenden, fast »uterusartigen«⁵² Landebuchten und die pulsierenden Steueranzeigen verleihen der technischen Umgebung eine körperlich-organische Anmutung. Bowman und

52 Michel Ciment, *Kubrick* [1980], übers. von Johann P. Brunold, München 1982, S. 134.

Poole wirken dagegen von Beginn an emotional distanziert: ein markanter Kontrast zur scheinbar »lebendigen« Maschinerie um sie herum. Wie Andreas Jacke anmerkt, gleichen die Weltraumreisenden in 2001: A SPACE ODYSSEY einem »unterkühlten, sachverständigen Dienstpersonal«,⁵³ während ihre technische Umgebung – von den Steuerkonsolen und pulsierenden Funktionsgrafiken bis hin zum sprechenden Bordcomputer HAL – eine trügerisch emphatische Interaktion suggeriert.

In der Zentrifuge der Discovery sieht man Poole, der in Boxershorts und mit dunkler Brille auf einer Liege unter einer elektrischen Hitzelampe »Sonnenbad« nimmt. Auf einem gegenüberliegenden Monitor läuft eine Videoübertragung mit den Geburtstagsgrüßen seiner Eltern. Die Szene entbehrt nicht einer gewissen bedrückenden Ironie, die jede Vorstellung von Intimität unterläuft. Das Bild auf dem Monitor wirkt wie ein ausgebleichtes Dia oder eine nostalgische Postkarte aus der fernen Vergangenheit. Auf der herzförmigen Torte des Bildes brennen lauter Kerzen, doch geht ihr Schein im High-Key der Filmaufnahme verloren und wird von den leuchtenden Knöpfen der Steuerkonsole seitlich des Monitors farbig überspielt.

Die beiden Astronauten sind permanent gezwungen, auf diverse Monitore zu schauen, um die technischen Abläufe zu kontrollieren. Kernstück der Discovery ist das Monitoring Board mit dem »Auge« des Bordcomputers HAL 9000 in dessen Zentrum, flankiert von zwölf Displays. Wann immer die Filmkamera Poole oder Bowman aus der Richtung des Boards filmt, konturiert der Widerschein der Monitore ihre betont ausdruckslosen Gesichter (Abb. 167–168). Wenngleich die Quelle deutlich markiert ist, scheint das technische Licht den menschlichen Körper wie eine leere Hülle in Besitz zu nehmen. Dem gegenüber steht die gelbe Pupille HALs – sonnengleich, selbstleuchtend, Sinnbild seiner Autonomie und zentralen Rolle innerhalb der Mission. Sie symbolisiert unmissverständlich die Macht, die der als perfekt und unfehlbar geltenden Maschine übertragen wurde. Eine Macht, die sich schon bald als verhängnisvoll für die menschliche Besatzung erweist.

Als HALs Warnung vor einem angeblich bevorstehenden Ausfall eines elektronischen Moduls durch einen auf der Erde stationierten Zwillingcomputer widerlegt wird und sich nach weiterer Prüfung als Fehlmeldung herausstellt, erwägen Bowman und Poole, ihn abzuschalten. Sie beraten sich in einer abhörsicheren Raumkapsel, doch HAL liest ihre Lippen und beschließt, die Besatzung zu eliminieren. Die anfänglich friedliche Koexistenz von Mensch und Maschine kippt in eine direkte Konfrontation, die in einen erbarmungslosen Überlebenskampf mündet.

53 Jacke 2009, S. 166.



Abb. 167-170: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Das Besondere an der Inszenierung der folgenden Szenen liegt darin, dass ihre Dramatik nicht allein aus Dialog und Handlung resultiert, sondern maßgeblich aus dem Wechselspiel von Filmschnitt und Lichtgestaltung. Zunächst tötet HAL Poole während dessen Weltraumspaziergang, bei dem dieser ein angeblich defektes Modul wieder installieren will, indem er die Luftzufuhr mithilfe der Greifarme einer Raumkapsel unterbricht. Bowman steigt daraufhin in eine zweite Kapsel, um Poole zu retten, während gleichzeitig HAL die Lebenserhaltungssysteme der drei im Tiefschlaf befindlichen Forscher deaktiviert. In dieser Sequenz greift Kubrick auf ein für seine Filme (spätestens seit DR. STRANGELOVE) charakteristisches Stilmittel zurück: eine Folge dicht geschnittener Einstellungen, wie sie bereits die Eröffnungssequenz von 2001: A SPACE ODYSSEY mit ihrer schnellen Abfolge von Landschaftstableaus kennzeichnet – hier jedoch in nochmals gesteigerter Verdichtung und dramatischer Intensität. Innerhalb von nur zwei Minuten erfolgen achtzehn Schnitte: Extreme Nahaufnahmen von HALs leinwandfüllendem Auge wechseln sich ab mit Einstellungen, in denen die langsam abflachenden Lebenskurven der schlafenden Besatzung auf einem Oszilloskop sichtbar sind. Der filmische Schnitt ist hier nicht nur ein strukturierendes Element der Bildverkettung, sondern fungiert als performatives Mittel der dramaturgischen Zuspitzung und emotionalen Überwältigung. Eingebettet in eine spannungsvoll rhythmisierte Schuss-Gegenschuss-Logik wird der Schnitt zum zentralen Instrument, das den Akt des Tötens selbst vollzieht: »The scissors that connect things (making a bone into a spaceship) are also scissors that kill.«⁵⁴

In direkter Analogie zur bildaktiven Funktion des Filmschnitts übernimmt auch das Licht eine performative Funktion, die sowohl die visuelle als auch die narrative Dynamik steuert – innerhalb des Bildraums ebenso wie als »Übergriff« in den Kinoraum und auf die Wahrnehmung des Zuschauers. Programmatisch hierfür ist die Szene der Konfrontation zwischen Bowman und HAL: Nachdem Bowman vergeblich versucht hat, Pooles Körper im All zu bergen, verweigert ihm HAL den Wiedereintritt ins Raumschiff. Beide führen einen Dialog. Nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip schneidet Kubrick die

54 Chion 2001, S. 82.

Detailaufnahmen von HALs gläsernem Auge gegen Einstellungen, die Bowman in seiner Raumkapsel zeigen. Auf seinem Gesicht reflektiert das Licht der Steuerkonsole. Muster pulsieren und wechseln ununterbrochen ihre Form und Farbe (Abb. 169–170). Nachdem HAL den Dialog mit den Worten »Dave, this conversation can serve no purpose any more, goodbye« abbricht, setzt sich das rhythmisch pulsierende Lichtspiel fort. Das Licht erscheint hierbei von seiner ursächlichen Quelle abgekoppelt, so wie die Funktionsgrafiken als Projektionen auf Bowmans Gesicht zweckentfremdet eine nunmehr den Inhalt der Szene kommentierende Bedeutung erlangen. Sie stehen stellvertretend für die handlungsbezogenen Emotionen, die Anspannung und Hilflosigkeit des Astronauten im Angesicht der eigenwillig gewordenen Maschine. Dabei ergänzt, wenn nicht sogar ersetzt die visuelle Performance des Lichts die klassische, vom Schauspieler ausgehende Aktion und übermittelt dennoch – auf abstrakte, dafür umso eindringlichere Weise – die Dramatik des Geschehens: ein weiterer eindrucksvoller Beleg für die Bildmacht des Lichts in *2001: A SPACE ODYSSEY*.

Wie maßgeblich Kubrick innerhalb dieser Inszenierung den Kinoraum mitdenkt, zeigen die leinwandfüllenden Einblendungen von HALs Auge: Die gelb leuchtende Pupille erscheint überdimensional vergrößert und bildzentriert, fixiert den Zuschauer und erweitert so die Anspannung der innerfilmischen Konfrontation in den Kinoraum. Umso bedeutsamer im Hinblick auf diese Involvierung des Publikums erscheint die anschließende Handlung, in der Bowman seine passive Haltung ablegt und sich manuell Zutritt zum Raumschiff verschafft. Entschlossen deaktiviert er HALs Funktionen, ein Wendepunkt, der Bowmans Eintritt in den Lichttunnel einleitet. Dieser wiederum führt das Publikum in gänzlich neue Filmbilder und Dimensionen der Wahrnehmung: nichts weniger als eine bewusstseinsweiternde Grenzüberschreitung mit den Mitteln des Films und seines Lichts. Zugleich markiert die Sequenz einen radikalen Bruch mit den darstellerischen Konventionen des Kinos. Das Resultat ist eine zutiefst körperliche Seherfahrung, die das Verhältnis von Medium, Bild und Publikum neu justiert.

Entgrenzungen der Lichttunnel-Sequenz

A kind of mad desire to make light visible ...
— *Thierry Kuntzel*⁵⁵

Laut Georg Seeßlen war die Überschreitung der Grenzen des Gewohnten stets das zentrale Anliegen von Kubricks Werk.⁵⁶ In einem Interview zu *DR. STRANGELOVE* äußerte der Regisseur: »Was ich wirklich sehr gern täte, ist, die narrativen Strukturen des Kinos zu sprengen. Ich möchte einmal etwas wirklich Unerhörtes schaffen.«⁵⁷ Mit dem dritten und abschließenden Kapitel von *2001: A SPACE ODYSSEY*, »Jupiter and Beyond the Infi-

55 Zitiert nach Bellour 2012, S. 37.

56 Vgl. Seeßlen/Jung 1999, S. 80f.

57 Stanley Kubrick, zitiert nach ebd.

nite«, zweifelsohne eine der »auffälligsten und rätselhaftesten Szenenfolgen in Kubricks Filmen«,⁵⁸ verfolgt er diesen Anspruch mit voller Konsequenz.

Dargestellt werden Bowmans Ankunft im Jupiter-Orbit, sein anschließender Flug durch den Lichttunnel (auch »Star Gate« genannt⁵⁹), sein Aufenthalt im sogenannten Louis-seize-Raum sowie sein Tod und die Wiedergeburt als Sternenkind. Dieser Abschnitt der Analyse fokussiert die rund neuneinhalb Minuten lange Lichttunnel-Passage. Die Sequenz ist ein exponiertes Beispiel für das Thema der Blendung in 2001: A SPACE ODYSSEY. Das Licht erscheint hier in seiner höchsten visuellen Konzentration – in umfassendem Sinne als Produzent und Akteur einer neuartigen Kinoerfahrung. Ebenso außergewöhnlich wie ihre Ästhetik und Wirkung ist die technische Umsetzung: Grundlage bildet das sogenannte Slit-Scan-Verfahren – ein Verfahren aus der experimentellen Fotografie und dem Animationsfilm, das bereits in den 1950er- und 60er-Jahren von Künstlern wie Jordan Belson und den Brüdern John und James Whitney vorgeprägt wurde. Ein frühes Beispiel verwandter Bildtechniken findet sich in John Whitneys Umsetzung des von Saul Bass entworfenen Vorspanns zu Alfred Hitchcocks VERTIGO (1958), der nicht zuletzt durch das markant gesetzte Augenmotiv Parallelen zur Lichttunnel-Sequenz aufweist. Douglas Trumbull, Special-Effects-Supervisor von 2001: A SPACE ODYSSEY, griff das Slit-Scan-Prinzip auf und entwickelte eine spezielle Kamera, mit der das Verfahren erstmals in diesem Maßstab für das Kino realisiert werden konnte. Trumbull erläutert:

»For the psychedelic sequence at the end, when Keir [Keir Dullea] seems to pass into a different dimension, we had to invent a whole new type of camera: the Slit Scan, a giant machine nearly 20x30ft. It ran for 24 hours a day, taking photographs of 15ft-tall artworks, backlit and full of patterns and colored gels. These were turned into controlled blurs – like if you leave a camera shutter open while shooting cars at night, you get streaks of light. A single frame of film took four minutes to produce, so the stargate sequence took months and months.«⁶⁰

Die Slit-Scan-Kamera bewegte sich automatisiert über eine vier Meter lange Schiene und belichtete eine Schlitzmaske, hinter der diverse Bildvorlagen platziert waren: verfremdete Kopien von Op-Art-Motiven, Architekturzeichnungen sowie Elektronenmikroskop-Aufnahmen.⁶¹ Durch die Kombination aus langen Belichtungszeiten und der präzise gesteuerten, schrittweisen Bewegung von Maske und Kamera entstanden jene technisch

58 Bodde 2002, S. 55.

59 Die Bezeichnung »Star Gate« stammt von Arthur C. Clarke, dem Co-Autor des Drehbuchs neben Stanley Kubrick. In der deutschsprachigen Sekundärliteratur haben sich hingegen die Begriffe »Lichttunnel« oder »Lichtkorridor« etabliert, seltener auch »Sternentor«.

60 Douglas Trumbull, zitiert nach Pip Chodorov; Minchol Cha, »2001: A Space Odyssey as a Work of Experimental Cinema: Focused on Its Convergence of Technical Innovations and Aesthetic Challenges«, in: International Journal of Advanced Culture Technology, Jg. 7, 2019, Nr. 2, S. 113–124, hier S. 116.

61 Laut Anne Hoormann wurden diese eigens für den Film vom Künstler Roy Naisbitt angefertigt. (Vgl. Anne Hoormann, »Schwindel im Ganzfeld und Farb-Täuschung«, in: Hoormann 2007a, S. 125).

raffinierten Bildfolgen, deren polyfokale, psychedelische Wirkung sich aus der intensiven Symbiose pulsierender Farben und dem aggressiv-sphärischen Soundtrack entfaltet.

Die Sequenz überschreitet die Grenzen des empirisch Vertrauten und führt das Publikum gezielt in unbekanntes Terrain. Erneut fungiert der Monolith als Auslöser dieser Extremerfahrung. Zum ersten Mal erscheint der – mit seinen vorangegangenen Fassungen identische – Quader horizontal im Bild, schwebend im Jupiter-Orbit. In einer Parallelmontage ist zu sehen, wie Bowman die Discovery in einer Raumkapsel verlässt und auf den Monolithen zusteuert, der in Konjunktion mit Jupiter und dessen Monden steht. Die Kamera nimmt zunächst eine frontale Perspektive auf die Raumkapsel ein. Ihre kugelförmige, weiße Gestalt mit dem markanten grau-schwarzen Fensteroval erinnert an einen Augapfel – eine von zahlreichen Manifestationen des Augenmotivs in *2001: A SPACE ODYSSEY*. Nach einem Einstellungswechsel schwenkt die Kamera langsam vom bläulich schimmernden Quader nach oben. Für einige Sekunden füllt einheitliche Schwärze das Bild, bis ein einzelner roter Punkt in der Mitte erscheint. Dieser dehnt sich allmählich zu einer Linie aus, gefolgt von geometrischen Mustern in kräftigen Farben: Rot, Grün, Blau und Violett. Diese formen einen zunächst vertikal, dann horizontal verlaufenden Lichttunnel.

Parallel dazu steigt die Geschwindigkeit, mit der die Raumkapsel ins Licht eintaucht – ein markanter Kontrast zum entschleunigten Tempo der ersten beiden Filmteile. Wiederholt werden Nahaufnahmen von Bowman eingeblendet, dessen weit aufgerissene Augen die visuelle Überwältigung spiegeln. Seine heftigen Körperbewegungen erzeugen unscharfe Bilder, und es entsteht der Eindruck, als würde das Licht seinen gesamten Leib durchdringen. Besonders seine Augen scheinen unter der intensiven »Hitze« der Farben förmlich zu zerrinnen. Diese intensiv körperliche Seherfahrung überträgt sich über die Leuchtkraft der Leinwand auf das Kinopublikum: Im Dunkel des Saals werden die Sinne unablässig von grellen Licht- und Farbstrahlen attackiert, während sich das Licht in seine spektralen Bestandteile zerlegt oder im gleißenden Weiß expandiert (Abb. 171–175).

Ein nahezu vollständig weißes Bild leitet über zur ersten Detailaufnahme von Bowmans farbverfremdetem Auge (Abb. 176), gefolgt von einer blau-weißen Formation, die an die Ausdehnung einer Galaxie erinnert. Im weiteren Verlauf erscheinen bizarre, leuchtende Gebilde vor dem schwarzen Hintergrund des Weltraums, die Assoziationen an die Entstehung von Sternen und Planeten hervorrufen. Einige dieser Erscheinungen verbinden Abstraktion und Organik: Eine rot schimmernde Struktur erinnert an eine Fruchtblase, ein kometenartiges Gebilde nimmt die Form eines Spermatozoons an (Abb. 177). Mikro- und Makrokosmos überblenden sich in diesen Bildern – Urformen biologischer und kosmischer Prozesse verschränken sich zu einem eigentümlichen Lichtspiel.

Zum Ende erscheinen erdähnliche Ansichten: duochrom eingefärbte Luftaufnahmen des Grand Canyon, von Felsformationen, Wüstenlandschaften und einer Meeresoberfläche. Allmählich scheint sich eine vertrautere Raumordnung der Erde abzuzeichnen. Doch auch diese Bilder bleiben in ihrer Farbverfremdung und stilisierten Abstraktion artifizial, sodass der halluzinatorische, rauschhafte Charakter der Passage

erhalten bleibt (Abb. 178).⁶² Die Sequenz schließt mit einer Serie leinwandfüllender Nahaufnahmen von Bowmans Auge, als habe sich die Grenze zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen gänzlich aufgelöst. Nach einem weiteren Farbenbad in Komplementärfarben kehrt das Auge schließlich zu seiner natürlichen Erscheinung zurück. Die Fokussierung auf die schwarze Pupille, akzentuiert von einem weiß schimmernden Lichtreflex, lässt sich als kreisförmiges Pendant zum Monolithen deuten.



Abb. 171-178: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Der Flug durch den Lichttunnel lässt sich einerseits im Sinne einer Zeitreise verstehen, die in der Ankunft der Kapsel im Louis-seize-Raum und dem gealterten Bowman ihren Abschluss findet. Zugleich fungieren die Landschaftsaufnahmen als Rückverweis auf die den Film eröffnenden Sequenzen in der afrikanischen Savanne, was die zyklische

62 Die Filmcrew gab der Sequenz den Spitznamen »Purple Heart« – benannt nach den Drogenpillen, die Mitte der 1960er-Jahre in der Subkultur kursierten. (Vgl. Rolf Thissen, *Stanley Kubrick: Der Regisseur als Architekt*, München 1999, S. 99). Eine ähnliche Assoziation weckt auch das MGM-Kinoplakat von 1971 mit dem Motiv des Sternenkinds und dem Werbespruch »The Ultimate Trip«.

Struktur von Kubricks Inszenierung nochmals unterstreicht. Dramaturgisch entscheidend ist der wiederholte Wechsel der Dimensionen: von reiner Lichtabstraktion über kosmische Schöpfungsmotive bis hin zu erdähnlichen Ansichten.⁶³ Wie in einem extrem beschleunigten Zeitraffer scheint sich im Lichttunnel die Geschichte des Universums zu verdichten – eine Entwicklung, die bezeichnenderweise in der Darstellung des menschlichen Auges kulminiert. Die mittels eines intensiven Licht-Farben-Spiels visualisierte Transformation des Auges verweist auf erweiterte Formen der Wahrnehmung, die Kubrick nicht allein narrativ verankert, sondern als unmittelbare Kinoerfahrung potenziert und zur Schau stellt.

Trotz ihres einmaligen Charakters – insbesondere im Kontext des narrativen Kinos – reflektiert die Lichttunnel-Sequenz zentrale Tendenzen künstlerischer und filmischer Experimente der damaligen Zeit.⁶⁴ Der Eindruck immateriellen Leuchtens, wie er in der Farbfeldmalerei von Barnett Newman und Mark Rothko aufscheint⁶⁵ und gleichsam die späteren Ganzfeldinstallationen von James Turrell vorwegnimmt, lässt sich ebenso als Referenz heranziehen wie die visuelle Bildsprache der Experimentalfilme jener Ära – allen voran Jordan Belsons *ALLURES* (1961), den Belson selbst als »probably the space-iest film that had been done until then«⁶⁶ beschrieb. Belsons bewusst intendiertes Gefühl des »moving into the void«⁶⁷ korrespondiert mit der wahrnehmungserweiternden Dynamik der Lichttunnel-Sequenz. Beide teilen eine Geisteshaltung, wie sie auch auf der anderen Seite des Atlantiks von den ZERO-Künstlern vertreten wurde. Wie Otto Piene eindringlich formulierte: »Unser entscheidendes Erlebnis ist eine Zeit, die von astronomischen und kosmonautischen Abenteuern träumt, in der der Mensch in der Lage ist, die Erde zu verlassen, die Schwerkraft zu überwinden. Uns interessiert das Licht, uns interessieren die Elemente.«⁶⁸

Die transgressive Wucht von Licht und Farbe im ersten Teil der Sequenz lässt sich mit den Flickerfilmen von Tony Conrad und Paul Sharits in Beziehung setzen. Im zweiten Teil hingegen, in dem Geschwindigkeit und Lichtintensität deutlich nachlassen, werden Anklänge an Stan Brakhages mehrteiligen Filmzyklus *DOG STAR MAN* (1961–64) erkennbar – insbesondere in jenen Passagen, die geheimnisvolle Vorgänge im Universum evozieren: leuchtende Strukturen auf dunklem Grund, die Brakhage teils durch direkte Ein-

63 Vgl. dazu Nicholas Körber, »2001: Odyssee im Weltraum«, *Filmanalysen*, 2005, online.

64 Vgl. die oben bereits angeführte Parallele zu Michelangelo Antonionis *BLOW-UP*, in dem sich Strategien der Lichtintensivierung bis hin zur Auflösung in ein reines Weiß beobachten lassen.

65 In der Tat gelingt es Rothko – um diese künstlerische Position exemplarisch herauszugreifen – durch halbtransparente, weich ineinanderfließende Farbflächen einen solchen Eindruck zu erzeugen. Die einzelnen Farbfelder sind dabei nicht streng geometrisch begrenzt, sondern scheinen sich zu überlagern und über die Ränder der Leinwand hinaus auszudehnen. Seine spezielle Lasurtechnik verstärkt zusätzlich das Empfinden eines diffus strahlenden Farbfelds und verleiht dem Bildträger, der dabei stets als materieller Träger präsent bleibt, den Charakter eines gleichsam immateriellen Leuchtens.

66 Jordan Belson, zitiert nach Sam Wigley, »50 years of 2001: A *Space Odyssey* – 5 films that influenced Kubrick's giant leap for sci-fi«, *British Film Institute (BFI)*, 28. März 2018, online.

67 Jordan Belson, zitiert nach ebd.

68 Otto Piene, zitiert nach Wagner 2001, S. 299. Pienes Sky-Art-Aktionen, seine Licht- und Rauchperformances sowie der *Salon de lumière* (1961–62, Kunsthalle Bremen) sind Ausdruck dieses Interesses am Licht in dessen künstlerischen, materiellen wie kosmologischen Dimensionen.

griffe in das analoge Filmmaterial, etwa durch Einritzungen, erzeugte (Abb. 179–181).⁶⁹ In diesen innovativen künstlerischen Strategien erkennt Matthieu Poirier einen radikalen Bruch mit der Vorstellung einer vertrauten kartesischen Weltordnung und ihrer Imitation in der Kunst, eine bewusste Abkehr auch vom in der Renaissance geprägten Konzept des Tafelbildes als »offenes Fenster« (Alberti). Stattdessen würden, so Poirier, die »Abgründe« der sinnlichen Wahrnehmung an der »Schnittstelle von Optik, Kinetik und Psychedelik«⁷⁰ gesucht.

In diesem Kontext lässt sich ein sich wandelndes Verständnis von Licht als künstlerischem Medium beobachten – ein Paradigmenwechsel, der bereits deutlich früher einsetzt, etwa mit den Tanzperformances von Loïe Fuller. Hier wird Licht zum Material und Ausdrucksträger einer abstrakten, zugleich körperlichen Ästhetik, ein Ansatz, der sich paradigmatisch in der Lichtkunst seit den späten 1960er-Jahren verdichtet. James Turrell etwa, ein prominenter Vertreter und Mitbegründer der »Light-and-Space«-Bewegung in Südkalifornien (1966–1971),⁷¹ ließ sich von der Leuchtkraft der Gemälde Rothkos und Newmans inspirieren. Ihm selbst dient das Licht als primäres Material und Gegenstand seiner Werke – eine transmediale Weiterführung und Umdeutung der Farbfeldmalerei mit anderen Mitteln. Es gibt, so Georges Didi-Huberman, »nichts zu sehen als ein Licht, das nichts erhellt, das sich also selbst als visuelle Substanz darstellt«.⁷² In der Vorstellung eines autarken Lichts, das keine Objekte beleuchtet, sondern als reine Immanenz unmittelbar Körper und Sinne der Betrachtenden affiziert, liegt eine auffällige Parallele zu Kubricks Lichttunnel. Wie bei Turrell wird auch hier die Wahrnehmung wesentlich durch das Wechselspiel von Dunkelheit und Licht strukturiert, insbesondere am Übergang aus dem Dunkel ins Licht, der sich bei Turrell vergleichbar beim Eintritt in seine Installationen über dunkle Korridore vollzieht. Signifikant ist daher, dass dem Lichttunnel ein Schwarzbild vorausgeht, das die anschließende Lichterscheinung vorbereitet und intensiviert.

An diesen Schnittstellen vollzieht sich in Kunst und Film eine grundlegende Neuorientierung – paradigmatisch auch in den multimedialen Environments des sogenannten Expanded Cinema, das einen zentralen Referenzrahmen für das Verständnis von Kubricks künstlerischer Praxis in 2001: A SPACE ODYSSEY darstellt. Ziel dieser experimentellen Bewegungen war es, die tradierten Projektionsformen des Kinos zu hinterfragen

69 Vgl. vertiefend zur amerikanischen Avantgarde und ihren zentralen Protagonisten: Robert A. Haller (Hg.), *First Light*, Essays on Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jordan Belson, Jim Davis, Oskar Fischinger, Jean-Luc Godard, Marie Menken, Andrew Noren, Hans Richter, James Whitney u.a., New York 1998; sowie P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000* [1974], 3., überarb. Aufl., Oxford u.a. 2002.

70 Poirier 2011, S. 97. Poiriers Analyse bezieht sich primär auf die Werke von Max Bill und Richard Paul Lohse, ist jedoch im Kontext der hier angeführten Strategien anschlussfähig.

71 Neben Robert Irwin, Larry Bell und Douglas Wheeler.

72 Georges Didi-Huberman, *Der Mensch, der in der Farbe ging*, Zürich, Berlin 2009, S. 34. Weiterführend Ulrike Gehring, *Bilder aus Licht. James Turrell im Kontext der amerikanischen Kunst nach 1945*, Heidelberg 2006.

und radikal zu erweitern.⁷³ Aktionen wie Jeffrey Shaws *MovieMovie* (1967), uraufgeführt beim Experimentalfilmfestival in Knokke-le-Zoute,⁷⁴ oder Anthony McCalls Installation *Line Describing a Cone* (1973) verdeutlichen diese Intention exemplarisch. McCalls »solid light film« begreift den Lichtstrahl des Projektors nicht als bloßen Träger von Information, »which is decoded when it strikes a flat surface«,⁷⁵ sondern inszeniert ihn selbst als greifbare, skulpturale Form im dunklen Raum – ein Perspektivwechsel, der sich unmittelbar mit Kubricks radikaler Abkehr von den Konventionen des klassischen Erzählkinos verbindet. Darin liegt der Sonderstatus dieses Films als bahnbrechendes Werk begründet, ein Film, der, wie es treffend heißt, »not only changed science fiction but also the very form of cinema«. ⁷⁶ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Kubricks eigene Charakterisierung von *2001: A SPACE ODYSSEY* als »basically a visual, nonverbal experience [that] hits the viewer at an inner level of consciousness, just as music does, or painting«. ⁷⁷

Bei allen ästhetischen Eigenarten, die *2001: A SPACE ODYSSEY* mit der Kunst seiner Zeit teilt, sollte nicht übersehen werden, wie licht- und farbintensiv – mitunter gar psychedelisch – bereits frühe Stummfilme in der Anmutung ihrer artifiziellen Farbpalette gewesen sind. So etwa die handkolorierten Fassungen von Georges Méliès' *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (1902) und *LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (1904). Méliès nutzte die phänomenale Vielschichtigkeit dieser Einfärbungen,⁷⁸ um alternative Formen innerer und äußerer Wirklichkeit auf Zelluloid zu bannen. Ähnlich verfährt Segundo de Chomón in *LOÏE FULLER* (1902), in dem die Pionierin des modernen Tanzes einen ihrer legendären Serpentin Tänze aufführt (Abb. 182–184). Diese Tänze, die – wie bereits in der Einleitung betont – für sich genommen schon wahrnehmungserweiternde Choreografien farbigen

73 Vgl. Alan L. Rees; David Curtis; Duncan White; Steven Ball (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London 2011; sowie einschlägig Gene Youngblood, *Expanded Cinema* [1970], Fiftieth Anniversary Edition, New York 2020.

74 Sie wurde von Shaw gemeinsam mit Theo Botschuijve und Sean Wellesley-Miller realisiert. Zum Einsatz kamen dabei Rauch sowie ballonartig mit Pressluft aufgeblasene Plastikfolien, auf die farbiges Licht von Scheinwerfern und Filmprojektoren sowie Ausschnitte aus Spiel- und Experimentalfilmen projiziert wurden. Innerhalb dieses Settings führten Performer in weißen Overalls unterschiedliche Aktionen aus und bezogen auch das Publikum aktiv mit ein. Unter der Prämisse einer räumlichen Ausweitung und Deformation des projizierten Bildes rückt das Ereignis der Projektion selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit. (Vgl. dazu ausführlich Peter Weibel, »Jeffrey Shaw: Eine Gebrauchsanweisung«, in: ders.; Heinrich Klotz (Hg.), *Jeffrey Shaw – a user's manual. From Expanded Cinema to Virtual Reality*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 9–19).

75 Anthony McCall, Statement gegenüber der Jury des 5. Internationalen Experimentalfilm-Wettbewerbs in Knokke-Heist, Belgien, 1974; zitiert nach Lilian Haberer; Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld 2016, S. 10; ergänzend hierzu Noam M. Elcott, »Smoke Screen. Anthony McCall's light installations merge photography and film«, in: *Aperture*, Nr. 231, Sommer 2018, S. 72–77.

76 Andrew Niccol, zitiert nach Phill Hoad, »50 years of 2001: A Space Odyssey – how Kubrick's sci-fi ›changed the very form of cinema‹«, *The Guardian*, 2. April 2018, online.

77 Stanley Kubrick, zitiert in Joseph Gelmis, *The Film Director as Superstar*, New York 1970, S. 89f.

78 Bei diesem handwerklichen Vorgang kamen sogenannte transluzide Farbpigmente zum Einsatz, die das Licht durchscheinen lassen. (Vgl. dazu allg. Allan A. Mussehl, »Color in Early Motion Pictures«, in: *American Cinematographer*, Jg. 65, 1984, Nr. 11, S. 35–38; sowie Jelena Rakin, *Film, Farbe, Fläche. Ästhetik des kolorierten Bildes im Kino 1895–1930*, Marburg 2021).

Lichts darstellen,⁷⁹ werden durch de Chomóns Handkolorierung filmisch nachempfunden und nähern sich in ihrer Wirkung der synästhetischen Lichtästhetik von Fullers Bühnenauftritten an.⁸⁰

Darüber hinaus lassen sich auch Zeichentrickfilme wie *FANTASIA* (1940, James Algar) und *ALICE IN WONDERLAND* (1951, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton S. Luske) aus den Walt-Disney-Studios in Bezug zur Lichttunnel-Sequenz setzen oder sogar als mögliche Inspirationsquellen in Betracht ziehen. Besonders Alices Fall durch einen fremdartig ausgeleuchteten Tunnel in eine Welt jenseits vertrauter Alltagsgesetze antizipiert die Rezeption drogeninduzierter Bewusstseinszustände, wie sie in der Kunst der 1960er-Jahre virulent wurde (Abb. 185–190). 2001: A SPACE ODYSSEY erscheint in diesem Kontext als ein vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung innerhalb der Film- und Kunstgeschichte.



Abb. 179-181: *DOG STAR MAN* (1961–64). Stan Brakhage



Abb. 182-184: *LOÏE FULLER* (1902). Segundo de Chomón

79 Erin Brannigan etwa hebt den Einfluss Loïe Fullers auf die künstlerischen Avantgarden der 1960er-Jahre hervor und beschreibt ihre »kaleidoskopischen« Farblichtprojektionen auf der Bühne als »the Art Nouveau equivalent of the psychedelic lava lamp projections of the 1960s«. (Dies., »La Loïe« as Pre-Cinematic Performance – Descriptive Continuity of Movement«, *Senses of Cinema*, Jg. 5, Oktober 2003, Nr. 28, online).

80 Zu den neueren Filmen, die die Tänze von Loïe Fuller sowie ihre damals revolutionäre Bühnenbeleuchtung im filmischen Bild nachinszenieren, zählt Marjane Satrapis Spielfilm *RADIOACTIVE* (2019). In einer Szene des Films besucht die von Rosamund Pike dargestellte Marie Curie eine Aufführung der Tänzerin und wird Zeugin der eindrucksvollen Lichtchoreografie.



Abb. 185-190: ALICE IN WONDERLAND (1951). Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton S. Luske; Walt-Disney-Studios

Die visuelle Abstraktion und die Fokussierung auf das Licht als autonome Erscheinung des Bildes, wie sie in der Lichttunnel-Sequenz von 2001: A SPACE ODYSSEY ihren Ausdruck findet, erhält in Kubricks späteren Filmen keine vergleichbar radikale formale Entsprechung. Gleichwohl bleibt das Streben nach der bildlichen Gegenwärtigkeit und Erfahrbarkeit von Licht und Wahrnehmung eine Konstante seines Schaffens auch dort, wo die filmischen Motive stärker im Alltäglichen verankert sind. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist EYES WIDE SHUT (1999) mit Bill Harfords (Tom Cruise) nächtlicher »sex space odyssey«⁸¹ durch die Straßen Manhattans. Die innerbildlichen Lichtquellen – grell in Spektralfarben leuchtende Weihnachtslichter in Straßen und Interieurs – erzeugen das Bild aus sich heraus und tauchen das Kino in ihren weichen Glanz. Ihr Einsatz zielt jedoch, im Einklang mit den thematischen Schichten des Films, weniger auf die Überwältigung des Sehens als auf eine subtile Verführung des Blicks, sowohl innerhalb der Filmhandlung als auch auf Seiten des Publikums. Auch hier verschränkt sich die Dynamik des Blicks mit dem Spiel des Lichts, changierend zwischen Sichtbarem und Imaginärem, und verbindet sich mit dem Motiv des Begehrens zu einer ambivalenten Bewegung zwischen Anziehung und Entgleiten. So entsteht erneut eine spezifische, sinnlich-körperliche Seherfahrung des Kinos. 2001: A SPACE ODYSSEY markiert demgegenüber die programmatische Zuspitzung dieser Ästhetik: ein radikales Werk, das mit seiner Lichtregie nicht nur die Rezeptionshaltung des Zuschauers, sondern – im Horizont der 1960er-Jahre – das Kino selbst als Medium und Erfahrungsraum neu definiert. Die unmittelbar an die Lichttunnel-Passage anschließende Louis-seize-Szenenfolge führt diese Strategie konsequent fort.

81 Hans-Thies Lehmann, »Film-Theater. Masken/Identitäten in *Eyes Wide Shut*«, in: Eichhorn 2004, S. 239–243, hier S. 239.

Unbeständige Figuration: Louis-seize-Raum

Das Kino des Stanley Kubrick ist kein Ort zum Träumen [...]. Es kennt nur den visuellen Rausch, das erhabene Bild und die Kälte des zu Ende und damit gegen sich selbst gedachten Gedankens. Es ist das System der Logik, das über sich selbst nachdenkt und über sich selbst hinaus.

— *Georg Seefßlen/Fernand Jung*⁸²

Unmittelbar nach den leinwandfüllenden Einblendungen von Bowmans Auge setzt die Bildfolge in einem Rokoko-Interieur ein, in dem die Raumkapsel gelandet ist. Eine Einstellung zeigt das um Jahre gealterte Gesicht des Astronauten hinter dem Visier seines Helms. Durch das Fensteroval der Raumkapsel erblickt er, wie aus dem Inneren eines überdimensionalen Auges, sich selbst, wie er im roten Raumanzug auf dem gleißenden Leuchtboden des Interieurs steht (Abb. 191). Die Kamera wechselt in die Perspektive dieses zweiten Bowman und erkundet die neue Umgebung, die gleichermaßen vertraut wie befremdlich wirkt. Im an den Schlafräum angrenzenden Badezimmer betrachtet er in einem Spiegel sein gealtertes Gesicht (Abb. 192). Von den Geräuschen aus dem Nebenraum abgelenkt, wendet er sich vom Spiegelbild ab. Die Kamera schwenkt langsam zur Türöffnung, hinter der Bowmans dritte Inkarnation erscheint, im Schlafanzug am gedeckten Esstisch sitzend (Abb. 193). Dieser Bowman blickt zur Badezimmertür, steht auf und nähert sich dem Raum, der nun leer ist. Der zweite Bowman ist aus Bild und Handlung getilgt. Lediglich die roten Akzente auf den Gemälden im Stil Jean-Honoré Fragonards (1732–1806) an den Wänden erinnern an die knallrote Farbe seines Raumanzugs.

Die folgenden Einstellungen konzentrieren sich auf die dritte Inkarnation Bowmans. Die Kamera visiert ihn aus erhöhter Perspektive am Tisch (Abb. 194). Bei einem unachtsamen Handgriff stößt er sein Weinglas um; es fällt zu Boden und zerbricht (Abb. 195). Der Film wechselt von den Glasscherben zu Bowmans nächster Inkarnation, wobei in diesem Moment zwei Bowmans gleichzeitig im Bild zu sehen sind. Der Jüngere ist im Vordergrund unscharf dargestellt, die Unschärfe kündigt sein Verschwinden mit dem nächsten Einstellungswechsel an. Auf dem Bett liegt sein älteres Doppel im Sterben. Am Fußende des Bettes erscheint – aufrechtstehend – der Monolith. Bowman streckt seinen Zeigefinger in Richtung des Quaders aus, als wolle er ihn aus der Ferne berühren. Die Kamera wechselt in eine achsensymmetrische Aufsicht mit dem Bett am unteren Bildrand und dem Monolithen schräg gegenüber (Abb. 196). Die schwarze Form des Quaders erscheint flächig und klar umrissen im umliegenden Weiß des Raumes. Im Anschluss richtet sich der Blick der Kamera aus entgegengesetzter Perspektive auf das Bett, auf dem anstelle Bowmans ein Embryo in einer leuchtenden kugelförmigen Fruchtblase zu sehen ist (Abb. 197).

82 Seefßlen/Jung 1999, S. 71.

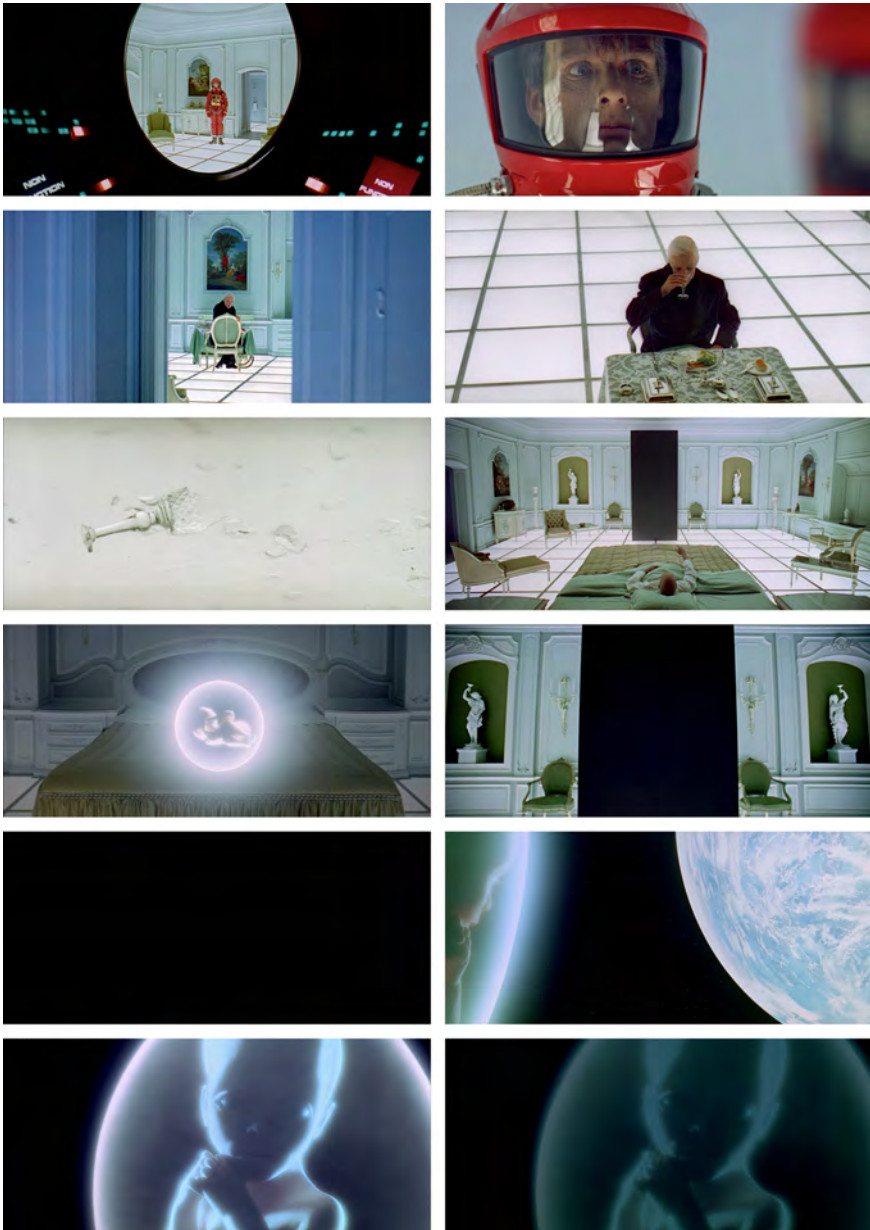


Abb. 191-202: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Mit dem anschließenden Kamerazoom vom Bett aus in den Quader hinein wird die Zeigegeste Bowmans unmittelbar nachvollzogen. Die schwarze Fläche des Monolithen dehnt sich optisch im Bild aus, bis gleichmäßiges Schwarz die gesamte Leinwand füllt, als hätte sie selbst die opake Farbigkeit des Quaders angenommen (Abb. 198–199). Womit der Weg von der Figuration zur Abstraktion des Bildes beschritten ist. Daran anschließend geht das Schwarz der Leinwand in die Totalität des Weltalls über. Zu den erhabenen Klängen von *Also sprach Zarathustra* erstrahlen vor dem dunklen Grund des Alls die Erde und das Embryo, das sogenannte Sternenkind, in schwebend-kreisender Bewegung (Abb. 200). Die Kamera fokussiert die lichte Erscheinung des astralen Wesens, während es um seine eigene Achse rotiert, bis dessen Blick – riesig und offen – und der des Zuschauers sich treffen (Abb. 201). In dieser im Kinoraum potenzierten Blickbegegnung verdichtet sich das Moment der Transzendenz, auf die das Finale hinführt. Der Übergang zum Abspann erfolgt mittels einer Abblende auf Schwarz, wobei die Konturen des Sternenkindes noch einige Sekunden – gleichsam als filmische Anmutung eines retinalen Nachbilds – im Bild zu sehen sind (Abb. 202).

Kaum eine andere Szenenfolge in Kubricks Œuvre illustriert das von Seeßlen und Jung im vorangestellten Motto beschriebene System einer Logik, die über sich selbst und über sich hinaus nachdenkt, prägnanter als die Louis-seize-Sequenz. Passend hierzu unterstreicht Mario Falsetto die Selbstreflexivität dieser filmischen Passage: »Through a striking series of eyeline matches, we think three times that another person is present, but each time it is Dave [...]. The self-absorption apparent in these shots adds to the notion of cinematic reflexivity. As Bowman contemplates itself, the film contemplates itself.«⁸³ Erneut ist die Szenografie zentral: ein szenischer Raum im Stil des 18. Jahrhunderts,⁸⁴ beherrscht von Symmetrie und ausgestattet mit Skulpturen und Gemälden, die illusionäre Tiefenräume eröffnen. Allerdings ist diese Figuration nur ein weiterer Ausdruck einer Abstraktion, die den eingeschliffenen Konstellationen des Erzählkinos gegensteuert und alternative Formen des Bildes sowie der Filmwahrnehmung im und durch das Kino hervorbringt.

Aus dieser reflexiven Anlage heraus geht Kubricks Inszenierung mit auffälligen Inversionen und Paradoxien einher – besonders evident im modernen, leuchtenden Boden, der in markantem Kontrast zur historisierenden Ausstattung der Suite steht. Das milchweiße, blendend scharfe Licht strömt durch das quadratische Raster der Bodenplatten und erfüllt den Raum mit seiner gewaltigen Präsenz. Doch Bowman scheint davon keine Notiz zu nehmen. Das tradierte Verständnis von Zeit und Raum erscheint hier außer Kraft gesetzt. Die gitterförmige Struktur der Bodenplatten korrespondiert mit der geschlossenen, fensterlosen und streng symmetrischen Architektur, die den Bewegungsraum fast wie in einem Gehege einschränkt. Kubrick selbst charakterisierte diese (absichtlich ungenaue) Nachbildung der französischen Innenarchitektur als »menschli-

83 Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* [1994], 2., erw. Aufl., Westport, Connecticut 2001, S. 113.

84 Gemeinhin identifiziert als Stil Ludwigs XVI., auch bekannt als Louis-seize-Stil (ca. 1774–1792).

chen Zoo«, ⁸⁵ was im Kontext der Filmhandlung nahelegt, dass es sich um eine von Außerirdischen erschaffene Simulation menschlicher Lebensräume handelt. ⁸⁶ Diese Simulation erweist sich allerdings als artifiziell und zutiefst befremdlich. Beinahe grenzt die intensive Präsenz des künstlichen Lichts an Foltermethoden durch Schlafentzug in Isolation, eine Assoziation, die im Kontrast zu Bowmans luxuriösem Dinner und seiner Kleidung steht. Die gleichmäßige Ausbreitung des Lichts, das filmästhetisch gemeinhin mit angenehmer Sichtbarkeit und Zuversicht assoziiert wird, fungiert hier als gezielt eingesetzter Illusionsbruch, als ästhetische Irritation und projiziert ein Gefühl beklemmender Isolation in den Kinoraum.

Wie bereits in der Hilton-Weltraumstation und anderen vergleichbaren Sets basiert die Lichtgestaltung auch im Louis-seize-Raum auf einer innerbildlichen Quelle, hier dem Leuchtboden, der in Kombination mit der extradiegetischen Studiobeleuchtung hinter Milchglas fungiert. ⁸⁷ Die Rasterstruktur des Bodens erinnert dabei an die geometrische Gliederung der Deckenleuchte im Hilton-Interieur und verweist auf eine visuelle Beziehung zwischen beiden Sets. Deutlich stärker jedoch als dort prägt das vom Boden ausgehende Licht hier die visuelle Struktur des Bildes: In den Reflexionen auf Bowmans Helm (vgl. Abb. 192) sowie in der Aufsicht auf ihn am Esstisch (vgl. Abb. 194) tritt seine Wirkung als bildbeherrschendes Raum- und Gestaltungselement hervor. Eine zentrale Einstellung akzentuiert diese Wirkung in besonderer Weise: Wenn ein Kristallglas zu Boden fällt und zerspringt, werden die filmästhetischen Konventionsbrüche im Bild der Scherben zum Symbol. Die Großaufnahme der Scherben auf dem neutralen Grund nimmt die räumliche Tiefe zurück und erzeugt ein beinahe abstraktes, gleißendes Tableau, das beim Betrachten im Kino eine körperlich spürbare Blendung hervorrufen kann. Die Art, wie Kubrick hier das Bodenlicht als Hintergrund und die Glassplitter als Reflektoren zu einer »Lichtfalle« arrangiert, zeugt einmal mehr vom selbstbewussten Umgang mit dem Filmlicht und der Absicht, dieses mit aller Macht in den Sehnerv der filmischen Wahrnehmung zu rücken. Es ließe sich dabei an Adolf Luthers Glasarbeiten erinnern und deren Intention, »die Wahrheit des Lichtes aus dem Transoptischen in die Sichtbarkeit [zu schleusen]«. ⁸⁸

85 Vgl. Kubricks eigene Erläuterung zu diesem Raumkonzept als »a human zoo approximating a hospital terrestrial environment drawn out of his (Bowman's) dreams and imagination«. (Zitiert nach Falsetto [1994] 2001, S. 46).

86 Wie Kubrick in einem Interview erläutert, handelt es sich um »a very inaccurate replica of French architecture, deliberately so« – eine Umgebung, die bewusst ungenau gestaltet ist, weil die Außerirdischen lediglich eine vage Vorstellung davon haben, was der Mensch als angenehm empfindet: »just as we aren't quite sure about what to do in zoos with animals, to give them what we think is their natural environment«. (Kubrick 1980, online).

87 Einige Produktionsfotos belegen zudem, dass in bestimmten Szenen des Films auch kleinere mobile Scheinwerfer eingesetzt wurden, um die Darsteller ergänzend zur im filmischen Raum verorteten Lichtquelle auszuleuchten. Eine hierfür exemplarische Aufnahme ist in Castle [2005] 2016, S. 394, abgedruckt.

88 Ralph Merten, *Luther, Magie des Lichtes*, Ausst.kat. Galerie Neher, Stuttgart 1990, S. 78f. Bei den Glasobjekten Luthers, die er selbst als »Lichtschleusen« bezeichnete, handelt es sich vornehmlich um Bilder, bei denen Kristallglaspartikel zwischen zwei Glasscheiben eingeschlossen sind. Merten kommentiert dazu (ebd.): »Luther muß nur den normalen gegenständlichen Charakter eines Glaskörpers mitsamt seines alltäglich-funktionalen Auftrags ausschalten und die freigesetzten

Die Einstellung mit den Glasscherben steht dabei in auffälliger Korrespondenz zu einer zentralen Szene aus »The Dawn of Man«: dem Moment, in dem Moonwatcher mit einem Knochen auf andere Knochen einschlägt und diese im gleißenden Sonnenlicht zu Splintern zerschlägt. Während Moonwatcher aggressiv seine tödliche Erfindung präsentiert, stößt der gealterte Bowman im Rokoko-Interieur das Glas versehentlich um – ein Ausdruck körperlicher Schwäche. Trotz dieses Kontrasts verbindet beide Szenen eine tiefere strukturelle Parallele: Der zur Waffe umfunktionierte Knochen markiert den Evolutionssprung der Affenmenschen; die Glasscherben hingegen kündigen Bowmans – und stellvertretend für den Menschen – beginnende Metamorphose an. Inszeniert wird dieser Übergang als Transformation in eine neue Daseinsform, das Sternenkind (»some kind of super being«,⁸⁹ wie Kubrick es nennt), das bezeichnenderweise nicht im Orbit des Jupiter, sondern vor dem Mutterplaneten Erde erscheint.

Der Leuchtboden der Suite fungiert als visuelle Kontrastfolie zum Monolithen: Der blendend weiße Raum steht im markanten Gegensatz zum tiefschwarzen Quader, während Bowmans ausgestreckter Zeigefinger unmissverständlich auf Michelangelos Fresko *Erschaffung Adams* (1511, Sixtinische Kapelle, Vatikanpalast) anspielt. Dort berühren sich die Finger Gottes und Adams. Kubrick lädt diesen Erweckungsmoment selbstreflexiv-filmisch auf: Die Kameraaufsicht auf Bett und Quader (vgl. Abb. 196) spiegelt das Gegenüber von Zuschauer und Kinoleinwand; Bowmans Geste markiert innerhalb der Szene den auf den Monolithen fokussierten Blick des Publikums. Der zunächst in die Bildtiefe geführte Zuschauerblick prallt anschließend am zur Kamera hin gewandten Blick des Sternenkindes zurück. Seine lichte Erscheinung ruft sakrale Konnotationen wach, doch oszilliert die Anmutung des Sakralen hier mit dem technischen Licht der Filmprojektion – im Widerschein der Leinwand, die das Licht empfängt und zugleich wie aus sich selbst heraus zu leuchten scheint. Die auf die Kamera ausgerichteten Augen des Embryos erzeugen in der Schlusseinstellung ein »sehendes Bild«,⁹⁰ in dem das in 2001: A SPACE ODYSSEY durchgehend präsente Augenmotiv des Films kulminiert und in ein bewusst offenes Ende mündet.

Das Motiv des leuchtenden Auges

Aus der Sonderstellung des Auges im menschlichen Leben erklärt sich die zentrale Bedeutung dieses Motivs als Gegenstand fortwährender Reflexion in Philosophie, Kunst und Literatur. Einige einschlägige Publikationen und Ausstellungen zeichnen dessen

Glasscherben werden zu sublimen Detektoren des Lichtes. Indem er das Behältnis Flasche über einen Akt der Zerschlagung zu Scherben verwandelt, die Scherben hingegen das Licht als Licht [...] zum Leuchten bringen, hat Luther den »immateriellen Grundstoff« der Visualisierung des Lichtes gefunden.« Exemplarisch hierfür steht Luthers Arbeit *Lichtschleuse* (1963, amorphes Kristallglas, 21 × 23 cm; Abbildung ebd., S. 81).

89 Zitiert nach Kubrick 1980, online.

90 Der Ausdruck und Gedanke beziehen sich hier auf Astrit Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder: Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1992, insb. Kap. »Das sehende Kunstwerk«, S. 240–243.

Entwicklung nach⁹¹ – bis hin zu jenen formalen »Attentaten auf den Sehnerv« (Mathieu Poirier),⁹² wie in der Kapiteleinführung dargelegt. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf den Vorspann von Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (1958) verwiesen: Der immersive Sog einer schwarzen Pupille⁹³ im Zentrum eines halluzinierenden Auges bildet den Auftakt, gefolgt von einem schwindelerregenden Spiel aus Farben und kreisenden geometrischen Formen. Das Filmsehen selbst gerät hier in einen Strudel der Wahrnehmung, als Vertigo-Effekt, der Desorientierung und Kontrollverlust im Kontext der Handlung visuell vorwegnimmt. Kubrick bewegt sich damit kunst- und filmhistorisch in einer langen Tradition; seine Filme gehören jedoch zu den prägnantesten Inszenierungen des Augenmotivs im Kino. In dieser Konsequenz hat Kay Kirchmann Kubricks gesamtes Œuvre als eine »vielschichtige Reflexion über das Auge«⁹⁴ aufgefasst – eine Beobachtung, die sich in *2001: A SPACE ODYSSEY*, insbesondere im Finale mit dem Blick des Sternenkinds, eindrücklich bestätigt.

Doch seine strukturelle Ausformulierung findet das Motiv nicht allein in den realen Augen, die abgebildet werden, sondern auch in den Kreisformen, die die visuelle (und zyklische) Struktur des Films prägen. Beginnend mit dem Vorspann und dem klaren, auf die gelb leuchtende Pupille HALs vorausweisenden Rund der Sonne sowie der Umrundung des Monolithen durch die Vormenschen. Das Kreis-Motiv setzt sich fort im gen Himmel geschleuderten, in Zeitlupe rotierenden Knochen und dem Kreisen der Raumschiffe und -stationen um die Erde, synchronisiert mit dem dreizeitigen Rhythmus des Walzers im begleitenden Soundtrack. Auch das Rad der Hilton-Station, dessen Form und Bewegung zudem an die Mechanik einer rotierenden Filmrolle erinnert, sowie die ebenso kreisförmige, unablässig rotierende Zentrifuge der Discovery tragen zur visuellen Kohärenz des Films bei, indem sie fortlaufend auf das Thema des Auges verweisen.

Geht es hingegen um reale Augen oder augenähnliche Formationen, zum Beispiel die Fenster-Augen der Weltraumfahrzeuge (Abb. 203), so erweist sich die Differenzierung in (selbst)leuchtende, aktive und Licht reflektierende, quasi passive Augen und Blicke, die in Kontrast – oder besser: in Konfrontation – zueinander treten, als dramaturgisch und bildreflexiv entscheidend. Bis zur Ausschaltung HALs und Bowmans Eintritt in den Lichttunnel fungiert das leuchtende Auge unmissverständlich als Sinnbild von Kontrolle und Macht, eine Konnotation, die in den Episoden von »The Dawn of Man« vorformuliert wird. Hier sind es die Augen eines Leoparden, die bedrohlich flimmern, als er den Anführer der Affenmenschen angreift und tötet. Ihr Leuchten signalisiert eindeutig die Überlegenheit und Dominanz des Raubtiers in der lebensfeindlichen Umgebung der Savanne im Kontrast zu den angstvollen Blicken der Vormenschen, die des Nachts in den höhlenartigen Gestein-Formationen Schutz suchen. Dass der Leopard die Machtverhältnisse in dieser prähistorischen Umgebung definiert, zeigt die Einstellung mit dem Raubtier, das

91 Vgl. Matthias Völcker, *Blick und Bild – Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Bielefeld 1996; Jochen Griesbach; Damian Dombrowski (Hg.), *Augen & Blicke – Das Sehen in der Kunst von Alt-Ägypten bis zur Moderne*, Ausst.kat. Martin von Wagner Museum, Gemäldegalerie, Würzburg 2015; sowie Christiane Vielhaber, *Augen-Blicke. Das Motiv des Auges in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1988.

92 Vgl. Poirier 2011.

93 Anatomisch ist die Pupille eine lichtdurchlässige Öffnung, die schwarz erscheint, weil sie kein Licht reflektiert.

94 Kirchmann 1993, S. 89.

sich neben dem Kadaver eines Zebras ausruht. Seine Gestalt hebt sich dunkel vom hellen Glanz des Himmels hinter ihm ab, während seine Augen, vom Schatten unberührt, wie zwei kleine Sterne aufleuchten (Abb. 204). In Arthur C. Clarks Romanfassung, die nach der Uraufführung des Films erschien, ist die Rede von »two gleaming golden eyes, that stare out from the night at Moon-Watcher«. ⁹⁵ Im Film hingegen fixiert der Blick des Raubtiers nicht Moonwatcher, sondern die niedrig positionierte Kamera – und damit unmittelbar das Kinopublikum.

Technisch gesehen ist das Leuchten der Leopardenaugen ein Resultat des gewählten Frontalprojektionsverfahrens (*front light projection*) während der Studioaufnahmen in London. Bei dieser aufwändigen Technik wurden Dias – genauer: Fotografien südafrikanischer Wüstenlandschaften – mithilfe schräg gestellter Spiegel auf eine mit Glasperlen beschichtete Leinwand projiziert, deren Beschichtung eine besonders hohe Lichtreflexion ermöglichte. So konnten Hintergrundbilder mit minimaler Lichtintensität abgebildet werden, während das im Studio errichtete Set, einschließlich der lebenden Tiere und der Schauspieler in Affenkostümen, unabhängig davon ausgeleuchtet werden konnte, ohne dass sich beide Beleuchtungsebenen gegenseitig beeinträchtigten. Auf diese Weise gelang Kubrick eine visuell glaubwürdige Darstellung der prähistorischen Umgebung, deutlich überzeugender als die damals geläufigen Alternativen, gemalte Kulissen oder Rückprojektionen, es vermochten. ⁹⁶

Ein wohl unvermeidlicher Nebeneffekt dieses Verfahrens war die Lichtreflexion in den Augen, wodurch diese leuchtend erschienen. Was zunächst als technischer Fehler und Illusionsbruch in der Umsetzung gewertet werden könnte, wird von Kubrick als dramaturgisches Stilmittel eingesetzt. Das leuchtende Auge avanciert in 2001: A SPACE ODYSSEY zum zentralen Motiv, womit Kubrick zugleich zu einer reflektierten Darstellungsform findet, mit der der Film dem Zuschauer gleichsam einen eigenen, aktiven »Blick« entgegensetzt. Wie in jedem seiner Filme verweigert der Regisseur seinem Zuschauer einen ungestörten Durchblick in eine illusionäre Welt, sondern der Weg führt in die entgegengesetzte Richtung, an den Grund des eigenen Sehens und Wahrnehmens.

Im Weltraum übernimmt das technische Auge in unterschiedlichen Variationen die Macht. Beispielhaft hierfür steht die Sequenz, in der HAL die Steuerung einer Raumkapsel übernimmt und diese in eine Waffe umfunktioniert, um Pool, der mit einer Lüge vom angeblich ausfallgefährdeten AE-35-Gerät aus dem Raumschiff gelockt wurde, zu töten. Beim Angriff auf den Astronauten steuert die Raumkapsel in Richtung Kamera; ihre mechanischen Greifarme weit ausgestreckt. Die vier kreisrunden Scheinwerfer starren und blenden sonnen- und augengleich und schlagen unübersehbar den Bogen zurück zum prähistorischen Raubtier (Abb. 205).

Dreh- und Angelpunkt das Motivs ist das rot-gelb leuchtende Auge HALs – aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Objektiv der Kamera wie des Kinoprojektors zugleich der eindeutigste Verweis auf den Film und das Kino, wie in der Kubrick-Literatur mehrfach

95 Arthur C. Clarke, 2001: A Space Odyssey [1968], London u.a. 1972, S. 31.

96 Zum Frontalprojektionsverfahren sowie zur Produktionsgeschichte von 2001: A SPACE ODYSSEY vgl. Lightman 1968; sowie Michael Benson, *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*, New York, London u.a. 2018.

betont.⁹⁷ Bis zu seiner Ausschaltung durch Bowman ist HAL das Gehirn (und das Herz) der Mission. Er überwacht sämtliche Abläufe an Bord und ist als Einziger über das wahre Ziel der Reise informiert.⁹⁸ Diese überlegene Position des Bordcomputers wird von Beginn an deutlich markiert: Man sieht Bowman zum ersten Mal als Reflexion im gläsernen Objektiv HALs, eine kleine Gestalt, als ob in der Linse gefangen (Abb. 206). So wie HAL allwissend ist, ist er auch allsehend. Seine identischen gläsernen Augen sind überall im Schiff installiert und damit allgegenwärtig, der Blick identisch markiert durch die gelb leuchtende Pupille, die das Rund der Sonne evoziert. Durch die Assoziation mit der Sonne wird die ansonsten menschenähnliche Präsenz der Maschine überhöht und mit übermenschlichen Konnotationen versehen. Kay Kirchmann beschreibt HALs Objektiv daher treffend als das »perfekionierte Auge Gottes«.⁹⁹ Dieses Gleichnis wird nicht allein über die sonnengleiche Pupille evoziert, sondern ebenso über die räumliche Lichtführung: Auf der Monitorwand erscheint HALs Auge, eingefasst in einen rechteckigen schwarz glänzenden Rahmen (assoziativ mit dem Monolithen verbunden), innerhalb einer kreisförmigen Lichtaura – einem Lichtkegel extradiegetischen Ursprungs (Abb. 207).¹⁰⁰ Diese gezielt gesetzte Aureole korrespondiert optisch mit der Spiralgalaxie auf einem benachbarten Bildschirm und verleiht HALs Objektiv zugleich eine unmissverständlich sakrale Konnotation, die die quasi gottgleiche Allmacht und vermeintliche Unfehlbarkeit der Maschine akzentuiert.

Das Besondere an Kubricks Inszenierung liegt darin, dass er das »panoptische Regime«¹⁰¹ der Discovery unmittelbar in den Kinoraum spiegelt: durch die eindringliche Darstellung des frontal gefilmten Computerauges, das, wie bereits am Beispiel der Konfrontation zwischen Bowman und HAL erläutert, wiederholt leinwandfüllend erscheint. In diesen Einstellungen wird die Kinoleinwand selbst zum undurchdringlich-opaken Auge, das den Blick des Publikums absorbiert und zurückwirft (Abb. 208). Während der Zuschauer üblicherweise durch das Kameraauge und den Projektionsstrahl für die Dauer der Vorführung in die Position eines »göttlichen Auges« versetzt wird – »allwissend, allsehend, allgegenwärtig und selbst unsichtbar«¹⁰² –, kehrt Kubrick dieses Verhältnis radikal um: Er involviert das Kinopublikum in die oben beschriebene Konfrontation der Blicke zwischen Allmacht und Ohnmacht.¹⁰³

97 Vgl. insb. Kirchmann 1993, S. 122ff.

98 Erst mit der Abschaltung von HAL wird auf einem Monitor automatisch eine auf der Erde aufgezeichnete Transmission abgespielt, die Bowman über die tatsächlichen Ziele der Mission in Kenntnis setzt.

99 Kirchmann 1993, S. 91.

100 Die genaue technische Umsetzung dieses Effekts lässt sich an dieser Stelle nicht zweifelsfrei rekonstruieren; es liegt jedoch nahe, dass ein kleiner, extradiegetischer Scheinwerfer gezielt auf HALs »Auge« gerichtet wurde.

101 Kirchmann 1993, S. 343.

102 Ebd., S. 110.

103 Wie bereits erwähnt, ist der Rückbezug auf die Kinosituation ein charakteristisches Merkmal nahezu aller Kubrick-Filme. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel hierfür bietet die berühmt-berühmte Ludovico-Kur in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971). Prägnant ist nicht nur jene Szene, in der die Hauptfigur Alex – ein jugendlicher Straftäter – im Kinosaal der medizinischen Anstalt »Ludovico«, fixiert in Zwangsjacke und mit an den Lidern befestigten Klammern, stundenlang brutale Szenen ansehen muss. Auch die Vergewaltigungsszene sowie Alex' sarkastischer Kommentar »Vi-

Umso symbolhafter im Hinblick auf radikale Umdeutungen kinematografischer Verfahren und Konventionen kommt die Szene daher, in der HALs Auge schließlich (wie einst Polyphem) »geblendet« wird. Unter Lebensgefahr verschafft sich Bowman – aus seinem passiven Zustand vorläufig befreit – manuell den Zutritt an Bord der Discovery. Er macht sich auf den Weg in das Logic Memory Center des Computers und legt entschlossen dessen Funktionen still. Stillgelegt werden im übertragenen Sinne auch die Immobilität und Allmachtsfantasien des Zuschauers. Folgerichtig führt die daran anschließende Fahrt durch den Lichttunnel in eine neue Wahrnehmungsdimension, in der das Auge Bowmans wegen der ansteigenden Intensität des in sein Visier hereinströmenden Lichts zunächst schmerzlich geblendet, hinter geschlossenen Lidern Schutz suchend, letztendlich transzendiert und weit geöffnet in den Farben des Universums aufgeht. »The pulsing eye becomes the universe. Or is the image of the universe merely the image of an eye? It makes no difference, because, metaphorically, the viewer merges with the images on the screen.«¹⁰⁴

ddy well, little brother«, den er direkt in die Kamera – und damit an den Filmzuschauer – richtet, sind in diesem Zusammenhang emblematisch. Diese Momente zielen darauf ab, das Publikum mit der eigenen Schaulust zu konfrontieren – diese gleichsam vor Augen zu führen.

104 Falsetto [1994] 2001, S. 47.

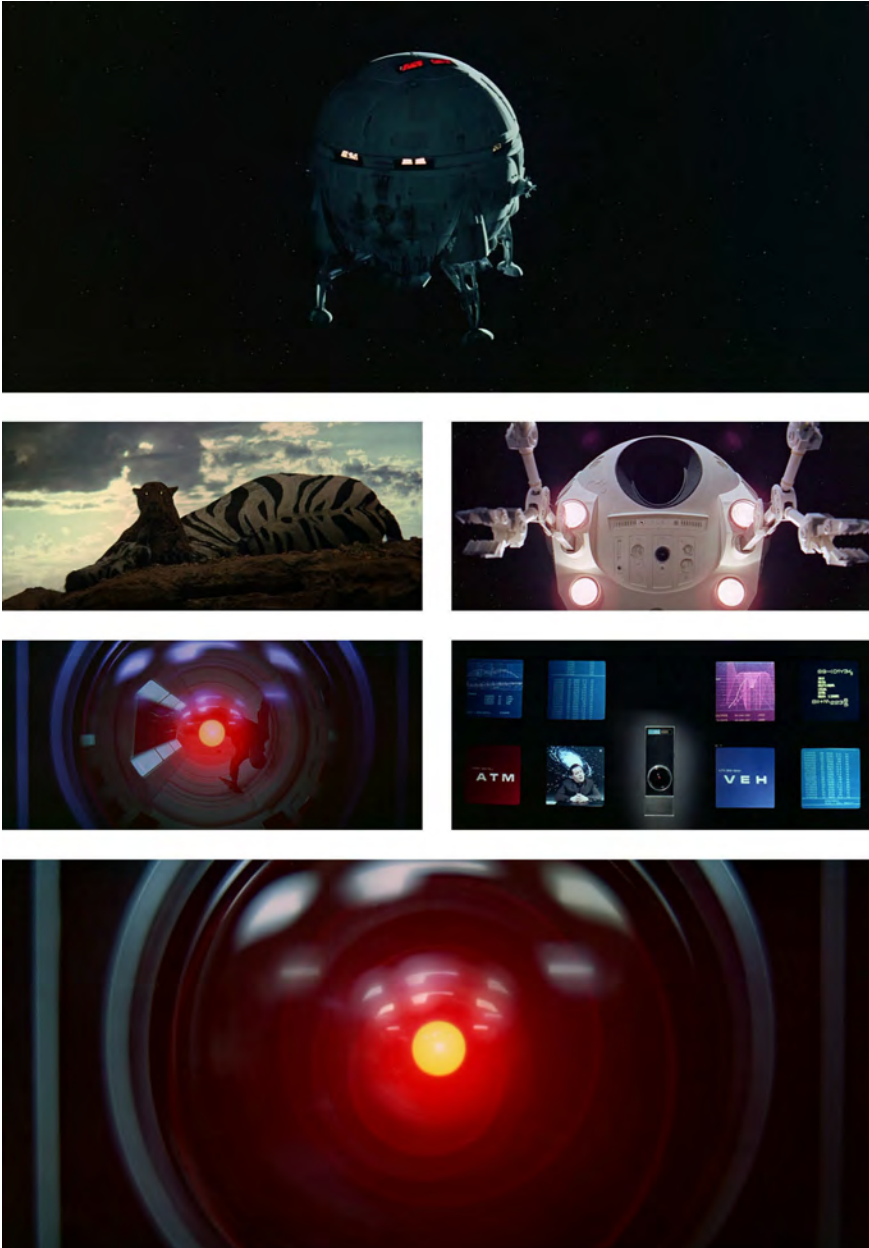


Abb. 203-208: 2001: A SPACE ODYSSEY (1968). Stanley Kubrick, K: Geoffrey Unsworth

Resümee

Das methodische Vorgehen dieser Untersuchung und die Frage danach, was filmische Bilder in ihrer Essenz ausmacht und was sie aus sich heraus konstruieren und zeigen, lässt sich exemplarisch am Beispiel von *2001: A SPACE ODYSSEY* begründen. Tatsächlich ist Kubricks Film der entscheidende Impulsgeber der vorliegenden Auseinandersetzung mit der Ästhetik der filmischen Beleuchtung. Umso erstaunlicher ist es, dass dem Licht in der umfangreichen Kubrick-Literatur bislang nur begrenzte Aufmerksamkeit zuteilwurde, obwohl diesem Sujet eine zentrale Bedeutung zukommt. Die basale Funktion des Lichts als Mittel der Ausleuchtung einer Szene erscheint in diesem Fall nahezu zweitrangig gegenüber der Konsequenz, mit der Kubrick das Licht zum Bildakteur und Bedeutungsträger seines Films werden lässt. In diesem Verständnis ist *2001: A SPACE ODYSSEY* ein herausragendes Beispiel künstlerischer Licht- und Bildregie und ein Film, der sich selbst als ein genuines Lichtbild permanent mitdenkt und den Zuschauer gezielt in diese mediale Selbstreflexion involviert.

Beginnend mit der Exposition aus dem Dunkel ins Licht entzündet sich am Bild der aufgehenden Sonne eine doppelte Reflexion im Verweis auf den weltlichen und biblischen Schöpfungsakt einerseits und auf den Film selbst als Schöpfung des Lichts andererseits. So eingeleitet, erhebt Kubrick in Folge das Licht zum ästhetischen und symbolischen Leitmotiv, um dessen Bedeutung für das Kino und die Wahrnehmung von Filmbildern offenzulegen. Vollzogen wird dies über die Relation von Licht und Raum ebenso wie über das prekäre Verhältnis zwischen künstlichem Licht und menschlichem Körper – im stetigen Rückbezug auf die Position des Publikums zwischen Projektor und Leinwand.

An keiner Stelle verkümmert das Licht zum bloßen Beiwerk oder verliert sich in einer vagen Lichtmetaphysik, sondern gewinnt eine visuelle Eigenständigkeit, die bisweilen in eine direkte Konfrontation mit gleißender Helle übergeht. Besonders innerhalb der Lichttunnel-Sequenz deutet Kubrick die alte Rede vom Film als Lichtmalerei radikal um und hebt die Filmästhetik auf ein neues Level der darstellerischen Möglichkeiten. Hier wird das Licht bis zu seinem Extrem ausgespielt und in seiner gesamten Blendungsgewalt im und als Bild potenziert. Es fungiert hier als ästhetische Waffe, die auf eine nachhaltige Erschütterung der Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten des Zuschauers zielt. Dieses ästhetische Programm realisiert der Regisseur, wie aufgezeigt, nicht im Alleingang, sondern im Dialog mit zeitgenössischen Kunstströmungen wie dem Expanded Cinema. Auch innerhalb der »unbeständigen Figuration« sowie am prominent gesetzten Augenmotiv reflektiert und transformiert Kubrick konsequent das Filmbild wie auch das Filmsehen und setzt ein eindrückliches Zeichen für die Bildmacht des Lichts im Kino.

Über-Strahlen

Auslöschungen in CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998)

Zwischen Licht und Schatten

Im Anschluss an den schlicht gehaltenen Vorspann, der lediglich die beteiligten Filmgesellschaften und Förderer dieser russisch-französischen Koproduktion von 1998 unter der Regie von Alexej German nennt,¹ eröffnet CHRUSTALJOW, MASHINU! (CHRUSTALJOW, MEIN WAGEN!) mit einer Einstellung auf eine verschneite nächtliche Szenerie in Moskau (Abb. 209). Über die von Bäumen gesäumte Straße sind funkelnde Dekorationslichterketten gespannt, eine festliche Beleuchtung, die mit der Winterzeit korrespondiert. Im Hintergrund ragt ein Stalin-Hochhaus in die Höhe, eines der sieben Repräsentationsbauten, die im Auftrag des sowjetischen Diktators im Stil des Sozialistischen Klassizismus² errichtet wurden. Bis an die Spitze künstlich illuminiert, in Bodennähe vom dichten Lichtnebel untermalt und die niedrigen Gebäude der umliegenden Architektur überragend, gleicht der Turm einem überdimensionalen Stalagmit – »wie aus ferner Zukunft«,³ so die Intention des Regisseurs. Der von einer Nebelmaschine erzeugte Licht-

-
- 1 Auch das berühmte Siegel der Produktionsfirma »Lenfilm« mit dem Bild des ehernen Reiters im Licht zweier Scheinwerfer bleibt in diesem Vorspann ausgespart – ebenso wie die Nennung der Filmcrew, die erst im Abspann erfolgt.
 - 2 Auch bekannt unter den abwertenden Spitznamen »Sieben Schwestern«, »Stalins Kathedralen« oder »Stalins Finger«, zählt hierzu beispielsweise das 240 Meter hohe Hauptgebäude der Lomonossow-Universität Moskau (MGU). Der sogenannte »stalinistische Zuckerbäckerstil« wurde zunächst in mehreren Ländern des »sowjetischen Lagers« kopiert, verlor jedoch nach Stalins Tod im März 1953 rasch an Einfluss und wurde zunehmend durch funktionalistische Architektur ersetzt. (Vgl. hierzu Dmitrij Chmelnizki, *Die Architektur Stalins. Studien zu Ideologie und Stil*, Stuttgart 2007).
 - 3 Dazu German: »Moskau war damals, zu der Zeit, in der die Handlung des Films [1953] spielt, ein gigantisches Dorf. Unsere Idee war, im Film der Hauptstadt den Charakter einer mittelalterlichen, barbarischen Stadt zu geben – hässlich, dreckig, verschneit – und im Kontrast dazu jene gigantischen, beleuchteten Stalintürme, wie aus ferner Zukunft, die die niedrigen Holzhütten bei Weitem überragen.« (Alexej German, zitiert nach Anton Dolin, *German: interv'iu, esse, stsenarii*, Moskau 2011, S. 239; meine Übersetzung).

dunst⁴ zu seinen Füßen verleiht dem Bau eine mystisch überzeichnete Anmutung, beinahe schwebend, als stünde er im Begriff, in den nächtlichen Himmel aufzusteigen.

Währenddessen ertönt aus dem Off das Voiceover, die Stimme eines Mannes, dessen Identität erst im weiteren Verlauf des Films enthüllt wird, und rezitiert ein Gedicht: »Same as it ever was and will be evermore: a horsie and a little boy brave the bitter cold ...«⁵ Das Gedicht habe er einst von seiner Großmutter gehört. Weitere Bilder aus seiner Kindheit beschwört der Erzähler herauf: eine Straße, an der Persischer Flieder wuchs, der irgendwann verschwand und an den sich niemand mehr erinnerte.

Aus dem Lichtnebel heraus taucht ein Motorrad auf, fährt auf die Kamera zu und dicht an ihr vorbei ins Off. Kaum ist das Motorengeräusch verklungen, durchschneidet ein lauter Pfiff die Stille. Ein Hund tritt aus den Schatten der Bäume hervor, horcht auf und läuft nach einem erneuten Pfiff rasch davon. Die Kamera schwenkt in seine Bewegungsrichtung – nach rechts zur Seitenstraße, wo das imposante Eingangstor eines Freizeitparks sichtbar wird. Die Erzählerstimme widmet sich nun der dargestellten Szene und führt die Figur des Moskauer Heizers Fedja Aramyschew alias Kondom⁶ ein, der an diesem letzten Wintertag des Jahres 1953 ... Die Erzählung verstummt, als Fedja selbst im Bild erscheint und in Kamerarichtung das Tor passiert. Ohne erkennbaren Grund nähert er sich seitlich des Parkeingangs einem an der Mauer befestigten Elektrokasten. Beim Versuch, diesen zu öffnen, mutmaßlich, um die Straßenbeleuchtung auszuschalten, löst er im Kasteninnern einen elektrischen Kurzschluss aus, der ihn in einem Funkenregen zu Boden schleudert (Abb. 210). Die Lichterketten blinken daraufhin einige Sekunden lang, bis sich die Beleuchtung wieder stabilisiert hat.

-
- 4 Die im Hintergrund verborgenen Scheinwerfer lassen den künstlich erzeugten Rauch aufleuchten. Nebelmaschinen gehören seit den frühen Tagen des Kinos zur Grundausstattung von Filmproduktionen. Ihr Einsatz dient vor allem dazu, mystische oder übernatürliche Stimmungen zu gestalten – beispielhaft in der Eröffnungssequenz von F. W. Murnaus FAUST (1926), wo der Effekt das Erscheinen der apokalyptischen Reiter wirkungsvoll untermalt.
 - 5 Zitiert nach der englischen Untertitelung der Lenfilm-DVD (2008). Eine deutschsprachige Fassung ist derzeit nicht erhältlich. Die im Film verwendeten Gedichtfragmente stammen von Jurij German, dem Vater des Regisseurs.
 - 6 In seiner Primärbedeutung steht der Begriff für ein Verhütungsmittel (Präservativ). Im Russischen fungiert das Wort darüber hinaus als grobes Schimpfwort, das tiefste Verachtung gegenüber einer männlichen Person ausdrückt.



Abb. 209-210: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Als wäre nichts geschehen, richtet sich Fedja auf und setzt seinen Weg fort. Er murmelt, pfeift und singt etwas vor sich hin, wirft seine Mütze hoch in die Luft. Die Kamera folgt ihm nach rechts, bis er vor einem am Straßenrand geparkten Opel stehen bleibt. Und wieder »brennen« ihm die Finger: Er schleicht sich an das Auto heran, ergreift mit beiden Händen die kleine Zeppelin-Figur auf dem Kühler und versucht, diese mit Gewalt abzureißen. Überraschend blitzen die Wagenscheinwerfer auf und gleich mehrere schwarzbemäntelte Gestalten stürmen aus dem Fahrzeug. Gemeinsam prügeln sie auf Fedja ein, schleppen ihn auf das Parkgelände und sperren ihn in einem Gartenhäuschen ein. Der plötzliche Gewaltausbruch wird auf visueller Ebene von harten Helldunkel-Kontrasten und hektischen Kamerabewegungen begleitet (Abb. 211–212). Endgültig begreift man, dass diese nächtliche, vom Licht verzauberte Welt alles andere als friedlich ist. Jederzeit kann die stalinistische Terrormaschine zuschlagen, wofür der aufragende Stalin-Turm als stummes Symbol der Überwachung und Strafe ein markantes Zeichen setzt. Dass die Gewalt ausgerechnet unter seiner Präsenz einsetzt, ist kein Zufall. Im Zwischenreich von Licht und Schatten, zwischen festlichem Glanz und grell ausgeleuchteter Brutalität, pendelt das Leben – stets bedroht, zermalmt zu werden. Niemand ist vor den Agenten der Diktatur sicher.



Abb. 211-212: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Unbequeme Bilder

Die Gewalt der Kunst unterscheidet sich nicht dahingehend von der Gewalt der Schläge, dass die Kunst im Schein verbliebe, sondern im Gegenteil dadurch, dass die Kunst an das – bodenlose – Reale rührt, während der Schlag immer sich selbst angehört und sein eigener Grund ist.
— Jean-Luc Nancy⁷

CHRUSTALJOW, MASHINU! beginnt nach Art eines Märchens: mit dem Klang einer sanftmütigen Erzählerstimme und dem Glanz glitzernder Lichterketten. Doch schon bald schlägt die Darstellung um in die brutale Realität des stalinistischen Regimes. Eine Atmosphäre der Gewalt durchzieht den gesamten Film – teils unterschwellig, teils offenkundig. Der weiße Schnee mag bei Tageslicht die Leinwand »rein« stimmen, doch inmitten dieser winterlichen Idylle prügeln sich Schulkinder: ein Schauspiel der täglichen Repressionen im Kleinformat (Abb. 213). Noch bevor der Zuschauer in die Hintergründe der »Ärzteverschwörung« eingeweiht wird, ist er mittendrin im sowjetischen Alltag, der fern jeder Romantisierung und frei vom plakativen Heldentum geschildert wird.

Bei der sogenannten »Ärzteverschwörung« handelt es sich um ein im Zuge der stalinistischen Säuberungswellen von Stalins Gefolgsleuten erfundenes Komplott, bei dem insbesondere jüdische Ärzte der konspirativen Tätigkeit gegen die sowjetische Führung beschuldigt wurden. Die Affäre führte zu zahlreichen Verhaftungen, Deportationen und Hinrichtungen.⁸ Sie ist als Mahnmal des zu der Zeit des Sowjetkommunismus weitverbreiteten Antisemitismus und als letztes Verbrechen Stalins in die Geschichte eingegangen.⁹ Im weitesten Sinne thematisiert Germans Film die Auswirkungen totalitärer Strukturen und die innenpolitischen Gewaltexzesse, denen in der damaligen Sowjetunion mehrere Millionen Menschen, politische Funktionäre wie Zivilisten, zum Opfer fielen – einschließlich der Verfolgung und Zwangsumsiedlung diverser Volksgruppen wie den

7 Jean-Luc Nancy, »Bild und Gewalt«, in: Tyradellis/Burkhardt 2007, S. 33–45, hier S. 43.

8 Viele der Überlebenden wurden erst nach Stalins Tod im Zuge der sogenannten Entstalinisierung rehabilitiert und aus den Gefängnissen entlassen.

9 Vgl. dazu Jonathan Brent; Vladimir Naumov, *Stalin's Last Crime: The Plot Against the Jewish Doctors, 1948–1953*, New York 2003; sowie Matthias Vetter, »Verschwörung der Kremlärzte«, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus*, Bd. 4: *Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*, Berlin, New York 2011, S. 416ff.

Krimtataren und den Wolgadeutschen.¹⁰ Neben Tengis Abuladses *MONANIEBA* (1984)¹¹ und Costa-Gavras' *L'AVEU* (1970)¹² zählt *CHRUSTALJOW, MASHINU!* damit zu den bedeutendsten Symbolfilmen in der Aufarbeitung des Stalinismus.¹³

Diese Aufarbeitung erfolgt dabei nicht allein über die Darstellung historischer Fakten, Themen und Inhalte, sondern vollzieht sich in noch stärkerem Maße auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung, im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* insbesondere in der Lichtregie der Bilder als entscheidender Qualität der Inszenierung und Aussage. Wie lässt sich das Unfassbare der Gräueltaten, das Abgründige, Tabuisierte und Niederträchtige der Stalin-Ära glaubhaft, unparteiisch und kompromisslos zur Darstellung bringen? Wie im Rahmen einer fiktionalen Spielfilmhandlung über die Erfahrungen des Terrors und der Unterdrückung verhandeln, von denen oftmals angenommen wird, sie seien nicht darstellbar? Dieser Eindruck beruht auf dem Gefühl zahlreicher Opfer, sich aufgrund schierer Traumatisierung und Überwältigung nicht äußern zu können, wie es exemplarisch anhand der Gräueltaten des NS-Regimes unter anderem von Theodor Ador-

-
- 10 Die erste Welle der stalinistischen Vernichtungskampagnen und der damit einhergehenden Schauprozesse begann bereits 1936 und ist bis 1938 unter dem Begriff der »Großen Säuberung« bekannt. Eine zweite Welle setzte 1948 ein und endete mit Stalins Tod. Die Verbrechen an eigenen Volk, darunter Deportationen in Zwangsarbeitslager und die systematische Unterdrückung ethnischer Minderheiten, zogen sich jedoch durch die gesamte Zeit seiner Herrschaft. (Vgl. hierzu allg. Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2003; Johannes Baur, »Großer Terror« und »Säuberungen« im Stalinismus. Eine Forschungsübersicht«, in: *ZfG*, Jg. 45, 1997, Nr. 4, S. 311–348; sowie Hermann Weber; Ulrich Mählert (Hg.), *Terror. Innerkommunistische »Säuberungen« vor und nach dem 2. Weltkrieg*, Paderborn 1998). Eine authentische, auf historischen Fakten beruhende literarische Darstellung speziell über das Schicksal der Wolgadeutschen bietet der preisgekrönte Roman *Wolgakinder* von Gusel Jachina, Berlin 2019. Er behandelt die Jahre 1916 bis 1938.
- 11 Dieser vielfach ausgezeichnete georgische Film erzählt die fiktive Geschichte des verstorbenen Diktators Warlam, dessen Leiche von einer Frau, die seine Verbrechen ans Licht bringen will, immer wieder exhumiert wird. In Rückblenden erscheinen Episoden aus dem Leben des grausamen Tyrannen, dessen Gesichtszüge an Stalins gefürchteten Geheimdienstchef Lawrenti Beria erinnern, während sein breiter Schnauzbart zugleich auf Hitler anspielt.
- 12 Der Film basiert auf Artur Londons gleichnamigem autobiografischem Bericht von 1968 über den Prager Schauprozess gegen Rudolf Slánský im Jahr 1952. Damals wurden 14 Personen, darunter auch London selbst, beschuldigt, ein »staatsfeindliches Verschwörungszentrum« aufgebaut zu haben. Nach unter Folter erzwungenen Geständnissen wurden sie zu lebenslangen Haftstrafen oder zum Tode verurteilt.
- 13 Zum Stalinbild und dessen filmischer Inszenierung finden sich unterschiedliche Ansätze: Einen vergleichenden Blick auf die filmische Darstellung totalitärer Herrscher bietet Peter Demetz, *Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin*, Hamburg 2019. Einen spezifischen Fokus auf die visuelle Konstruktion von Machtbildern legt Oksana Bulgakowa in ihrem Essay »Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film«, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ausst.kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg; Magistrat der Stadt Kassel, Kulturdezernat, Documenta-Archiv, Bremen 1994, S. 65–69. Vertiefte Einblicke in die filmhistorische Entwicklung bietet der Band von Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Stuttgart, Weimar 1999), der sowohl die ideologischen Rahmenbedingungen als auch stilistische Entwicklungen des sowjetischen und post-sowjetischen Kinos nachzeichnet.

no und Claude Lanzmann besonders kritisch diskutiert wurde.¹⁴ Dennoch hat gerade das vermeintlich Unsagbare und Nichtdarstellbare immer schon Eingang in Bilder gefunden¹⁵ – so auch in *CHRUSTALJOW, MASHINU!*, dessen künstlerische Strategie im Kern mit jenem Grundsatz übereinstimmt, den Robert Bresson in seinen *Notizen zum Kinematographen* formuliert: »Keine schöne Photographie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Photographie.«¹⁶

Schon die eingangs beschriebene Eröffnungssequenz offenbart einige der zentralen Merkmale von German's Herangehensweise an Thema und Material. Die ersten Bilder setzen kraftvolle symbolische und ästhetische Zeichen. Erschaffen wird eine spezifische Atmosphäre, die zwischen Realität, Erinnerung und Traum oszilliert – als blickte man durch die Augen eines Kindes auf diese Welt. Sowohl das Voiceover als auch die Kamera vermitteln subjektive Impressionen. Speziell die Kamera gleicht einem zufälligen Beobachter, der in den Strudel der Ereignisse geraten ist.¹⁷ Die Handlung wird von einer reichen und komplexen Tonebene begleitet. Gezielt untergräbt der Film einfache Narrationsschemata und erschwert eine sofortige Transparenz des Dargestellten.

In *CHRUSTALJOW, MASHINU!* setzt German auf Bilder, die verunsichern. Die Polyphonie der visuellen und akustischen Eindrücke steigert sich beständig: Die Kamera registriert wie beiläufig disparate Szenen und Situationen, ohne dass der Zuschauer eine vollständige Übersicht erhält. Neben-, durch- und aneinander vorbeilaufende Dialoge, Selbstgespräche, bisweilen unverständliche Halbsätze oder einzelne Phrasen überlagern sich zu einem dynamischen, rauschhaft inszenierten Wirklichkeitseindruck. Entscheidend sind plastische Eindrücke und Stimmungen, die der auditiven und visuellen Faktur des Films entsteigen. Die Charakterzeichnungen (man denke an Fedjas Auftritt) sind roh wie das körnige, kontrastreiche 35mm-Filmmaterial selbst und oftmals überspitzt karikaturesk. Dies gilt auch für die Figur Stalins, der nach einem Schlaganfall als zum Zwerg geschrumpfter Greis gezeigt wird. Sein letzter Atemzug erzeugt eine Luftblase auf seinem von Speichel und Schaum bedeckten Mund (Abb. 214).¹⁸ German's Darstellung des

14 »Das kann man nicht erzählen. Unmöglich. Und keiner kann das verstehen« – so ein Holocaust-Überlebender in Claude Lanzmann's Dokumentarfilm *SHOAH* (1986).

15 So gelingt es auch Lanzmann in *SHOAH*, die Erzählung ohne Rückgriff auf illustratives Archivmaterial authentisch filmisch zu realisieren. Die verlassenen Ortschaften und einstigen Tatorte, die die Kamera in Augenschein nimmt – mit nur wenigen verbliebenen Spuren –, mahnen an die Vergänglichkeit und erinnern an die maßlose Vernichtung. Eine Supertotale zeigt beispielsweise die kleine Gestalt eines Überlebenden mitten auf einem mit grünem Gras bewachsenen Feld, dem Standort eines ehemaligen Konzentrationslagers, genau dort, wo einst riesige Scheiterhaufen brannten. Die Leere der verlassenen Ortschaft steht sinnbildlich für die Auslöschung.

16 Bresson [1975] 2007, S. 75.

17 Dies entspricht dem Konzept einer »anthropomorphen« Kamera; vgl. Brinckmann 1997a. Dabei wird das Kameraobjektiv zum geistigen Auge. In *CHRUSTALJOW, MASHINU!* wird zunächst die Perspektive eines Erzählers nahegelegt, der sich als Erwachsener zu Wort meldet und auf seine Kindheit zurückblickt. Im weiteren Verlauf aber wechselt die Kamera zwischen verschiedenen subjektiven Blickpunkten, sodass eine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Figur nicht durchgehend möglich ist.

18 Eine vergleichbare Entglorifizierung eines »gottgleichen« Herrschers inszeniert Albert Serra's Spielfilm *LA MORT DE LOUIS XIV* (2016). Der Film porträtiert den todkranken »Sonnenkönig«, der – abgeschottet von der Außenwelt, hinter zugezogenen Vorhängen und im fahlen Schein schwacher

sowjetischen Alltags ist im bachtinschen Sinne karnevalesk, bizarr und durchtränkt von abgründigem schwarzem Humor. Sie konstruiert eine Welt, in der Komik und Gewalt, Grausames und Banales in einem grotesken Reigen ineinander übergehen – vergleichbar mit der Bildwelt eines Hieronymus Bosch.



Abb. 213-214: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Die Hervorhebungen des Abstrusen und Satirischen schmälern dabei keineswegs die Authentizität der Darstellung. Im Gegenteil stützen sie den Eindruck des Wahrhaftigen und Unverfälschten.¹⁹ Der Film spricht die Sprache der Groteske, die laut Wolfgang Kayser eine Möglichkeit darstellt, »mit den Mitteln der künstlerischen Überzeichnung Dunkles, Unheimliches und Unfassbares zur Rede zu stellen.«²⁰ Speziell im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* korrespondiert Germans Ansatz mit der These von Shireen Patell, dass die Aufarbeitung von Traumata im Film einer nicht-mimetischen Darstellungsweise und avantgardistischer Bildpraktiken bedarf: »Trauma and its vexed relation with reference, representation, and narrativity – resisting and demanding them – seems to invite the formal innovations and experimentations [...]. Image, light, sound, text, speech, plastic temporality and so forth takes up the resistance to and of trauma and its translational challenges.«²¹ In seiner ästhetischen Radikalität ist *CHRUSTALJOW, MASHINU!* zugleich eine angemessene Antwort auf das Groteske der historischen Ereignisse selbst und mehr noch: ein kalkulierter Affront gegen die staatlich delegierten

Kerzen – fern jenes Sonnenlichts, das ihn symbolisch kennzeichnet, wie ein gewöhnlicher Mensch leiden und sterben muss.

- 19 Der berühmt-berüchtigte »Naturalismus« in Germans Filmen fordert das Kinopublikum heraus und stößt nicht selten auf Irritation oder Ablehnung. *CHRUSTALJOW, MASHINU!* wurde 1998 im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes uraufgeführt. Die komplexe Erzählweise und die avantgardistische Ästhetik stießen bei der Premiere auf geteilte Reaktionen.
- 20 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek 1960, S. 139.
- 21 Shireen R. K. Patell, »Traumatic Memory and Cinematic Syntax«, in: Julia Barbara Köhne (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin 2012, S. 29–55, hier S. 44f. Die von Patell angesprochenen Manifestationsformen traumatischer Erlebnisse äußern sich typischerweise nicht in kohärenten Erinnerungsepisoden, sondern in alpträumhaften Wahnvorstellungen und Flashbacks – begleitet von intensiven, überwältigenden Emotionen wie Angst, Panik oder Stress.

Propagandamontagen des sozialistischen Realismus und deren Verzerrung kollektiver und persönlicher Vorstellungswelten.

Es war das Licht, genauer das elektrische Licht, das den Weg in den Kommunismus ebnen sollte – mit dem Kino als Sprachrohr staatlicher Ideologie anstelle der (säkularisierten) Kirche. Auf dem 6. Parteitag der KPD im Jahr 1920 hob Clara Zetkin »die propagandistische Kraft des Lichtbildes«²² als unverzichtbar für die kommunistische Bewegung hervor. Rund 15 Jahre später sprach auch Stalin vom Kino als einem einzigartigen Mittel der »Einflussnahme auf die Massen«.²³ Zeitgleich eroberte die Elektrifizierung das Moskauer Stadtbild und diente auch auf den Straßen (wenn auch nicht ausschließlich) der Propaganda. Gleich zu Beginn spielt German darauf an: Der illuminierte Stalin-Turm verkörpert die erdrückende Präsenz des stalinistischen Regimes, die sich nicht zuletzt über Architektur und Beleuchtung mahnend ins öffentliche Leben einschreibt. Dies erinnert an die parareligiöse Vision aus Fritz Langs *METROPOLIS* (1927), in der die Stadt als leuchtender, von einem »Hirn« gelenkter Organismus erscheint: »Deine herrliche Stadt, Vater – und du das Hirn dieser Stadt – und wir alle im Licht dieser Stadt ...«.²⁴ Bei German bleibt von dieser Vision nur deren düstere Dimension: Der leuchtende Stalin-Turm steht für absolute Unterwerfung und eine Fassade, hinter der sich die verheißene Erlösung als ideologisches Trugbild in ihr Gegenteil – und in Gewalt – verkehrt.

Vor diesem Hintergrund gewinnt der Zusammenhang von Licht, Elektrizität und Macht an zentraler Bedeutung innerhalb der Dramaturgie und Symbolik von *CHRUSTALJOW, MASHINU!*. Dies zeigt sich bereits in der oben beschriebenen, zunächst wie eine Slapstick-Einlage wirkenden Szene, in der Fedja eine Explosion im Stromkasten auslöst. Sie initiiert eine konkrete wie symbolische Störung, die für einen Moment den Schleier der festlichen Straßenbeleuchtung lüftet und zugleich den unmittelbar darauf folgenden Gewaltakt einleitet. Wenn auch nur eine kleine Detonation, so kündigt sie doch bereits das große Theater der Macht an. Entscheidender noch: Die gesellschaftskritische Schärfe dieses Films ist untrennbar mit seiner ästhetischen Radikalität verbunden. German transformiert – im Sinne Jean-Luc Nancys – die motivische Gewalt in eine »Gewalt

22 Clara Zetkin, »Unser ganzes Programm ist Kulturprogramm. Diskussionsrede auf dem 6. Parteitag der KPD 1920«, zitiert nach Natascha Drubek, *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 146.

23 Josef Stalin in der »Prawda« (Tageszeitung) vom 11. Januar 1935, zitiert nach Drubek 2012, S. 149; weiterführend dazu Richard Taylor; Derek Spring (Hg.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London, New York 1993. Im Hinblick auf die Instrumentalisierung des filmischen Lichtbildes als »Volksbildungsmittel« kommunistischer Propaganda ist anzumerken, dass German die Übergriffe der sowjetischen Zensur seit den frühen 1970er-Jahren am eigenen Leib erfahren musste. Dazu zählen chronische Unterfinanzierung, wiederholte Arbeitsverzögerungen, lange Zwangspausen sowie letztlich Aufführungsverbote. Zwei seiner insgesamt sechs realisierten Spielfilme – *PROVERKA NA DOROKAKH* (*STRAGENSPERRE*, 1971) und sein heute als Meisterwerk anerkanntes *MOI DRUG IVAN LAPSHIN* (*MEIN FREUND IVAN LAPSHIN*, 1981) – durften bis zur Perestroika über Jahre hinweg nicht öffentlich gezeigt werden. Von Film zu Film schränkte sich German dabei zunehmend weniger ein und schuf immer radikalere Bildwelten.

24 Das Zitat stammt aus *METROPOLIS*: Freder richtet diese Worte an seinen Vater, Joh Fredersen, den Herrscher über die Stadt. Eine Analyse der Lichtsymbolik in diesem Film (aus semiotischer Perspektive) bietet Lane Roth, »*Metropolis*, The Lights Fantastic: Semiotic Analysis of Lighting Codes in Relation to Character and Theme«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 6, 1978, Nr. 4, S. 342–346.

der Kunst«, als Prinzip der unbequemen Bilder. Auf visueller Ebene betrifft dies in der Szene mit Fedja nicht nur das flackernde, »nervöse« Blinken der überspannten Lichterketten als Form visueller Interferenz, sondern ebenso die faustgroßen Lichtfunken, die während des Kurzschlusses ins Bild geschleudert werden. Im filmischen Schwarz-Weiß erscheinen Licht und Schatten als Extremwerte einer auf schärfste Kontraste angelegten, transgressiven und stark die Sinne affizierenden Ästhetik – mit einer »gewalttätigen Beleuchtung«²⁵ in ihrem strahlenden Zentrum.

Überstrahlung und Transgression

Dort, wo das Auge auf eine [...] Verdichtung und Konzentration von Licht stößt, wird es von diesem geblendet; es wird von etwas gestört, was sich gerade nicht in den Raum des Bildes einfügt, was sich nicht verorten und auch nicht fixieren lässt, sondern was heraustritt und den Betrachter trifft.

— Helga Lutz²⁶

Steht der lateinische Begriff Transgression für (Grenz-)Überschreitung und wird für eine Kunst gebraucht, die schockiert und moralisch offensiv agiert, um soziale, sexuelle oder ästhetische Tabus zu brechen, so verweist der Begriff Überstrahlung im filmischen Kontext zunächst auf die optische Ebene – Artefakte, »die entweder bei Überforderung der filmischen Apparatur durch gleißende Helligkeit [Überbelichtung], direkten Lichteinfall ins Objektiv [Gegenlicht] oder durch zu große Kontraste entstehen [...]«²⁷ – übermäßige Streueffekte, Höfe oder Schleier des Lichts, die das Negativ ganz oder partiell überlagern und sich über ganze Szenen wie ein Filter legen, sodass diese nicht mehr vollends scharf zu erfassen sind.²⁸ In Fotografie und Film kann eine solche Lichtdichte als unerwünscht gelten, da sie eine genaue Wiedergabe sichtbarer Gegenstände reduziert. Sie kann aber

25 Sven Nykvist, der schwedische Stammkameramann Ingmar Bergmans, verwendet den Ausdruck »gewalttätige« Beleuchtung, um eine Lichtgestaltung zu beschreiben, die sich durch »mehr Kontraste als die Realität« auszeichnet (zitiert nach Kohlmann 2007, S. 157). Wie Nykvist ausführt, erzeugt eine derart kontrastreiche Lichtführung eine besonders intensive, dramatische Wirkung – im Gegensatz zu einer weich ausbalancierten Beleuchtung, die eher Ausgewogenheit und Ruhe suggeriert (vgl. ebd.).

26 Helga Lutz, »Löcher und Lichter. Zum Verhältnis von Opazität und Transparenz in der niederländischen Malerei des 15./16. Jahrhunderts«, in: Andreas Wolfsteiner, Markus Rautzenberg (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, Paderborn 2010, S. 243–264, hier S. 259.

27 Brinckmann 2014, S. 130f.

28 Brinckmann: »Leuchtende Pünktchen machen sich sozusagen selbständig, da die Oberfläche der Kristalle (Silbersalze und Farbkuppler) Photonen an die benachbarten Kristalle reflektiert. Das Ergebnis ist zum Beispiel ein konzentrisch abnehmender, zu den Rändern diffus werdender Ring um Sonne und Mond oder um Autoscheinwerfer bei Nacht [gemeint sind hier speziell die Lens Flares].« (Ebd., S. 132). Solche Artefakte, ebenso wie bewusste Über- oder Unterbelichtungen, wurden insbesondere im Spiel- und Experimentalfilm der 1960er- und 70er-Jahre gezielt als Stilmittel eingesetzt. Dies ging mit einem neuen Verständnis von Film einher, bei dem die materiellen und

auch, wie Andreas Feininger anmerkt, »an geeigneter Stelle ausdrucksvolles Mittel sein, um die Leuchtkraft strahlenden Lichts zu symbolisieren« – als blicke man direkt auf eine Lichtquelle und nehme infolgedessen nicht existente Flächen, Flecken und Formen wahr.²⁹

Effekte dieser Art, die sowohl bei digitaler als auch bei analoger Aufnahmetechnik auftreten und gezielt eingesetzt und forciert werden können, eröffnen in unserem Zusammenhang die Möglichkeit, Transgression und Überstrahlung in direkten Bezug zueinander zu setzen. Gemeinsam erzeugen sie eine Ästhetik, die – über bloße physische Augenblendung oder deren Symbolisierung hinaus – einen Bruch mit Sehgewohnheiten und Darstellungskonventionen markiert. In diesem Verständnis erscheinen Transgression und Überstrahlung nicht länger als negativ behaftete Kategorien, sondern als ästhetische Zeichen produktiver Transformationsprozesse von Bild und Bildsehen. *CHRUSTALJOW, MASHINU!* verfolgt dieses Programm in einer präzise auf die Kontrastwerte des analogen Schwarz-Weiß-Materials abgestimmten Bildgestaltung.³⁰ Diese trägt zugleich den Inhalt: Sie lässt das traumatische Erbe der Geschichte jenseits einer distanziert-illustrativen Rückblende über die audiovisuelle Signatur des Films erfahrbar werden.

Um den maximalen Kontrastumfang des Schwarz-Weiß-Materials zu erreichen, wurde das bereits hochempfindliche und kontrastreiche Kodak-Filmmaterial im Vorfeld der Dreharbeiten von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* in einem speziellen chemischen Bad behandelt.³¹ Dieses Verfahren intensiviert die Halogen-Silber-Verbindungen in der Emulsionsschicht und erzeugt in Kombination mit lichtstarken Kameraobjektiven jene charakteristischen grafischen Bildwirkungen, die sich in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* stellenweise durch eine nahezu vollständige Abwesenheit von Grautönen auszeichnen. Die so gesteigerte Lichtempfindlichkeit begünstigte Überstrahlungen, Flares, Lichtschleier und Irisationen, wobei vor allem farblich helle, stark ausgeleuchtete Figuren und Objekte an ihrem Umriss irisieren, ja selbstleuchtend erscheinen – als sei das Licht nicht äußerlich appliziert, sondern eine inhärente Eigenschaft der Dinge selbst.³² Mitunter überstrahlt das Licht das Sichtfeld der Kamera vollständig und das Dargestellte verliert an Kontur. Dinge scheinen sich optisch aufzulösen. Wie sich diese Ästhetik in konkre-

technischen Eigenheiten der Aufzeichnung nicht länger als Störfaktoren galten, sondern aktiv in die ästhetische Gestaltung einbezogen wurden. (Vgl. ebd.).

- 29 Andreas Feininger, *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*, aus dem Engl. von Horst Kube, Düsseldorf, Wien 1980, S. 136.
- 30 Es ist anzumerken, dass German dem analogen Schwarz-Weiß-Film bis zu seinem Tod im Jahr 2013 konsequent treu blieb.
- 31 Durch dieses Verfahren verdoppelte sich die Lichtempfindlichkeit, ohne dass die Körnigkeit des Films beeinträchtigt wurde. Für die wertvollen Einblicke in den Produktionsprozess danke ich Vladimir Semjonov, dem Oberbeleuchter von *CHRUSTALJOW, MASHINU!*, mit dem ich am 13. November 2018 in Sankt Petersburg ein Gespräch führen durfte. Auf diese (unveröffentlichte) Quelle wird im Folgenden als Semjonov 2018 (ADG) verwiesen.
- 32 Auch wenn dies kaum als intendierte Referenz gelten kann, lässt sich in der selbstleuchtenden Wirkung der Dinge eine entfernte Assoziation zum sakralen Eigenlicht denken, wie es in der christlichen Ikonografie Heiligenfiguren oder Reliquien zugeschrieben wird.

ten Szenen mit den narrativen und thematischen Linien des Films verzahnt, wird im Folgenden im Detail analysiert.

Im Anschluss an die Szene, in der Fedja als zufälliges Opfer verprügelt und im Gartenhäuschen eingesperrt wird, wechselt die Kamera ins dunkle Innere des Opels, in die subjektive Perspektive eines der zuvor in Aktion gesehenen Männer. Durch die von kondensiertem Atem beschlagene Fensterscheibe ist schemenhaft eine Person zu erkennen, die sich in Richtung Parkeingang bewegt (Abb. 215). Es handelt sich um Lindberg, der aus Schweden angereist ist und offenbar das Interesse der Geheimpolizei auf sich zieht. Nach dem Schnitt folgt die Kamera ihm ins Parkgelände, bis er schließlich vor dem besagten Gartenhäuschen stehen bleibt. Dort beobachtet er Fedjas Hand, die suchend aus dem Türspalt herauschaut und mit einem dünnen Ast versucht, eine Zigarettenspitze zu erreichen. Leicht verwundert und amüsiert schiebt Lindberg die Spitze mit der Spitze seines Regenschirms, der ihm als Gehstock dient, elegant durch den Spalt. Anschließend visiert die Kamera ihn aus der Distanz, während er im Schein der Lichterketten den Park verlässt. Als er eine Straße entlangläuft, folgt ihm im gemächlichen Tempo ein Tankwagen – ein laises Menetekel. Noch wähnt sich Lindberg sicher in einer Welt, die sich nach Außen festlich gibt, sich dem Kinopublikum jedoch längst als Trugbild offenbart hat.

Schauplatzwechsel: Im grellen Schein einer Tischlampe steht ein Junge aus dem Bett auf und geht ins Badezimmer. Es ist Alexej, der zwölfjährige Sohn der Hauptfigur Jurij Glinskij (Jurij Tsurilo), eines Generals der Roten Armee und angesehenen Hirnchirurgen am Kreml-Krankenhaus. Während die Kamera Alexej durch die Wohnung folgt, erscheint für einen Moment eine alte Dame im Schlafanzug im Bild, offenbar die Großmutter des Jungen. Zielloos, beinahe schlafwandlerisch, durchquert sie das spärlich beleuchtete Gästezimmer und murmelt vor sich hin: »Träume, Träume, Träume ...« Im Hintergrund läuten die Gläser eines vom Luftzug bewegten Kronleuchters ihr stilles Lied.

Im Badezimmer betrachtet Alexej sein Gesicht im Spiegel. Das Voiceover kommentiert: »That's me – back then.« Beinahe aggressiv, als sei es das Gesicht eines Fremden, spuckt Alexej seinem Spiegelbild entgegen (Abb. 216). Die Kamera verlagert daraufhin den Fokus von ihm auf die Glasfläche – eine optische wie assoziative Engführung von Spiegel und Kinoleinwand. Der Schmutz und die herablaufende Spucke rücken deutlich in den Fokus, wodurch die Leinwand (symbolisch) als »unrein« markiert wird (Abb. 217). Das Bewegtbild friert zu einem temporären Standbild ein, während der Filmittel eingeblendet wird.³³ Gleichzeitig kippen die Bildwerte ins Negativ: Das Bild erscheint aufgehellt, fast ausgebleicht; die Konturen des Badezimmers und die Silhouette des Jungen sind nur noch schemenhaft erkennbar (Abb. 218). Im Zusammenspiel mit den weißen Lettern des Titels und den Grau-Weiß-Tönen des Hintergrunds entsteht ein strahlend helles Bild, das in seiner grellen Präsenz für Momente die Dunkelheit des Kinosaals auszulöschen scheint.

33 Es erscheint der französische Verleihtitel »Khroustaliov, ma voiture!«.



Abb. 215-218: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Emblematisch für diesen Film, der hermeneutisch wie strukturell irritiert, flackert und blendet, spiegelt die Lichtwirkung des Titelbilds die Ästhetik der Überstrahlung auf prägnante Weise wider. Zudem wirken sowohl die Geste des Anspuckens als auch die visuelle Gestaltung wie eine direkte Ansprache des Regisseurs an sein Publikum³⁴ – weniger als bloße Provokation denn als eine Geste der Entbergung, als Ankündigung eines Films, der sein Publikum zwingt, sich den unbequemen Wahrheiten und rohen Emotionen zu stellen, indem er Verdrängtes aus dem Nebel der Vergangenheit ans Licht rückt.

Es folgt ein Intermezzo mit Lindberg auf den Straßen von Moskau: Er wird von dem besagten Tankwagen bedrängt und rutscht auf dem vereisten Asphalt aus. Am Unfallort begegnet er der scheinheiligen Sonja Marmeladova – ein Name, der auf Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866) anspielt. Sonja, eine heimliche Agentin des Volkskommissariats, lädt den aus der Nase blutenden Lindberg kurzerhand zu sich nach Hause ein, angeblich, um ihn zu verarzten. Anschließend wechselt der Film zurück in Glinskij's Unterkunft, beginnend mit der Ansicht eines dunklen Zimmers, das nur schwach vom Widerschein der Straßenbeleuchtung erhellt ist (Abb. 219). Der Sonnenaufgang lässt an diesem eisigen Wintertag auf sich warten. Eine Bedienstete der Familie betritt den Raum, zieht

34 Diese Deutung wird durch die autobiografische Dimension des Films gestützt: Alexej kann als Alter Ego des Regisseurs gelesen werden. German, der das Drehbuch gemeinsam mit seiner Ehefrau Svetlana Karmalita verfasste, greift auf Kindheitserinnerungen zurück und betont mehrfach, dass Jurij Glinskij lose an seinen Vater angelehnt sei, während die Figur des Sohnes ihn selbst spiegle, wie u.a. an verschiedenen Stellen bei Dolin (vgl. Dolin 2011) erwähnt wird.

die schweren Vorhänge beiseite und greift nach einer Flasche Portwein auf dem Fensterbrett. Gleichzeitig wird die elektrische Beleuchtung eingeschaltet. Grelles Licht flutet den Raum. Die Frau hält die Flasche fest im Arm, zieht den Korken mit den Zähnen und wendet sich frontal zur Kamera. Dabei blinzelt sie wiederholt, als wolle sie den Schlaf oder das grelle Licht aus den Augen vertreiben – und richtet ihren Blick anschließend direkt in die Kamera (Abb. 220).

Dieser Blick aus dem Bild (an anderen Stellen sind es oftmals auch Grimassen oder verbale Ansprachen) ist hier innerfilmisch durch die konsequente subjektive Kameraperspektive motiviert, die die Anwesenheit einer weiteren Figur im Raum nahelegt. Zugleich wird dadurch die Distanz zwischen filmischer Welt und Publikum gezielt irritiert und verkürzt. Licht und Blick folgen derselben Dynamik: Sie durchbrechen die formale Geschlossenheit des Bildraumes als Teil einer betont aggressiv-offensiven Ästhetik.

Nach der anfänglichen Stille im Raum wird der Schauplatz innerhalb weniger Sekunden von mehreren Figuren belebt, die die Kamera in einem 90-Grad-Horizontalschwenk erfasst. Alle beginnen gleichzeitig zu reden,³⁵ während es wiederholt an der Wohnungstür klingelt. Der akustische Reiz findet auf visueller Ebene seine Entsprechung in der Überzeichnung des Lichts: Die Einstellung ist partiell überbelichtet, insbesondere im hinteren Nebenraum, wo künstliche Beleuchtung Boden, Wände und die beiden Mädchen – die Zwillingsschwestern – in grelles Weiß taucht. Instinktiv vom hellsten Bereich des Bildes angezogen, richtet sich der Blick auf diesen Raum und auf die Schwestern, denen das im Haar reflektierte Licht die Aura einer nahezu geisterhaften Erscheinung verleiht (Abb. 221). Der Blick des Zuschauers prallt am kondensierten Licht wie an einem materiellen Gegenstand ab, nur um sogleich in einer Atmosphäre des Gespenstischen zu erstarren. Die Intensität dieses Lichts übersteigt deutlich die innerfilmische Beleuchtungssituation, während seine Einfallsrichtung von oben erahnen lässt, was überlieferte Produktionsfotos vom Set belegen: den Einsatz einer Deckenbeleuchtung bei offener Studiodecke (Abb. 222).³⁶

Diese klassische Form der Studiobeleuchtung mag aus der Perspektive der 1990er-Jahre – man denke etwa an die Dogma-95-Bewegung und ihre radikale Ablehnung traditioneller Beleuchtungstechniken³⁷ – zur Entstehungszeit von *CHRUSTALJOW*, *MASHINU!* als überholt erscheinen. Doch German verwendet sie auf hochgradig unkonventionelle

35 Es fallen Sätze wie »I cannot conquer my dreams«, »Too late for bathroom!« und »Kolia, is your car working? Take me to the poor house, immediately!« – zitiert nach den englischen Untertiteln.

36 Weitere, den Produktionsprozess dokumentierende Abbildungen finden sich in: Alexander Pozdnjakov (Hg.), *Bol'shoj German*, Sankt Petersburg 2017.

37 Im Manifest der Dogma-95-Bewegung, dem sogenannten *The Vow of Chastity* (*Das Keuschheitsgelübde*), ist die radikale Ablehnung künstlicher Beleuchtung explizit formuliert: »Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where the prop is to be found). The sound must never be produced apart from the images or vice versa. Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)« (Vgl. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, *Vow of Chastity*, Copenhagen, Monday 13 March 1995, online). Zur Kontextualisierung vgl. Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam 2007.

Weise: nicht zur gleichmäßigen, ausgewogenen Ausleuchtung von Innenräumen, sondern als Mittel der Überstrahlung. Die über der Kulisse installierten Scheinwerfer sind augenfällig so positioniert, dass ihr Licht dort einfällt, wo sich bereits eine diegetische, das heißt im filmischen Raum verortete Lichtquelle befindet. Diese strategische Setzung führt im Zusammenspiel mit dem hohen Kontrastumfang des verwendeten Schwarz-Weiß-Filmmaterials dazu, dass bestimmte, gezielt erhellte Bildzonen im übermäßigen Streulicht überstrahlen, während der Rest des Bildes ins Dunkel kippt (Abb. 223). Hier wird die doppelte Dynamik des Lichts in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* deutlich: Es erzeugt Sichtbarkeit und entzieht das Sichtbare zugleich dem Blick – durch partielle Verschleierung oder vollständige Nivellierung.



Abb. 219-221, 223-225: CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin
 Abb. 222: Produktionsaufnahme vom Set

Anschaulich zeigt dies die Szene am Frühstückstisch: Der Arzt Jurij Glinskij und seine Gattin erscheinen in einer Totalen, optisch gerahmt von zwei Statuetten exotischer Vögel. In dunkler Silhouette akzentuieren die Statuetten die vollständig überbelichtete

te Szene am Tisch (Abb. 224). Mit dem Schnitt rückt die Kamera näher heran und positioniert den Zuschauer quasi am Tisch. Die Frau ihm gegenüber trägt eine Schönheitsmaske, die ihr Gesicht grotesk ausbleicht und es mit dem Dampf der Teekannen, dem weißen Tischtuch und dem glänzenden Geschirr zu einer homogen leuchtenden Einheit verschmelzen lässt (Abb. 225). Der Hintergrund hingegen ist dunkel, wobei besonders die tiefen Schatten im Innern des Kamins die vordergründige Helligkeit kontrastiv hervorheben. Der Einsatz von Rauch und Dampf in Innenräumen, wie in dieser Szene, sowie von Nebel und fliegendem Schnee im Außenbereich, kombiniert mit starken diegetischen wie extradiegetischen Lichtquellen, bildet eine visuelle Konstante in *CHRUSTALJOW*, *MASHINU!* und setzt ein prägnantes Zeichen für die performative Kraft des Lichts innerhalb der Ästhetik der Überstrahlung.

Vom menschlichen Atem beschlagene oder mit einer Eisschicht überzogene Fensterscheiben erzeugen innerbildliche Zonen diffuser Helligkeit. Helle Objekte, etwa das weiße Hemd des Arztes oder seine charakteristische Glatze, irisieren im grellen Widerschein künstlicher Lichtquellen (Abb. 226). Gezielte Spotbeleuchtung lässt im Dunkel einzelne Dinge, wie einen weißen Schal, zu sekundären Lichtquellen werden (Abb. 227). Am Bildrand treten wiederholt markante Lichtschleier, sogenannte Flicker-Effekte, auf und breiten sich horizontal im Kader aus, sobald die Kamera eine Lichtquelle passiert und diese aus dem Bild gleiten lässt (Abb. 228, rechter Rand). Hier – wie im gesamten Film – avanciert das Licht sowohl als flüchtig-flimmernde Erscheinung als auch als taktile, scheinbar greifbare Substanz des Bildes zum optischen Kristallisationspunkt.



Abb. 226-229: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Aus der Schwierigkeit der Kamera, starke Lichtquellen und ihre Reflexionsdichte ohne Sichtbarkeitsverlust abzubilden, ziehen German und sein Kameramann Vladimir Ilyin stilistische Vorteile für eine Ästhetik, die auf optische Überreizung des Auges setzt. In einer hierfür exemplarischen Einstellung überlagert eine kreisrunde Reflexion in der Kameralinse die Figur eines Mannes im Hintergrund vollständig. Die Lichtquelle, die diesen Effekt verursacht, bleibt im Bild präsent – als zusätzlicher, überbordender Lichtreiz (Abb. 229). Solche Phänomene, die aufgrund der bewegten Kamera (bisweilen auf Hüfthöhe auf einem Tragstativ geführt, jedoch ohne den Einsatz einer Steadicam) oft nur kurz aufblitzen und rasch wieder vergehen, bestimmen die visuelle Dynamik dieses Films. Insbesondere in der räumlichen Enge der Interieurs werden dem Zuschauer kaum statische Einstellungen oder stabile Beleuchtungssituationen geboten. Innerhalb dieser Ästhetik fungiert das Licht als scheinbar unberechenbarer, tatsächlich jedoch präzise gesteuerter Bildakteur und Irritationsfaktor des Visuellen.

Wie bereits erwähnt, nähert sich die anthropomorphe Kamera in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* in ihrer durchgehend subjektiven Perspektive dem menschlichen Blick – und damit der inhärenten Unmöglichkeit, alles, was sich im Gesichtsfeld abspielt, vollständig zu erfassen. Der Film übersetzt diese Erfahrung in eine präzise auf Wahrnehmung und Medium bezogene filmische Materialität und Ästhetik. Die damit einhergehende Helligkeitsübersättigung transzendiert im Sinne von Gilles Deleuze den »Abbildcharakter des Mediums«. ³⁸ Deleuze erkennt darin die Möglichkeit, »das Bild zu verknappen und vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden war, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen«. ³⁹ Im Kontext von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* lässt sich diese »Verknappung« mit den Mechanismen der Erinnerung in Verbindung bringen, auf die sich German zentral beruft. Vergleicht man den Entstehungszeitraum des Films mit seinem historisch-politischen Thema, so zeigt sich eine zeitliche Distanz von mehreren Jahrzehnten. Das winterliche Setting, das Schneegestöber des groben Filmkorns und die Nebelscheinwerfer der Beleuchtung verdeutlichen diese Distanz – und überbrücken sie zugleich. Germans Film zielt nicht auf eine bloße Nacherzählung oder Re-Inszenierung historischer Tatsachen; vielmehr greifen seine Bilder die strukturelle Unschärfe der Erinnerung auf und reflektieren gleichzeitig jenen Zustand der Verunsicherung, mit dem sich auch die Protagonisten des Films konfrontiert sehen.

Im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* bieten (neben dem erwähnten Einsatz von Deckenbeleuchtung im Studio) Einblicke in den Produktionsprozess aufschlussreiche Hinweise auf ästhetische Entscheidungen im Hinblick auf Germans Auseinandersetzung mit der stalinistischen Epoche. Im Zuge seiner Recherchen stellte German dokumentarisches Archivmaterial – Fotografien, Zeitungsausschnitte und Xerokopien, überwiegend in Schwarz-Weiß – auf sogenannten »Inspirationstafeln« zusammen. ⁴⁰ Dabei bevorzugte er (teils unscharfe oder überbelichtete) Amateuraufnahmen gegenüber professionell

38 Deleuze [1985] 2013, S. 36.

39 Ebd.

40 Ausführliche Erläuterungen sowie Abbildungen zu den »Inspirationstafeln« finden sich bei Eugénie Zvonkine, »The artistic process of Aleksei German«, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Jg. 9, 2015, Nr. 3, S. 154–183.

produziertem Bildmaterial. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, wie maßgeblich sich diese fotografische Amateurästhetik in die visuelle Handschrift des Films eingeschrieben hat, insbesondere in der auffälligen und nahezu durchgehenden Unter- und Überbelichtung des Materials. Allerdings führt diese Strategie keineswegs zu einer semi-dokumentarischen Ästhetik: Vielmehr bestimmen Stilisierungen in Bild und Ton sowie groteske Überzeichnungen die Inszenierung.

In der filmischen Progression nimmt diese zunehmend befremdende, verstörende, bisweilen alpträumhafte Züge an, je mehr das Schicksal der Hauptfigur in den Vordergrund rückt. Die dramatische Wendung bringt seine Begegnung mit Lindberg, einem der Protagonisten der Eingangsszenen im Park und fernen Verwandten Glinskij, der die Familie ungeladen aufsucht – ohne zu wissen, dass er von der Geheimpolizei als Lockvogel instrumentalisiert wurde, um den Arzt der Spionage zu bezichtigen. Glinskij wirft ihn kurzerhand hinaus. Doch die Staatssicherheit ist ihm längst auf den Fersen. Noch am Vortag eine unangefochtene Autorität, wird er zum Gejagten. Auf der Flucht gerät er in eine ausweglose Lage, während Lindberg, ahnungslos über seine Rolle, im fahlen Widerschein der Lichterketten in einer Moskauer Gasse von Agenten der Staatssicherheit erstochen wird. Kurz darauf wird Glinskij verhaftet. Während des Transports in ein Arbeitslager – in einem Fahrzeug, das zynischerweise die Aufschrift »Sowjetischer Champagner« trägt – wird er brutal misshandelt und vergewaltigt. Diese Szene markiert einen vorläufigen Höhepunkt der Handlung.

Nicht allein in seiner inhaltlichen Konstellation, sondern auch in Grundstimmung und Ästhetik bleibt *CHRUSTALJOW, MASHINU!* trotz punktuell gesetzter Überhelligkeit ein dunkler Film. Die hell-dunkel polarisierten Kontrastwerte des Schwarz-Weiß und die Low-Key-Beleuchtung erinnern an die Stilistik des Film Noir – weniger in der konkreten Bildgestaltung denn in der unheilvollen Atmosphäre jener Thriller: Paranoia in labyrinthischen Settings, groteske, zwielichtige Protagonisten, ihre Verletzlichkeit und Ausweglosigkeit.⁴¹ Doch während in diesen Filmen die Bedrohung meist in der Dunkelheit der Nacht oder in flüchtigen Schatten lauert und das Tageslicht, meist gebrochen durch Jalousien, in abgedunkelten Räumen eine ernüchternde Gegenwelt bildet, trägt die Tageshelle in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* eine gänzlich andere Konnotation: Sie gleicht einem trüben Schleier der Erinnerung und wird zum Sinnbild der Auslöschung. Schnee und Nebel hüllen die Gestalten im Bild in grauweißes Licht, verwandeln sie in vage Silhouetten, die im Begriff sind, im Schneegestöber der Zeit gänzlich zu verschwinden (Abb. 230–231).

41 Hierzu vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York 2001.



Abb. 230-231: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Die Performativität künstlicher Lichtquellen

The power of a luminous body to reveal itself
at the same time as it reveals other things.

— Paul Hills⁴²

Die meisten Szenen in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* spielen in künstlich illuminierten Settings. Zum Einsatz kommt ein breites Spektrum an diegetischen Lichtquellen: von einfachen Glühlampen bis hin zu opulent verzierten Kronleuchtern und festlich arrangierten Lichterketten. Auch Straßenlaternen und Autoscheinwerfer gewinnen durch die hohen Kontrastwerte des Filmmaterials eine gesteigerte visuelle Präsenz, häufig stern- oder ringförmig abstrahlend. Analog zur Polyphonie der Tonebene tragen diese Beleuchtungselemente, im Innen- wie im Außenraum, durch ihre schiere Vielzahl und Bildpräsenz maßgeblich zur Komplexität der visuellen Auflösung der Szenen bei. Mitunter erscheinen einzelne Lichtquellen so dicht am Kameraobjektiv, dass man ihre Hitze körperlich zu spüren meint (Abb. 232). Ihre Reflexionsdichte erzeugt eine leichte optische Unschärfe, vergleichbar dem Effekt eines Weichzeichnungsfilters,⁴³ und die Bilder entfalten eine entrückte, fast traumanaloge Wirkung – passend zur Annahme einer erinnerten Welt: jener von Alexejs Kindheit. Beispielhaft vermittelt diesen Eindruck die Einstellung, in der Alexej, in Rückenansicht vor dem Badezimmerspiegel stehend, im Bildhintergrund zu sehen ist, während im Vordergrund ein mit Kristallglas verzierter Kerzenleuchter, von oben angestrahlt, im Flur zu schweben scheint, als treibe er schwerelos im Weltall (Abb. 233).

42 Hills 1987, S. 14.

43 Weichzeichner erzeugen in vielen Filmen oft eine nostalgische oder traumähnliche Atmosphäre – bis hin zu einer erotisch-romantisierenden Wirkung, wie sie etwa David Hamiltons *BILITIS* (1977) prägt.



Abb. 232-233: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Bereits an diesem Beispiel wird greifbar, dass die diegetischen Lichtquellen in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht nur zu den auffälligsten Elementen der *Mise-en-Scène* zählen, sondern das Bildgeschehen aktiv gestalten und kommentieren. Der Film präsentiert ein breites Spektrum an Spielarten einer solchen performativen Funktion künstlicher Lichtquellen. In einer Einstellung hängt eine Glühlampe dicht über den Köpfen der sprechenden Figuren und wird zu einem integralen Bestandteil ihrer Konstellation (Abb. 234). In der Sequenz mit Lindberg und Sonja Marmeladova in Sonjas Unterkunft hängt von der Decke eine Lampe herab und pendelt wie von Geisterhand bewegt an einer langen Schnur hin und her. Ihr unablässiges Schwingen bringt latente Unruhe in die Szene, die in der evozierten Anspannung und im inhaltlichen Zusammenhang sinnfällig aufgeht. Zum Schluss hocken beide Protagonisten auf dem Boden, in halbe Umarmung verfallen, und blicken direkt in die Kamera. Sonja flüstert: »Ich habe Angst.« Diese Worte muten zunächst paradox an, da Sonja als Agentin der Staatsicherheit die Fäden zieht und Lindbergs Schicksal in der Hand hat. Doch ihr Flüstern enthüllt eine tiefere Ebene: das Gefühl permanenter Bedrohung, das jede vermeintliche Kontrolle untergräbt. Die Szene verweist auf das Schicksal aller Untertanen: Gerade am Beispiel von Stalins Diktatur lehrt die Geschichte, dass selbst die treuesten Diener »Leviathans« jederzeit der blinden Willkür des Regimes zum Opfer fallen können.

Der omnipräsente Griff des Regimes, wie er in Sonjas flüsterndem Bekenntnis leise aufscheint, erfährt in der Szene von Glinskij's Flucht aus dem Kreml-Krankenhaus – seiner beruflichen Domäne – eine weitere Zuspitzung im Zusammenspiel von innerbildlichen Lichtquellen, räumlicher Anordnung und gezielter Kameraführung. Eilig packt der Arzt seine Sachen und macht sich auf den Weg. Zunächst erscheint er im Profil (Abb. 235). Dann filmt die Kamera ihn aus der entgegengesetzten Richtung, mit einem entscheidenden Effekt: Die weißglühende Kante eines nah an der Kamera platzierten Lampenschirms verläuft so vor Glinskij's Körper, dass sie optisch seinen Kopf vom Rumpf zu trennen scheint (Abb. 236). Von einem dritten Standpunkt aus rückt die Kamera eine Stalin-Büste ins Bild, zu der Glinskij in direkter Konfrontation aufblickt (Abb. 237). Das künstliche Licht betont das strenge, gebieterische Antlitz des Diktators und signalisiert dessen virtuelle Präsenz und Dominanz. Von ihrem Podest schaut die Büste auf Glinskij herab und hält ihn im Blick, sodass sein Fluchtversuch von Beginn an als aussichtslos erscheint.



Abb. 234-237: CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin



Abb. 238: BRAZIL (1985). Terry Gilliam, K: Roger Pratt

Gerade in dieser Szene, im markanten Wechselspiel von Lampenschirm und Stalin-Büste, verdichtet sich der zuvor skizzierte Nexus von Elektrizität und Macht zu einer eindringlichen Symbolik. Germans Inszenierung gleicht einer ironischen Brechung jener Politformel Lenins von 1920 (»Kommunismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des gesamten Landes«),⁴⁴ die im stalinistischen Herrschaftssystem zum Dogma einer technokratischen Kontrolle wurde – wie es der hell angestrahlte Stalin-Turm zu Beginn des Films exemplarisch verdeutlicht. In dieser Verschränkung von künstlichem (Film-)Licht und der (Selbst-)Inszenierung des totalitären Regimes liegt eine auffällige Parallele zur dystopischen Satire *BRAZIL* (1985) von Terry Gilliam. Auch dort koppelt sich die szenografische Präsenz künstlicher Lichtquellen, etwa glühender Bürolichter, an die Dynamik eines durchbürokratisierten, überwachenden und strafenden Systems. Bereits ein Plakat mit der Aufschrift »Mind that Parcel. Eagle Eyes Can Save a Life« veranschaulicht dies eindrücklich: Es zeigt ein riesiges überwachendes Auge, dessen Pupille einen Lichtkegel aussendet, der die konspirative Begegnung zweier Männer erfasst. Dieses Motiv verdichtet die Logik eines panoptischen Überwachungssystems, das auf der verinnerlichten Bereitschaft zur Selbstkontrolle seiner Subjekte basiert. Die Szene vor dem Plakat – mit dem Hauptdarsteller und einer Lampe über seinem Kopf – spiegelt diese Konstellation: Eine Art Lichtdusche ergießt sich über ihn und macht unmissverständlich klar, dass auch seine aus dem System ausbrechende Bewegung dem Zugriff der Macht nicht entgeht (Abb. 238). Wie *CHRUSTALJOW, MASHINU!* setzt *BRAZIL* auf Licht, das grell abstrahlt, die Figuren jeder Deckung entreißt und die dystopische Dimension des Systems visuell und körperlich erfahrbar macht.

Speziell das grelle, »nackte«, ungefilterte Licht von Glühlampen, das – im Gegensatz zum warmen, flackernden Kerzenschein – häufig als »kalt« oder aggressiv empfunden wird, erhält in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* eine zentrale Bedeutung, insbesondere im Zusammenhang mit den physischen und psychischen Extremsituationen, die die Figuren durchleben. Dies verdeutlicht die anschließende Kamerafahrt in den tunnelartigen Geheimgängen des Krankenhauses, während Glinskij versucht, das Gebäude unbemerkt zu verlassen. In der räumlichen Enge des dämmrigen Flurs rückt ihm eine an einer Schnur hängende Glühlampe buchstäblich auf den Leib, die er mit der Handfläche aus dem Weg schiebt (Abb. 239).

In den Fluren einer kommunalen Unterkunft, in die die Familie des Arztes nach dessen Flucht von den Offiziellen umquartiert wird, sieht man wiederum den Sohn des Arztes, Alexej, im grellen Schein einer Glühlampe. Sein Gesicht, insbesondere die Augen, erscheinen gänzlich überstrahlt – wie ausradiert –, als er vor dem Licht für einen Moment geblendet zurückschreckt, als stünde er vor einer lodernen Feuerflamme (Abb. 240). Die Verweisstruktur einer derart betont grellen Lichtsetzung verknüpft auch hier die Quelle mit der staatlich delegierten Gewalt. Auffällig ist dabei, wie stark die Glühlampe hier nicht nur die Erscheinung und Reaktion der Figur, sondern die gesamte visuelle Struktur und Wirkung des Bildraums bestimmt. Stimmung, Szenografie und symbolischer Gehalt der Szene sind konsequent auf diese eine Lichtquelle hin inszeniert.

44 Zitiert nach Klaus Gestwa, »Herrschaft und Technik in der spät- und poststalinistischen Sowjetunion: Machtverhältnisse auf den Großbauten des Kommunismus, 1948–1964«, in: Osteuropa, Jg. 51, 2001, Nr. 2, S. 171–197, hier S. 171.



Abb. 239-244: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Gerade eine solche Fokussierung auf das Licht illustriert, dass die Aufklärung der Mechanismen staatlicher Unterdrückung in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht in erster Linie über die Darstellung von Gewalt, sondern über die Radikalität der Bilder selbst erfolgt – hierin vergleichbar mit der gesellschaftskritischen Härte eines Gemäldes wie Pablo Picassos *Guernica* (1937, Museo Reina Sofía, Madrid) und dessen Formen, die »brutal genug [sind], um den Krieg und die Zerstörung anzuklagen«. ⁴⁵ Innerhalb der auf extreme Kontraste von Schwarz und Weiß angelegten Lichtregie des berühmten Wandgemäldes nimmt die Glühbirne in Form eines umstrahlten Auges eine besonders exponierte Stellung ein; sie schwebt über den zerfetzten, am unteren Bildrand schlaglichtartig erhellten Körpern. Die scharfkantige Überzeichnung, der Schock der Formen und die Schärfe des Lichts im Kontrast zum Schwarz sind hier – um darauf nochmals Bezug zu nehmen –

45 Laurence Bertrand-Dorléac, zitiert nach Laurence Thiriat (Regie), *PICASSO – KUNST ALS POLITISCHE WAFFE*, Dokumentarfilm, Frankreich 2013, arte/ZDF, Min. 10.

die ausschlaggebenden Elemente einer »Gewalt der Kunst« (Nancy), die am »bodenlosen Realen« rührt. An einer anderen Stelle heißt es bei Nancy: »Sie [die Kraft, die der Kunst entsteigt] reißt die Formen in einem Elan, in einem Wurf mit, der dazu neigt, sie entweder aufzulösen oder zu übersteigen.«⁴⁶

Der Einsatz des grellen Lichts und die damit einhergehenden Irritationen im Wahrnehmungsfeld konfrontieren den Zuschauer in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht nur mit den komplexen Fragen von Macht und Unterdrückung, sondern auch mit kollektiver Schuld, und bilden die Grundlage seiner Wirkung als kritisches Kunstwerk, das sein Publikum gezielt aus der Reserve lockt. In bestimmten Momenten zwingt der Film dem Zuschauer gar die Täterperspektive auf, besonders augenfällig in der Szene mit den beiden jüdischen Zwillingsschwestern in Glinskijs Unterkunft. Sie halten jeweils ein Glas Milch und eine Schreibtischlampe in den Händen (Abb. 241). Das Voiceover erläutert, dass es sich um Verwandte der Familie handelt, deren Eltern in einer der nördlichen Provinzen in Verbannung leben. Die mitgeführte Lampe erklärt sich durch ihren illegalen Aufenthalt: Wann immer es an der Tür klingelt, müssen sie sich im Kleiderschrank verstecken. Die Lampe nehmen sie mit, um nicht im Dunkeln zu sitzen. In ihrer visuellen Überzeichnung entfaltet die Szene eine eigentümliche Spannung: Aufgrund der tief platzierten Lichtquelle entstehen befremdliche Schatten auf den (überbelichteten) Gesichtern der beiden Mädchen; Augen und Mund erscheinen nur noch als dunkle Flecken. Diese Art der Beleuchtung, wie sie im Genre des Horrorfilms geläufig ist, erzeugt eine theatralische, oft unheimliche und latent bedrohliche Wirkung.⁴⁷ Der Effekt irritiert hier umso mehr, da die beiden Schwestern – wie zuvor ihre Eltern – im weiteren Verlauf der Handlung der stalinistischen Repression zum Opfer werden. Die Lichtgestaltung vermittelt in dieser Einstellung gewissermaßen den antisemitischen Blick des sowjetischen Staates auf die jüdische Bevölkerung⁴⁸ durch eine Beleuchtung, die die Gesichter der Mädchen quasi deformiert und befremdlich erscheinen lässt. Dies erzeugt, wie der Film insgesamt, eine ambivalente, beklemmende Wirkung und gibt einer Welt Gestalt, in der sich die Perspektiven von Macht und Ohnmacht verschieben und die Grenze zwischen Täter- und Opferblick fließend erscheint. German erreicht sein Publikum auf einer affektiven und sinnlichen Ebene, ohne in eine plakative Bildsprache abzugleiten, und bewegt seinen Zuschauer dazu, emotional und politisch Stellung zu beziehen.

Nicht nur in dieser Szene werden tragbare Lampen von den Figuren im szenischen Raum bewegt und zu mobilen Objekten – im Sinne der hier zentralen (Bild-)Performativität künstlicher Lichtquellen. In einer weiteren hierfür exemplarischen Einstellung

46 Nancy 2007, S. 40.

47 Vgl. Eva M. J. Schmid, »Im Reich der Lichter: Beleuchtung, Malerei und Film«, in: Wiese 1996, S. 77–108, hier S. 79. Ein Beispiel dieser Stilisierung wäre Rex Ingrams Spielfilm *THE MAGICIAN* (1926) mit Paul Wegener in der Hauptrolle. Weiterführend hierzu Barry Graham, *When the Light Bulb Is Bare: Essays on Horror and Noir*, Glasgow 2019; Lars Robert Krautschick, »Geh' nicht ins Licht, Carol Anne!« – Was das Medium ›Licht‹ im Horrorfilm zu erzählen weiß«, in: Philipp Blum; Monika Weiß (Hg.), *An- und Aussichten*, Marburg 2016, S. 93–105; sowie Kyle Stine, »Repressed Light: Cinema, Technics, and the Uncanny«, in: *Discourse*, Jg. 38, 2016, Nr. 3, S. 414–440.

48 Allerdings reicht der Antisemitismus in Russland weit zurück. So löste etwa das Attentat auf Zar Alexander II. im Jahr 1881 eine Welle von Pogromen aus, nachdem jüdischen Gemeinden von staatlicher Seite die Schuld an dem Anschlag gegeben wurde.

hält ein uniformierter junger Mann eine Tischleuchte dicht an die Kamera. Entscheidend ist nicht allein das grelle Licht, das frontal in das Objektiv dringt, sondern auch die dargestellte Blickkonstellation: Der Mann fixiert aus dem Bild heraus das Kinopublikum, während die Frau zu seiner Linken in die elliptische Leuchte starrt – hinein ins stechende Weiß (Abb. 242). Ihr Blick spiegelt den des Zuschauers vor der Leinwand, der aufgrund der vordergründig platzierten Lichtquelle seinerseits ins grelle Lichtfeld des Films schaut: ein Moment, in dem die Grenze zwischen Film- und Kinoraum reflektiert und gleichsam gesprengt wird.

Als die Darsteller sich zurückziehen, um die Unterkunft zu verlassen, zeigt die zumal in Bewegung versetzte Leuchte den Raum aus verschiedenen Blickwinkeln und hebt einzelne Aspekte der *Mise-en-Scène* hervor: Zuerst rücken die weiß irisierenden Schneeflocken vor dem Schwarz in den Fokus (Abb. 243), dann die Spiegelung der Lampe in der Glastür (Abb. 244). Die subjektive Kamera, in dieser Sequenz unterhalb der Kopfhöhe der Erwachsenen geführt, deutet auf Alexejs Perspektive hin. Seine kindliche Wahrnehmung scheint das Ausmaß des Terrors, der sich in diesen frühen Szenen bereits ankündigt, nur bruchstückhaft zu erfassen. Gerade die Lichtinszenierung – insbesondere das Spiel der irisierenden Schneeflocken – suggeriert einen gewissen Zauber und bildet einen dramaturgisch wirksamen Kontrapunkt zur sonst bedrückenden Grundatmosphäre des Films. Diese verdichtet sich immer wieder im Licht, in dessen Überintensität, die der Film bisweilen leinwandfüllend im Kinoraum freisetzt. So in einer Einstellung mit Alexej, der mit einer Schreibtischleuchte in seiner linken Hand auf die Kamera zuläuft, bis ihr Licht den gesamten Kader überstrahlt (Abb. 245–246). Für einige Sekunden wird fast nichts abgebildet, nichts als Licht in seiner abstrakten Totalität. Die Leinwand selbst erscheint wie eine gläserne Membran, die im Begriff ist, unter der Hitze des Lichts förmlich zu zerbersten. Kaum hat sich die Lichtquelle aus dem Blickfeld der Kamera bewegt, legen sich tiefe Schatten über den Raum und die Darsteller, hier: die beiden Schwestern, die im Zimmer stehen. Die eine umklammert frierend ihre Handgelenke, die andere reibt sich die Augen und legt schließlich die Hände an die Schläfen (Abb. 247–248). Die Art und Weise, wie Licht und Schatten hier Wellen im Kinoraum schlagen, entfaltet eine spannungsgeladene Dialektik zwischen Alltäglichem und Abgründigem – eine ästhetische Fokussierung unheilvoller Essenz der Handlung.



Abb. 245-248: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Wie der oben angeführte Verweis auf Terry Gilliams *BRAZIL* (1985) bereits andeutet, ist die motivische und ästhetische Performativität künstlicher Lichtquellen ein wiederkehrendes Merkmal filmischer Inszenierungen. Alfred Hitchcocks *SABOTAGE* (1936) beispielsweise eröffnet im Vorspann mit einer Überblendung von der bildfüllenden Glühlampe auf die nächtlich illuminierte Metropole London. Den anschließenden, durch einen Sabotageakt ausgelösten Ausfall der elektrischen Stadtbeleuchtung nutzt Hitchcock, um wiederum andere Lichtquellen in Szene zu setzen: die grellen Kegel von Taschenlampen, die die Schatten weiß ausbrennen, und – im Kontrast dazu – den zitternden Schein der Kerzen. Eine leitmotivisch tragende Funktion kommt der titelgebenden Lichtquelle in Zhang Yimous Historiendrama *DÀ HÓNG DĒNGLÓNG GĀOGĀO GUÀ* (*ROTE LATERNE*, 1991) zu, das die systemische Ausbeutung von Frauen im China der 1920er-Jahre thematisiert: Die ritualisierte Platzierung roter Laternen vor dem Haus der jeweils favorisierten Konkubine markiert ein streng codiertes System von Kontrolle und Macht. In einer Szene ist die junge Songlian vollständig in rotes Licht getaucht – eine eindrucksvolle Bildmetapher für ihren beginnenden psychischen Verfall. Auch in Dario Argentos visuell und dramaturgisch herausragendem Horrorfilm *SUSPIRIA* (1977) rücken innerbildliche Lichtquellen an vielen Stellen ins Bildzentrum. In einer denkwürdig unkonventionellen Einstellung erscheint die Hauptfigur Suzy hinter einer in leinwandfüllender Nahsicht dargestellten Glühlampe: Glaskolben und leuchtende Glühwendel nehmen die gesamte vordere Bildebene ein – passend zur beklemmenden Atmosphäre des Films, in dem Suzy unaufhaltsam in eine albraumhafte Realität

übernatürlicher Bedrohungen und blutiger Gewalt hineingezogen wird.⁴⁹ So zahlreich die Beispiele, nimmt CHRUSTALJOW, MASHINU! in dieser Reihe eine Sonderstellung ein: durch die Intensität, mit der sich das Licht des Films in die Wahrnehmung des Zuschauers einbrennt und Vergangenes – eine von Angst, Repression und Kontrollverlust gezeichnete Welt – mit verstörender Hellsicht als Warnung an Gegenwart und Zukunft aktualisiert.

Die Gewalt des Lichts

In einer scharfsinnigen Beobachtung beschreibt Erwin Panofsky, wie sich in der Malerei Rembrandts ein grelles Licht »mit rücksichtsloser Gewalt«⁵⁰ einen schmalen Weg ins Dunkel bahnt. Was Panofsky zunächst als optischen Effekt der Helldunkel-Malerei des holländischen Meisters akzentuiert, markiert in Rembrandts *Die Blendung Simsons* (1636), wie in der Kapiteleinführung erörtert, gleichermaßen eine Schnittstelle von Form und Inhalt: zwischen dem dargestellten Akt der Augenblendung und der dramatisch gesteigerten Lichtregie des Bildes. In vergleichbarer Weise ist in CHRUSTALJOW, MASHINU! die Auflösung des filmischen Sujets untrennbar mit der visuellen Dynamik des Lichts verbunden. Die Gewalt des Lichts ist hier ausdrücklich auch die des Bildes selbst: Sie schreibt sich eruptiv und flackernd in die Wahrnehmung ein, in sinnfälliger Entsprechung zum inhaltlichen Zusammenhang. In diesem entbehrt die Helligkeit ihrer geläufigen Konnotationen: Weder steht sie für Sichtbarkeit, Orientierung und Transparenz noch – in den Interieurs – für Intimität, Wärme und Geborgenheit. Stattdessen konstituiert sie das Klima permanenter Bedrohung. Ein Kontrapunkt zur positivistischen Utopie jener Jahre, in der Elektrizität als »technisches Äquivalent des Sozialismus«⁵¹ (Andrej Platonow) galt; ein Leitbild, das im Sowjetrussland der 1920er- und 1930er-Jahre in Architektur, Literatur und bildender Kunst vielfältigen Ausdruck fand.⁵² In dieser Hinsicht ähnelt die panoptische Welt von CHRUSTALJOW, MASHINU! – neben dem bereits erwähnten BRAZIL – der dystopischen Zukunftsvision von Jean-Luc Godards ALPHAVILLE (1965).⁵³

-
- 49 Einschlägig zur Kameraarbeit und Lichtgestaltung in *SUSPIRIA*: Piercesare Stagni; Valentina Valente (Hg.), *On Suspiria and Beyond. A Conversation with Cinematographer Luciano Tovoli*, Rom 2017. Vgl. auch Alexandra Heller-Nicholas, »The Poetry of Light and Dark: Luciano Tovoli and Dario Argento's *Suspiria* (1977)«, *Senses of Cinema*, Jg. 17, Dezember 2015, Nr. 77, online.
- 50 Erwin Panofsky, »Rembrandt und das Judentum: Lise Lotte Möller zum 60. Geburtstag« [1920], in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 18 (1973), S. 75–108, hier S. 93f.
- 51 Andrej Platonow, »Licht und Sozialismus« [1921], in: *Dritte Natur: Technik – Kapital – Umwelt* (1/2018), aus dem Russischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Michael Leetz, online. Platonow schreibt: »Im Falle der erfolgreichen Lösung dieser technischen Aufgabe (wir wollen sie hier nicht im Detail erörtern) wird das Licht und mit ihm das ganze Weltall für viele unerschöpfliche Jahrhunderte zum »Proletariat« der Menschheit.« (Ebd.).
- 52 Vgl. Ljubawa Winokurova, »Elektrifizierung Russlands: Es werde Licht«, *Moskauer Deutsche Zeitung*, 22. August 2021, online – eine Rezension der Ausstellung *Elektrifizierung. 100 Jahre GOELRO-Plan*, gezeigt 2021 im Museum Moskau.
- 53 Die Handlung von ALPHAVILLE spielt in einer futuristischen Stadt, die von einem autoritären Supercomputer namens »Alpha 60« gesteuert wird. In dieser bedrückenden Welt sind Emotionen

Auch der von Klaus Gestwa analysierte Nexus von »Herrschaft und Technik«,⁵⁴ wie er sich zu Beginn des Films am Stalin-Hochhaus manifestiert, erscheint bei German als Negativbild jener positivistischen Utopien. Dies gilt auch insofern, als hinter der Fassade solcher Repräsentationsbauten zur Handlungszeit des Films, in abgedunkelten Kellern und Gefängnistrakten des Regimes, künstliches Licht als Instrument repressiver Machtausübung, Erpressung und Folter zum Einsatz kam. Zwar werden in CHRUSTALJOW, MASHINU! unbarmherzige Verhöre, wie sie die stalinistischen Säuberungswellen begleitet haben, nicht explizit gezeigt, doch verweist die Lichtdramaturgie des Films implizit und sinnbildlich auf ein historisch belegtes System solcher Methoden – ausführlich geschildert in Alexander Solschenizyns *Der Archipel Gulag* (1973), dem wohl wichtigsten Buch über das sowjetische Lagersystem, ebenso wie in Arthur Koestlers 1940 erschienenem Roman *Sonnenfinsternis*. Im Letzteren gilt die Einflussnahme durch dauerhaft grelles Licht dem in Ungnade gefallenen Volkskommissar Rubaschow. Von seinen innerparteilichen Gegnern wegen angeblicher oppositioneller Gesinnung verhaftet, wird er stundenlang Kaskaden »weißen Lichts« und »stetiger Hitze« ausgesetzt.⁵⁵ Das Denken fällt ihm zunehmend schwer, hinter seinen geschlossenen Lidern flackern rötliche Nachbilder. Mit geschlossenen Augen erklärt er sich schließlich bereit, zu kooperieren und auszusagen, während das Licht der Lampe um weitere Grade greller wird.⁵⁶ Was dabei ans Licht kommen soll, ist gerade nicht die Wahrheit, sondern das erzwungene Geständnis nicht begangener Straftaten.

Wenngleich solche Verhöre in CHRUSTALJOW, MASHINU! ausgespart bleiben, ist die panoptische Rationalität der reibungslos funktionierenden Tötungsmaschinerie des Stalinismus im gesamten Film allgegenwärtig. Explizit werden die Mechanismen der Machtregulierung und Einschüchterung markiert. Mehrfach sind in langen Einstellungen die schwarzen Dienstwagen der Staatsmänner bei Nacht zu sehen. Deren Scheinwerfer reflektieren im Schneesturm und blenden aus dem Dunkel heraus die Kamera (Abb. 249).⁵⁷ Die von Anfang an präsente Gewalt, etwa in der eingangs erwähnten

verboten, und das Leben der Bewohner unterliegt einer totalen Kontrolle. Der Protagonist, der Geheimagent Lemmy Caution, versucht, das totalitäre System zu unterwandern. Auch hier kommt den Effekten künstlichen Lichts innerhalb einer auf scharfe Kontraste angelegten Schwarz-Weiß-Ästhetik eine zentrale Rolle in der visuellen Ausgestaltung dieser technokratischen Dystopie zu. (Vgl. zum Film Chris Darke, *Aphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), London, New York 2005).

54 Vgl. Gestwa 2001.

55 Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis* [1940], 3. Aufl., Coesfeld 2016, S. 153.

56 Vgl. »Rubaschow wußte, daß es eine Vorrichtung gab, die Intensität dieser Scheinwerferlampen während eines Kreuzverhörs zu erhöhen oder herabzusetzen. Er war gezwungen, seinen Kopf völlig abzuwenden und sich über die tränenden Augen zu streichen.« (Ebd.).

57 Einmal zeigt die Kamera, wie die Dienstwagen an einer Straßenkreuzung abbiegen. Sie schwenkt nach rechts, um ihrer Bewegung zu folgen. Als sich die Wagen einem dunklen, mehrstöckigen Gebäude nähern, gehen plötzlich in allen Fenstern des Hauses die Lichter an – als begrüßten sie die Ankommenden. Ein Detail, das vielen Zuschauern womöglich nicht bewusst auffällt, dramaturgisch jedoch nicht ohne Gewicht bleibt und exemplarisch für die hohe Inszenierungspräzision steht. Der Aufwand, das Licht in allen Fenstern synchron ein- und auszuschalten, war beträchtlich, wie mir der Oberbeleuchter Vladimir Semjonov im Gespräch berichtete (Semjonov 2018/ADC). Auch der Schnee spielte für German eine zentrale Rolle: Laut Semjonov wurden die Dreharbeiten an manchen Tagen unterbrochen, bis genug Schnee gefallen war oder ein Schneesturm einsetzte.

Prügelszene zwischen den Kindern auf dem Schulhof, konzentriert sich nicht allein auf das Schicksal einzelner Individuen. Vielmehr geht es German um den Zustand einer ganzen »missbrauchten« Nation, wie zahlreiche seiner Kommentare belegen. Zentral in dieser Hinsicht ist die Szene der Vergewaltigung des Arztes in einem Polizeitransportwagen durch Kriminelle. Die Täter erkennen sofort, dass Glinskij einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehört, und zielen auf seine maximale physische Erniedrigung und symbolische Entmachtung. Die Sequenz erschüttert umso mehr, als die Bilder nur wenig vom eigentlichen Geschehen enthüllen. Die aneinandergespresten Gestalten, die sich in der Enge des Wagens über Glinskij hermachen, werden sporadisch vom Tageslicht erhellt, das durch eine einzige runde Öffnung in die fensterlose Kabine fällt und darin unruhig flackert (Abb. 250). Das Wageninnere verwandelt sich in eine Art Camera obscura. Doch der Lichtstrahl erzeugt kein Bild, sondern deutet nur vage an, was sich im Dunkel des Raumes auf engstem Raum abspielt. In ihrer exzessiven Körperlichkeit erinnert die Szene fast an die visuelle Logik der Höllendarstellungen von Bosch oder Brueghel – Zurschaustellungen eines kollektiven, nicht mehr individualisierbaren Leids, in denen sich zahllose Leiber aufs Engste aneinanderdängen. Nachdem der Wagen schließlich auf einer Waldstraße zum Halten kommt und die bewaffnete Eskorte Glinskij nach draußen entlässt, versucht dieser, seinen geschundenen Körper im Schnee zu kühlen und zu reinigen – auf allen Vieren.

Die Handlung nimmt eine unerwartete Wendung, als Glinskij schließlich von den Offiziellen befreit und an das Sterbebett Stalins gebracht wird, der kürzlich in seiner Villa einen Schlaganfall erlitten hat. Dort fordert ihn Beria⁵⁸ auf, medizinische Hilfe zu leisten, doch jede Behandlung kommt zu spät. Nicht sofort realisiert Glinskij, dass es sich bei dem gerade Verstorbenen um das sowjetische Oberhaupt handelt, der mit aufgeblähtem Bauch und zermürbt entstelltem Gesicht vor ihm liegt. Einmal mehr irritiert der Film: Obschon Glinskij gerade erst selbst Opfer stalinistischer Repression geworden ist, hält er blind an seiner Liebe zum Diktator fest. Voller Ehrerbietung küsst er Stalins Hände. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der Film sich keineswegs mit seinem gepeinigten Protagonisten solidarisiert, sondern den in der sowjetischen Geschichte einzigartigen Personenkult um den Diktator exponiert.⁵⁹

German fügt der geschilderten Szene in Stalins Villa eine subtile, ironische Brechung hinzu: Bei geöffnetem Fenster weht ein Luftzug durch den Raum und öffnet die Tür eines Kleiderschranks, in dem Stalins Uniformen hängen. Auf einer Schulterklappe erstrahlt im hereinfallenden Sonnenlicht der fünfzackige⁶⁰ Stern, der metaphorisch den Weg in die klassenlose Gesellschaft leuchten sollte, und reflektiert Glinskij direkt ins Gesicht, woraufhin er sich – für einen kurzen Moment geblendet – am Auge reibt (Abb. 251–252). Am Schluss küsst Beria, sichtlich erfreut über Stalins Tod, Glinskij auf die Stirn und

58 Lawrenti Beria, ab 1938 Chef der Geheimdienste der Sowjetunion und die Schlüsselperson des Terrors, eigenverantwortlich für den Tod mindestens einer halben Million Menschen.

59 Nicht zuletzt beschwört auch Sergei Loznitsa in seinem 2019 erschienenen Dokumentarfilm *STATE FUNERAL* anhand von Found-Footage-Material den langen Schatten dieses Personenkults als düstere Mahnung. Zu sehen sind Menschenmassen, die sich zu Stalins aufgebahrter Leiche drängen – Tausende kamen damals im Gedränge ums Leben.

60 Die fünf Zacken des Sterns symbolisieren die fünf Kontinente und verweisen auf den globalen Anspruch der kommunistischen Ideologie.

ruft triumphierend zu seinem Chauffeur: »Chrystaljow, mein Wagen!« – und verlässt die Datscha in Richtung Kreml. Diese Worte markieren einen politischen Machtwechsel, der sich für Beria jedoch nicht längerfristig auszahlen wird: Nur neun Monate nach dem Tod des Diktators wird er selbst von seinen innerparteilichen Gegnern der Spionage beschuldigt und hingerichtet.⁶¹

Trotz wiedergewonnener Freiheit kehrt Glinskij nicht zu seiner Familie zurück. Man sieht ihn Jahre später als Zugaufseher arbeiten. Die letzte Filmeinstellung zeigt ihn im offenen Waggon einer mit voller Geschwindigkeit fahrenden Lokomotive. Auf der Spitze seiner Glatze balanciert er ein volles Glas Portwein und schaut mit einem breiten Grinsen direkt in die Kamera (Abb. 253).

61 Vgl. Viktor Knoll; Lothar Kölm (Hg.), *Der Fall Berija: Protokoll einer Abrechnung; das Plenum des ZK der KPdSU, Juli 1953; stenographischer Bericht*, Berlin 1993.

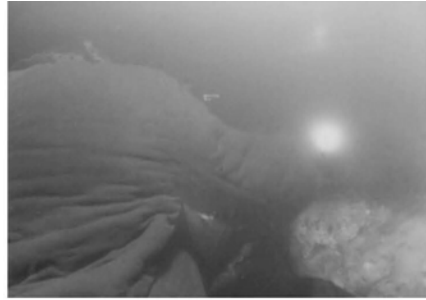


Abb. 249-253: CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Vorzeichnungen

Of all the collaborative arts, film is the most complex, owing the most to the greatest number of people, a river into which many streams flow.

—Simon Callow⁶²

So offenkundig die Bedeutung der operativen, im Regelfall zahlreiche Personen umfassenden Prozesse einer Spielfilmproduktion auch ist, überwiegt in der öffentlichen Wahrnehmung gemeinhin das Alleinstellungsmerkmal des Regisseurs. Einzelne Beiträge, die unter seiner kreativen Leitung zustande kommen, werden daher eher selten ausführlich gewürdigt, und das Team um den Regisseur bleibt auch im übertragenen Sinne hinter den Kulissen. Neben der Kameraarbeit, die die Beleuchtung am Set beinhaltet, ist vor allem die Szenenbildgestaltung (*production design*) für das vorliegende Buch zentral.⁶³ Dieser Aspekt wurde bereits anhand der Filmarchitektur in *SUNRISE* sowie der Raumgestaltung von *2001: A SPACE ODYSSEY* ausführlicher diskutiert. Der vorliegende Abschnitt greift das Thema wieder auf und konzentriert sich dabei auf die präfilmische Gestaltung, wie sie in den Zeichnungen Vladimir Svetozarovs zum Ausdruck kommt. Denn aus diesen Vorzeichnungen – so die These – erschließt sich in Teilspekten nicht nur die bildliche Umdeutung des Drehbuchs, sondern auch die Genese der lichtkünstlerischen Entscheidungen, die *CHRUSTALJOW, MASHINU!* so eindrucksvoll prägen.

Bei groß angelegten Hollywood-Produktionen steht dem Regisseur in der Regel ein mehrköpfiges Designer- und Beraterteam mit stark ausdifferenzierten Aufgaben zur Verfügung. German drehte indes mit einem vergleichsweise kleinen Team. Daher entdeckt man in Svetozarovs hochgradig differenzierten Bleistiftentwürfen bereits zahlreiche Charakteristika des späteren filmischen Konzepts: von Raumgestaltung und Ausstattung über Kostümdesign bis hin zur situativen Auflösung einzelner Szenen, mitsamt ihrer Atmosphäre, Lichtdramaturgie und Figurenkonstellationen. Dabei ersetzen diese Zeichnungen nicht das klassische Storyboard,⁶⁴ ein solches wurde für

62 Simon Callow, *The Night of the Hunter*, London 2000, S. 6.

63 Der Produktionsdesigner leitet die Bühnenbild- und Ausstattungsabteilung einer Filmproduktion und arbeitet eng mit dem künstlerischen Leiter, dem Art Director, zusammen. Seine Entwürfe dienen nicht nur als Grundlage für Handwerker, Requisiteure und Setbauer, sondern prägen maßgeblich den gesamten visuellen Verlauf der Dreharbeiten. (Vgl. Jane Barnwell, *Production Design: Architects of the Screen*, London, New York 2004; dies., *Production Design: Visual Storytelling in Film and Television*, London 2017; Lucy Fischer, *Art Direction & Production Design*, London, New York 2015; sowie Heidi Lüdi; Toni Lüdi (Hg.), *Movie Worlds: Production Design in Film/Das Szenenbild im Film*, Stuttgart, London 2000).

64 Storyboards bieten eine sequenzielle Bildvorschau des geplanten Filmgeschehens und helfen, komplexe Szenen sowie Bewegungsabfolgen anschaulich und präzise zu vermitteln. (Vgl. dazu Marcie Begleiter, *Storyboard: Vom Text zur Zeichnung zum Film*, aus dem Amerik. von Peter Robert, Frankfurt a.M. 2003; Katharina Henkel (Hg.), *Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*, Ausst.kat. Kunsthalle Emden; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, Bielefeld, Berlin 2012; sowie Dirk Manthey; Hans C. Blumenberg (Hg.), *Making of... Wie ein Film entsteht* [1996], 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010).

CHRUSTALJOW, MASHINU! nicht verwendet, sondern vereinen unterschiedliche Ansätze und Techniken des Produktionsdesigns. Man wird jedoch keine offenkundige Kongruenz, sprich eindeutige Überschneidungen zwischen diesen Entwürfen und dem finalen Film feststellen wie zum Beispiel im Fall von Georg Glieses Szenenbildern für Murnaus *SUNRISE*. Svetozarov verfährt eher wie ein Buchillustrator, der verschiedene Aspekte des Produktionsdesigns zu einzelnen narrativen Zeichnungen verdichtet. Seine Bilder tragen unverkennbar die Handschrift eines Künstlers,⁶⁵ der die Drehbuchvorlage frei interpretiert, Motive poetisch überhöht und auf Papier eine autonome, detailreich modellierte Welt entwirft. Man gewinnt den Eindruck, Svetozarov zielte darauf ab, die Essenz des zukünftigen Films auf jedem einzelnen Blatt in Gänze zu kristallisieren. So entsteht ein dialogisches Verhältnis zwischen Vorzeichnung und Film, die – wenngleich formal nicht deckungsgleich – aufs Engste miteinander kommunizieren.

Das erste der beiden Blätter, die hier aus einem größeren Konvolut von Zeichnungen exemplarisch ausgewählt wurden, trägt den Titel *Die Flucht des Generals* und ist rund sieben Jahre vor der Veröffentlichung des Films entstanden. Es ist in Bleistift auf Papier ausgeführt und weist mit den Maßen 52 × 69 cm ein relativ großes Format auf (Abb. 254). Der Titel kennzeichnet das Motiv, die Flucht Yuri Glinskis, sodass hinter der dargestellten Figur – über einem Fensterbrett schwebend, ein Fuß in der Luft, der andere berührt mit der Schuhspitze gerade noch das Brett – die titelgebende Hauptfigur zu vermuten wäre. Kennt man jedoch den Film, so erinnert diese Figur, gekleidet in schwarzen Mantel und Hut, eher an jene skrupellosen Repräsentanten des Volkskommissariats, die zu Beginn aus dem Wagen aussteigen und auf Fedja einschlagen. In dieser Lesart verweist das Blatt nicht nur auf die im Titel genannte Figur, sondern zugleich, insbesondere durch die Kleidung, auf deren Verfolger.

Das auf dem Blatt dargestellte Zimmer ist von einem mächtigen Chaos beherrscht: Alle Fenster, Schranktüren, Bücher und Schubladen stehen offen, wie nach einem kräftigen Windstoß oder nach einer häuslichen Durchsuchung durch die Inspekture. Der Bildraum selbst erscheint in Vibration versetzt und in schräg verlaufenden Linien beinahe kubistisch zerlegt. Innerbildliche Rahmungen, Ein-, Aus- und Durchblicke dezentralisieren die Komposition, die eine Vielzahl von Gegenständen zeigt, die ein unruhiges Eigenleben zu führen scheinen und als gleichrangige Elemente neben der dargestellten Figur ihre eigene Geschichte erzählen. Die situative Auflösung des Motivs und ihre narrative Übertragung auf den Film erscheinen geradezu zweitrangig im Angesicht dieses halluzinatorischen Schwebezustands, den Svetozarov bildlich fixiert. Aus der Sicht des Betrachters ist es darüber hinaus dessen eigene Wahrnehmung, die im Abgleich mit der Realität ins Wanken gerät. Man schaut auf eine Welt, in der weder physikalische Gesetze noch die der Perspektive stimmen. Svetozarovs Bildsprache lässt sich unschwer mit den surreal-poetischen wie folkloristischen Bildräumen Marc Chagalls in Verbindung

65 In der Tat offenbaren die Zeichnungen bereits auf den ersten flüchtigen Blick ihren Status als eigenständige Kunstwerke – und werden als solche längst in Filmarchiven, Ausstellungen und privaten Sammlungen geführt. Eine Auswahl der Originale konnte ich in den Beständen des ГЦМК (Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau) einsehen. Für die Möglichkeit des Archivbesuchs, den freundlichen Empfang sowie das zur Verfügung gestellte hochauflösende Abbildungsmaterial danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums.

bringen: Chagalls »wackelige« Raumkonstruktionen, gekippte Perspektiven und karikaturhafte Überzeichnungen evozieren eine Wirklichkeit, die im Realen verwurzelt ist und zugleich entrückt erscheint.⁶⁶

Und dann ist da das Licht: Svetozarovs bewanderte Bleistiftführung weiß um die subtilen Regungen und Reflexionen des Lichts, diese wesentlichen Indikatoren einer Atmosphäre, hier in fein abgestuften Schraffuren aufs Papier gebracht. An keiner Stelle tritt das Licht hinter die dargestellte Objektwelt zurück. Selbstverständlich zeigt die Bleistiftzeichnung nicht denselben Kontrastumfang des Schwarz-Weiß, wie ihn der Film aus seinem Material und der Spezifik seiner Kameraführung und Beleuchtung herausarbeitet. Dennoch sind das Helldunkel und die Tendenz zum grafischen Chiaroscuro, die optische Suggestion des Lichts im Kontrast zum Schatten, und damit die Lichtregie insgesamt das Primäre, aus dem sich die Objekte auf der Oberfläche des durch die aufgetragenen Schichten des Grafit hindurchschimmernden Papiers herauschälen. Das Halbdunkel des dargestellten Raumes wird durch einen diffus überstrahlten Himmelsgrund und grelle Lichtreflexionen auf dem polierten Fensterbrett, im Fensterglas und auf dem weißen Tischtuch unterhalb einer im linken Vordergrund platzierten Tischleuchte kontrastiert. Diese, obschon ausgeschaltet, erscheint durch das reflektierte Licht im Glasplafond leuchtend – ein Effekt, der ihre markante Stellung innerhalb der Mise-en-Scène zusätzlich unterstreicht. Die Leuchte bildet ein Gegengewicht zur Figur des Mannes und hält so, trotz der vielen Schrägen, die Komposition in einer räumlichen Balance. Schon dadurch erhält sie den Anschein eines weiteren »Darstellers« im Bild, neben dem Lampenschirm, der von der Decke ins Zimmerinnere hineinragt. Nicht nur erfüllt die Zeichnung ihren formalen Auftrag, Bühnenbildnern, Ausstattern, Handwerkern und Kostümdesignern präzise Vorgaben im Hinblick auf die historische Authentizität der Details zu liefern; sie zeigt bereits zahlreiche Qualitäten, die sich im fertigen Film wiederfinden: die räumliche Enge kommunaler Unterkünfte, die Atmosphäre dieser Räume, die, visuell und dramaturgisch aufgeladen, die Wahrnehmung der Handlung tragen. So könnte die offene Tür eines Kleiderschranks jene Filmszene inspiriert haben, in der ein geisterhafter Windstoß die Schranktür aufschlägt und Stalins Uniformen zum Vorschein bringt.

Die zweite Zeichnung mit dem Titel *Das Zimmer von Sonja Marmeladova* (1991) zeigt eine grundsätzlich andere Lichtsituation (Abb. 255). Hier bestimmt elektrisches Licht maßgeblich die Atmosphäre im Raum. Die entsprechende Filmszene mit Sonja und Lindberg in Sonjas Unterkunft ist zwar deutlich dunkler gestaltet, doch unabhängig davon antizipiert Svetozarovs Zeichnung die performative Wirkung der künstlichen Lichtquellen und die Ästhetik der Überstrahlung des Films. Das hindurchscheinende Weiß des Papiers erzeugt eine Wirkung, die dem Eindruck eines überbelichteten

66 Insbesondere Chagalls frühe, vom Kubismus inspirierten Werke wie *La chambre jaune* (1911, Fondation Beyeler, Riehen/Basel) oder sein Radierzyklus zu Nikolai Gogols *Die toten Seelen* (1908–20, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris) könnten als Inspirationen gedient haben. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, wie Chagall seine Werke in Bezug zu den inneren Bildwelten des Menschen setzte: »Unsere innere Welt ist eine Realität, die vielleicht realer ist als die Welt der sichtbaren Dinge. Selbst wenn wir alles, was unlogisch zu sein scheint, »Fantasie«, »Märchen« etc. nennen, geben wir eigentlich zu, dass wir die Natur nicht verstehen.« (Zitiert nach John Elderfield (Hg.), *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie Berlin, New York, Ostfildern-Ruit 2004, S. 287).

Filmbilds nahekommst. Entsprechend dem Film zeigt sich auch das Element der Überzeichnung: Der Oberkörper der auf der Couch sitzenden Sonja ist hinter einem Schrank verborgen, als wäre er durch die Kante des Möbelstücks regelrecht entzweit. Die verglaste Front des Schrankes dient Lindberg als Spiegel, und die Reflexion seines Gesichts tritt ihm wie ein Fremder aus dem Dunkel entgegen. Die Stimmung im Bild ist ambivalent: Die suggerierte Lichtwärme und die auf einem Stuhl ruhende Katze vermitteln zunächst ein Gefühl von Geborgenheit. Doch diese Heimeligkeit wird durch subtile räumliche Irritationen unterlaufen. Die intensiven Lichtquellen, die die Schatten aufhellen, und die Dopplungen von Gegenständen, etwa der Uhr, verstärken diesen Effekt. Besonders der ovale Spiegel auf der Fensterbank, in dem sich ein Teil des Ofens widerspiegelt, trägt zur Fragmentierung und symbolischen Überhöhung des Dargestellten bei. Auch die räumliche Enge des Zimmers, die den Figuren kaum Bewegungsfreiheit lässt, intensiviert das beklemmende Gefühl, das sich – ähnlich wie in der filmischen Umsetzung dieser Szene – einstellt.

Markant ist die Inszenierung der Blickkonstellationen: der Blick aus dem Bild (Katze), der gespiegelte Blick (Lindberg) und der verborgene Blick (Sonja) verweisen auf zentrale Wahrnehmungsprozesse des Films – Sehen und Gesehenwerden, Zeigen und Verhüllen, Sichtbarkeit und Blendung. Auf diese Weise greift das Blatt jene visuelle Spannung und surreal-groteske Überzeichnung vor, die den späteren Film kennzeichnen, und verdeutlicht exemplarisch die zentrale Rolle der Lichtregie im Hinblick auf die präfilmische Gestaltung im zeichnerischen Entwurf.



Abb. 254: Vladimir Svetozarov, *Die Flucht des Generals*, 1991. Bleistift auf Papier, 52 × 69 cm. ГИММК – Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau



Abb. 255: Vladimir Svetozarov, *Das Zimmer von Sonja Marmeladova*, 1991. Bleistift auf Papier, 29,5 × 42 cm. ГЛМК – Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau

Resümee

Die Filmanalysen zeigen bis hierher, dass und wie sich die Lichtgestaltung mit dem jeweiligen Thema eines Films verbindet, dass also der Stil immer auch den Inhalt trägt. Das ist in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht anders: Wieder definiert die Lichtregie maßgeblich die wahrnehmungsästhetische Erfahrung und das Verständnis der Handlung. In künstlerischer Hinsicht ist German's Film ein radikales Werk, ein Angriff auf den Kanon des klassischen Erzählkinos und zweifelsohne eine der extremsten Kinoerfahrungen überhaupt. In dieser Hinsicht bildet er eine zentrale Vorstufe zu German's posthum veröffentlichtem *TRUDNO BYT' BOGOM* (*ES IST SCHWER, EIN GOTT ZU SEIN*, 2013) – einer grell-düsteren Science-Fiction-Dystopie, die die Auseinandersetzung mit Diktatur, Entmenschlichung und moralischem Verfall auf die Spitze treibt. Umberto Eco resümierte treffend: »Perhaps being God is hard, but it's also hard to be a viewer that approaches this gigantic work. After seeing German's films, you can rest assured that Tarantino's films are only a Walt Disney production.«⁶⁷

CHRUSTALJOW, MASHINU! ist ein Rückblick auf eine von Diktatur und Mordwellen geprägte Epoche der russisch-sowjetischen Geschichte. Doch es ist kein Rückblick, der das Vergangene auf Distanz hält oder als abgeschlossenes Geschehen betrachtet. Der Zustand der Verunsicherung aktualisiert sich im Kino durch den Übergriff der Bilder auf die Wahrnehmung, wozu die Lichtregie entscheidend beiträgt – weniger rein symbolisch denn im Sinne einer intensiven, subjektiven wie sinnlich-körperlichen Erfahrung

67 Umberto Eco, zitiert nach Camilla Shin, »Umberto Eco gets first glimpse of *Hard to be a God*«, *Russia Beyond* (Russia Today), 12.10.2013, online.

des Kinos. Dabei zieht German alle Register, um Seh- und Denkgewohnheiten seines Publikums herauszufordern. Daher werden die Opfer nicht glorifiziert und die Täter ihnen nicht plakativ gegenübergestellt. Beide wirken ebenbürtig gefangen in einer verzerrten Welt, in der Brutales trivial, Abgründiges alltäglich geworden ist.

Gezielt werden in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* einfache Lesarten unterbunden, um nachhaltigere Spuren im Bewusstsein des Zuschauers zu hinterlassen. German definiert damit ein spezifisches Verhältnis von Kunst und Realität unter der Prämisse, dass das Aufleben der letzteren auch im Rahmen eines realistischen Sujets einer künstlerischen Interpretation bedarf, einer Form, die von manieristischen Deformationen nicht zurückschreckt. Sein Film scheint zu sagen, dass die Wahrheit uns nicht selbstverständlich zugänglich ist, sondern erst (und immer wieder neu) rekonstruiert, mitunter gewaltsam enthüllt werden muss. Darüber entscheidet nicht allein die Wahl des Themas, sondern wesentlich noch die Ebene der Bildimmanenz, die Faktur des Visuellen und Akustischen und die Mitarbeit des Zuschauers.

In diesem Zuge kommt das Licht in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* zu seinem besonderen Recht. Es ist aktiv an der Organisation einer spezifischen, nach eigener Logik funktionierenden Bildwelt beteiligt. Sein Einsatz gibt dem spezifischen Kunstverständnis und der gesellschaftskritischen Haltung des Films in wesentlichem Maße Ausdruck. Mit dem Leitbegriff der Überstrahlung wird ein ästhetisches Programm beschrieben, das einer bloßen naturalistischen Erfassung konkreter Situationen vor der Kamera entgegenstrebt. Auf den vermeintlichen Abbildcharakter des Mediums antwortet der Regisseur mit einer eigenwilligen künstlerischen Geste, die zudem eine gesteigerte Wahrnehmungsaktivität fordert und fördert. Die Lichtführung desillusioniert die Wahrnehmung, radikalisiert die Bilder und wird so – auf der Ebene des Stils wie des Sujets – zur unverkennbaren Größe eines gesteigerten Gestaltungsbewusstseins. Licht ist dabei stets in seiner doppelten Dynamik aktiv: formgebend und formauflösend zugleich, als ginge es darum zu zeigen, dass gerade die vermeintliche Transparenz des Dargestellten die (Ein-)Sicht verschleiert und »blind« macht.

Als Reizfaktor und Medium der Überzeichnung und Verfremdung des Dargestellten definiert die Lichtführung bei German maßgeblich das Verhältnis von Bild und Zuschauer. Das Licht steigert entscheidend die Sogwirkung der Bilder und verkürzt, wie dargelegt, die Distanz zum Publikum. Es verzahnt sich dabei mit der Atmosphäre von Gewalt und Unterdrückung im Film und potenziert diese sinnbildlich wie visuell durch die im Kinoraum realiter erfahrene Blendungsgewalt des Lichts. Rhythmische Wechsel von dunklen, überschatteten und hellen, überstrahlenden Bildpartien bestimmen die optische Dynamik des Films als Pendant zum ebenso komplex gestalteten akustischen Programm. Vor allem die Darstellung von künstlichen Lichtquellen, ihrer Strahlen und Wirkungen, treibt German bis zum Exzess und wertet damit das Licht als Bildmotiv und Element der Bildgestaltung auf. Dieses Licht ist dazu da, gesehen und gefühlt zu werden.

An jenen Stellen, wo ein gleißendes Weiß das Bild überschwemmt, artikuliert sich im optischen Riss somit nicht etwa das Nichts, sondern, im Gegenteil, die Essenz des gesamten Films. Das Licht ist hier am Brennpunkt der Wahrnehmung, ist Medium und zugleich Sinnbild der Auslöschung und eröffnet in Bezug auf den Inhalt von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* ein weites assoziatives Feld, das bis hin zur Vernichtung und Folter, dem

Vergessen und schließlich dem Tod reicht. Dieses Licht ist aber auch und immer noch – positiv gewendet – ein Lichtzeichen in der großen Finsternis.⁶⁸

68 Ich beziehe mich hier im Gedanken und Ausdruck auf eine Passage aus dem kanonischen Buch *Film as a Subversive Art* (1974) des US-amerikanischen Filmwissenschaftlers Amos Vogel, der in der Jugendzeit als in Wien lebender Jude die Auswirkungen des Faschismus am eigenen Leib erfahren musste. Im Zentrum seiner Studie steht die Filmavantgarde der Nachkriegszeit, die ihre Energie laut Vogel aus der kritischen Aufarbeitung und Reaktion auf die jüngste Vergangenheit schöpft. Unter anderem spricht der Autor vom »engagierten« Künstler der Moderne, der »in poetischen, abwegigen, mysteriösen Formen« der Darstellung auf eine Ära der Unsicherheit reagiert und »auf beschwörende Weise Lichtzeichen in der Finsternis« setzt. (Ders., *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick* [1974], aus dem Engl. von Felix Bucher u. a., Reinbek bei Hamburg 2000, S. 22).

Verschattung

Das Licht im Schatten

Tatsächlich sendet der Apparat [Filmprojektor] jede Sekunde 24 Bilder, er sendet aber auch in derselben Sekunde 24 Mal Dunkelheit. Das ist das Geheimnis des Kinos.
— Alexander Kluge¹

... der Schatten: Das ist das Kino.
— Aki Kaurismäki²

›Light, more light‹, were Goethe's dying words. ›Less light, less light‹, cried Orson Welles repeatedly on a set – the only time I saw him.
— Raúl Ruiz³

Die Chinesen haben den Film »diànyǐng« (elektrische Schatten) genannt,⁴ eine Wortbildung, die an die jahrhundertealte Tradition des asiatischen Schattentheaters anknüpft.⁵ Auch die gegenläufige Benennung des Films als Lichtspiel und Lichtbild erfasst seinen medialen Kern präzise. Aus beiden Perspektiven lassen sich Film und Kino als fortwährendes Wechselspiel von Licht und Schatten begreifen. Denn wo Licht ist, fällt

1 Alexander Kluge, zitiert nach Tacke 2016, S. 7. Ute Holl erläutert: »Weil die Flügelblende, während das Malteserkreuz die Einzelbilder intermittierend transportiert, den Projektionsstrahl im entsprechenden Rhythmus stroboskopierte, sitzen Kinobesucher fast die Hälfte der Projektionszeit im Dunkeln.« (Holl 2002, S. 37).

2 Aki Kaurismäki, zitiert nach Aumont 2010a, S. 11.

3 Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema 2*, Paris 2007, S. 10, hier zitiert nach Ursula Frohne; Christian Katti, »Höhlenstadien – Mythischer Bildgrund und Blendung«, in: Beitin u.a. 2012, S. 191–213, hier S. 191.

4 Zusammengesetzt aus *diàn* (elektrisch) und *yǐng* (Schatten). (Vgl. Cubitt 2014, S. 167).

5 Eine Theatertradition in China, Indonesien, Kambodscha und Thailand, die im 18. und 19. Jahrhundert auch in Europa große Beliebtheit erlangte. Auf einer beleuchteten Fläche werden Schattenspiele projiziert, bei denen zwei- oder dreidimensionale, nah an der Leinwand geführte Figuren lebendige Bilder erzeugen. (Vgl. exemplarisch Jasmin Li Sabai Günther; Inés de Castro (Hg.), *Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa*, Ausst.kat. Linden-Museum Stuttgart, München 2015).

auch Schatten, und mehr noch: Das Licht bedarf des Schattens beziehungsweise des Dunkels, um sichtbar zu werden. Weshalb die mediale Bestimmung der beiden nur als Wechselverhältnis tragbar ist. Folgerichtig heißt es bei Gilles Deleuze, das Licht definiere sich als Intensität erst im Verhältnis zum Dunkel.⁶ Was Deleuze für den Film konstatiert, formuliert Martin Heidegger in seinen Erläuterungen zur Dichtung Friedrich Hölderlins ähnlich und spricht von einem »Leuchten, das durch sein Dunkles zum Scheinen kommt«,⁷ sowie vom Dunklen, das »dem Lichten die Fülle dessen, was es in seinem Scheinen zu verschenken hat«,⁸ bewahrt. Zu Beginn dieses Buches wurde mit Georges Méliès' *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* ein zentrales Beispiel der frühen Kinogeschichte genannt, das die dialektische Verflechtung von Licht und Dunkelheit anhand einer Sonnenfinsternis programmatisch vollzieht. Denn Méliès, wie dort ausgeführt, inszeniert die Vereinigung von Sonne und Mond als optische Vermählung des Lichts mit dem Schatten. So wie der Film in der Wiedergabe von Bewegung Raum und Zeit dynamisch miteinander verzahnt, so treten auch diese in eine physikalische wie schöpferische Verbindung miteinander.

Unter den Begriff »Schatten« fallen hierbei unterschiedliche Phänomene, die einer differenzierten Betrachtung bedürfen. In seinem Aufsatz »*Verklärte Nacht: Der Himmel, der Schatten und der Film* (2010) nimmt Jacques Aumont eine prinzipielle Unterscheidung zwischen den »Gestalt-Schatten«, die Figuren oder Objekte in den Raum werfen, und dem Schatten als »Milieu«, als raumfüllendem Volumen vor. Letztere Kategorie schließt die Darstellung der Nacht mit ein. Eine dritte Ebene betrifft das filmische Material selbst. So erwähnt Aumont die »phantasmatische Schwärze« des analogen Films: »Der Film ist auch ein Filmstreifen aus Zellulose. Entwickelt man ihn, ohne ihn zuvor irgendeinem Licht ausgesetzt zu haben, wird er schwarz.«⁹

Nicht nur Film und Kino verkörpern diese spezifische Beziehung von Licht und Schatten. Im späten 19. Jahrhundert lässt Richard Wagner im Bayreuther Festspielhaus erstmals das Auditorium verdunkeln und setzt damit eine Revolution der Bühnenbeleuchtung in Gang, die sich in den nachfolgenden Jahren – mit der fortschreitenden Elektrifizierung und den damit einhergehenden innovativen Konzepten der Bühnengestaltung,¹⁰ vor allem bei Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt und Mariano Fortuny – fortsetzt. Erst die Verschattung ermöglicht es Appia, zwischen sichtbarmachender Helligkeit und gestaltendem Licht radikal zu unterscheiden. Sein

6 Vgl. »Tatsächlich ist eine Eigentümlichkeit des Lichts, ein Verhältnis zum Dunkel als seiner Negation = 0 einzuschließen, zu der es sich als Intensität, Intensitätsquantität definiert.« (Deleuze [1983] 2013, S. 75).

7 Vgl. »Der Dichter freilich sieht ein Leuchten, das durch sein Dunkles zum Scheinen kommt. Das dunkle Licht verleugnet nicht die Klarheit, wohl aber das Übermaß der Helle, weil diese, je heller sie ist, um so entschiedener die Sicht versagt.« (Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1936–68], Frankfurt a.M. 1971, S. 119f.).

8 Martin Heidegger, zitiert nach Roberto Baronti Marchiò, »At the edge of darkness: The penumbra of John Keats«, in: *Semiotica*, Nr. 136, 2001, S. 327–334, hier S. 329.

9 Aumont 2010a, S. 18.

10 Vgl. dazu Carl-Friedrich Baumann, *Das Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.

Wunsch: Das Licht »genau wie den Darsteller aktiv werden«¹¹ zu lassen, denn »einmal wieder in Freiheit gesetzt, wird [die Beleuchtung] für uns zu dem, was die Palette für den Maler ist.«¹² In seinen Skizzen zu Wagners Werken und auch in seiner Schrift *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) verbindet Appia Wagners Ideen in diesem Sinne mit der Forderung nach einer radikalen Reform des perspektivisch-illusionistischen Theaterbildes:

»Auf unseren jetzigen Bühnen entwickelt die Beleuchtung keine eigentliche, keine gestaltende Tätigkeit; ihr einziger Zweck ist es, die Dekorationsmalereien gut erkenntlich zu machen. [...] Von dieser größeren oder geringeren ›Helligkeit‹ unterscheidet sich das ›Licht‹ durch seine Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit. Fehlt das Licht, so fehlt der Ausdruck, und das ist der Fall auf unseren Bühnen: die Möglichkeit zu sehen ist geboten, aber – ohne Licht.«¹³

Anstelle eines gleichmäßig ausgeleuchteten, illusionistischen Dekors¹⁴ entstand bei Appia eine dynamische Licht-Schatten-Architektur, die die Bühne belebte. Seine Szenografien bestanden zumeist aus einfachen kubischen Formen – Würfeln, Blöcken, Stufen, Schirmen. Seine Bühnenbildentwürfe von 1909 illustrieren dies eindrücklich und zeigen eine klare Trennung von Licht und Schatten innerhalb einer auf kantige Formen reduzierten Bühnenarchitektur (Abb. 256–257). Sie markieren den Schritt hin zu einer puristischeren und direkteren Ausdrucksweise, die gezielt den Fokus auf die Beziehung zwischen Schauspieler, Raum und Licht lenkt. Der Schatten fungiert dabei als unverzichtbarer komplementärer Begleiter des Lichts: Erst in der Abstimmung von Hell und Dunkel entsteht die lebendige Spannung des Bühnenraums.

Im selben Zeitraum zeigt sich eine eigene, gleichwohl verwandte Logik von Licht und Dunkel in den Tanzperformances Loïe Fullers, auf die in der Einleitung bereits Bezug genommen wurde – mit dem Licht als dem »gefeierten Star« der Bühne (Fuller) und mit dem Schatten, wie Tom Gunning anmerkt: »Darkness played a vital role in Fuller's performances. [...] Fuller's spectacles demanded darkness, not only to accent her illuminations, but as an integral part of the visual experience as her successive numbers merged into and emerged out of total darkness.«¹⁵

-
- 11 Adolphe Appia, *Adolphe Appia, 1862–1928: Darsteller–Raum–Licht*, Ausst.kat. der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, neue revidierte Aufl., Zürich 1982, S. 52.
- 12 Adolphe Appia, »Zur Reform unserer Inszenierung« [1904], in: ebd., S. 44; ergänzend hierzu Kay Kirchmann, »Vom erhellenden zum gestaltenden Licht. Die Licht-Ontologie im Theater der Moderne«, in: Engell u.a. 2002, S. 139–154.
- 13 Adolphe Appia, »Die Musik und die Inszenierung« [1899], zitiert nach Schmitz 2002, S. 159.
- 14 In der Regel handelte es sich beim Bühnendekor um gemalte Kulissen, bei denen auch das Licht lediglich illusionistisch dargestellt wurde. Die Beleuchtung diente primär der gleichmäßigen Sichtbarmachung dieser Malereien, nicht aber einer gestalterischen Lichtführung. Jean Rosenthal und Lael Wertebaker beschreiben diese Praxis anschaulich: »A window would be painted and the light coming through that window would be painted in.« (Dies., *The Magic of Light*, Boston 1972, S. 53).
- 15 Gunning 2005, S. 109f.

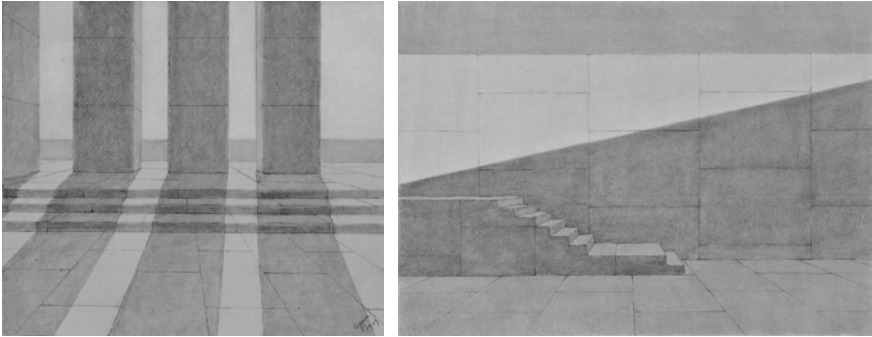


Abb. 256-257: Adolphe Appia, Entwürfe. Links: Rhythmischer Raum (*Les Trois piliers*), 1909. Bleistift, Kohle, Kreide auf Papier, gewischt, 46 × 61 cm. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève | Rechts: Rhythmischer Raum (*Mondschein*), 1909–10. Bleistift, Kohle, Kreide auf Papier, gewischt, 49 × 60 cm. Stiftung Schweizerische Theatersammlung, Bern

Mit der Elektrifizierung der Bühne etablierte sich im Theater ein neues, zeiträumlich-dynamisches Verständnis von Licht und Dunkel, das sich schon bald als prägend für die Entwicklung auch der filmischen Szenografie und Beleuchtung erweisen sollte. Zeitgleich mit Fullers Auftritten und Appias Neuinterpretation des Bühnenbildes entstehen weltweit die ersten Filmstudios als gezielte Technologien der Verschattung, darauf ausgelegt, die Strahlkraft der Sonne zu mildern, zu lenken oder partiell auszugrenzen. Méliès setzt in seinem Glasstudio in Montreuil auf Milchglas, Baumwolle und Jalousien und verwendet schwarze Hintergründe für seine Trickaufnahmen. William Dickson kleidet sein Filmatelier in New Jersey, die sogenannte »Black Maria«, vollständig mit schwarzer Teerpappe aus und bündelt das Sonnenlicht durch eine einzige verglaste Öffnung im Dach – ein Vorgriff auf das gerichtete Scheinwerferlicht künstlicher Studiobeleuchtung. In dieser um die eigene Achse rotierbaren Dunkelkammer entstehen Filme wie *THE GLENROY BROTHERS* (1894, William K. L. Dickson, William Heise), in dem der Auftritt der Boxer, vor einem monochromen schwarzen Hintergrund ins Bild gesetzt, im Fokus steht. Neben dem vordergründigen Motiv präsentieren vor allem auch die Schlagschatten der Boxer auf dem hellen Boden ein augenfälliges Schauspiel als grafisch kraftvolle Elemente der Komposition und schaffen so einen für sich stehenden Schauwert des schwarz-weißen Bildes. Patrick Keating fasst diesen Effekt prägnant zusammen: »The overhead sunlight produced a hard shadow underneath the men's feet; the movement of these dancing shadows provides an additional point of visual pleasure in the film« (Abb. 258).¹⁶

16 Keating 2014, S. 13.



Abb. 258: *THE GLENROY BROTHERS* (1894). William K. L. Dickson,
William Heise

Mit der Elektrifizierung der Studios und Dreharbeiten (um 1904, verstärkt ab 1907)¹⁷ erweitert und intensiviert sich das Repertoire filmischer Beleuchtungs-dramaturgie; Schatten und Nacht werden nun systematisch gestalt- und einsetzbar und gewinnen eine eigene, oft ins Unheimliche spielende Eigenständigkeit, mit der das Kino an die Tradition der *Laterna magica* und des asiatischen Schattentheaters anschließt und diese in eine autonome filmische Kunstform überführt.¹⁸ In Filmen wie Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) und F. W. Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922) führen die Schatten, diese »Phantome der Nacht«,¹⁹ im Sinne einer Formulierung von Gilles Deleuze ein »nichtorganisches Leben«.²⁰ So auch in C. T. Dreyers *VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY* (1932), in dem in einer Reihe von Szenen gänzlich autonome Schatten die sicher geglaubte Abgrenzung zwischen

17 Vgl. Samlowski/Wulff 2002, S. 173.

18 Damit bewegt sich der Film in einer nicht nur medien-, sondern auch kunsthistorisch weit zurückreichenden Tradition. Die Art, in der Schatten »ihren Charakter als Produzenten von unheimlichen Doppelgängern« entfalten, hat etwa Horst Bredekamp am Beispiel von Agostino Venezianos Kupferstich *Die Akademie von Baccio Bandinelli* (1531, Biblioteca Marucelliana, Florenz) beobachtet. In Anlehnung an Victor I. Stoichita (Stoichita 1999, S. 127) schildert er, wie die Schüler auf diesem Blatt »wie im Kerzenschein um das Abzeichnen von Kleinbronzen kümmern, [während] die auf dem Wandabsatz aufgestellten Skulpturen mit ihren perspektivisch vergrößerten Schatten eine autonome Gemeinschaft [bilden], als würde Licht das innere Leben von scheinbar toten Gegenständen hervorbringen«. (Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* [2004], 3., korrigierte Aufl., Berlin, Boston 2020, S. 73f.).

19 Vgl. zum Film *NOSFERATU*: Jürgen Müller; Frank Schmidt; Kyllikki Zacharias (Hg.), *Phantome der Nacht. 100 Jahre Nosferatu*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie; Sammlung Scharf-Gerstenberg, Berlin, Dresden 2022.

20 Deleuze [1983] 2013, S. 80.

Realität und Traum kippen. Appias Verständnis von Licht und Schatten als aktive »Darsteller« der Bühne, bis hin zu seiner Vision, Schauspieler vollständig durch Schatten zu ersetzen,²¹ findet in diesen filmischen Inszenierungen eine eigentümliche visuelle Entsprechung.²² Bisweilen erwachen tote Dinge als Schattenprojektionen zum Leben, wie in Murnaus PHANTOM (1922), wo die spitzen Häusergiebel als krallenförmige Schlag Schatten einen Mann verfolgen. Diese augenfällige Handlungsmacht der Schatten hilft dem Stummfilm, seine Handlung rein visuell zu erzählen und gibt dem Unsichtbaren und Fantastischen bildlichen Ausdruck. Das Kino ist hier in seinem Element, weshalb auch der Tonfilm das »Vermächtnis des Dr. Caligari«²³ antritt und lebende Schatten in unterschiedlichsten Szenarien immer wieder auf der Leinwand heraufbeschwört – sie ins Licht respektive in den Schatten setzt: von Orson Welles' THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942) bis Terrence Malicks THE TREE OF LIFE (2011). Im Letzteren ziehen die Schlagschatten von Passanten über hellen Asphalt ihre Bahn, aufrecht, wie vom menschlichen Körper losgelöste Gestalten – klar umrissen im flüchtig-bewegten Rhythmus des Lichts, im Fluss des Lebens (Abb. 259). Der Gestalt-Schatten ist damit eine der wohl originellsten Darstellungsformeln des frühen Films und der damaligen Fotografie, etwa in Umbos berühmtem Bild *Mysterium der Strasse* (1928, Museum of Modern Art, New York). Jacques Aumont kommentiert diese Entwicklung folgendermaßen: »Das Kino ist als fotografisches Medium eine Kunst des Lichts. Aber die Beherrschung der Ausleuchtung und die ›dunkle‹ Seite seines Dispositivs haben es sehr früh zur Figuration des Schattens hingeführt und es so auf etwas verwiesen, das seit je zu den Grundvoraussetzungen aller Bildkünste gehört.«²⁴

21 Vgl. Garelick 2007, S. 54f.

22 Auch Loïe Fuller wandte sich in ihren Performances zu Beginn der 1920er-Jahre verstärkt »monströsen« Schattenprojektionen zu – so etwa in *Ombres gigantesques* (1922), einer choreografischen Lichtkomposition zu Musik von Debussy. Dazu Rhonda K. Garelick (ebd.): »In addition to projecting light images over her costumes, Fuller later experimented with versions of shadow play, elaborating on a technique used for ›ombres chinoises,‹ an entertainment popularized by Rodolphe Salas's famous cabaret, Le Chat Noir, and the Tanagra-Théâtre of Le'on Huret, who worked with light play and marionettes. Fuller's witty *Ombres gigantesques* (1922, music by Debussy), for example, featured her troupe of young dancers clad in dark colors, moving before a large scrim. By backlighting the scrim and having her dancers run upstage and down, Fuller produced silhouettes of constantly changing proportions, which seemed to ›dance‹ with the dancers. At the same time, one dancer remained hidden and turned her backlit hand into a demonic, giant ›hand monster‹ who threatens to scoop up the scurrying performers.«

23 Vgl. Thomas Elsaesser; Christian Cargnelli; Michael Omasta, »Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und ›deutscher‹ Einfluß. Eine Collage«, in: Christian Cargnelli; Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*, Wien 1997, S. 18–53. Siehe auch den Animationsfilm ENTRE SOMBRAS (2018) von Mónica Santos und Alice Guimarães – eine filmische Hommage an die Schattenspiele des expressionistischen Stummfilms und des Film Noir.

24 Aumont 2010a, S. 221 (Abstract).



Abb. 259: *THE TREE OF LIFE* (2011). Terrence Malick, K: Emmanuel Lubezki

Aumonts Anschluss an die Bildkünste ist zentral, denn das Verhältnis von Hell und Dunkel war seit jeher – von der allegorischen Dimension dieses Spannungsverhältnisses abgesehen – ein konstitutives Merkmal jeder visuellen Darstellung. Die Figuration des Schattens als »Grundvoraussetzung aller Bildkünste« ist bereits in der Ur- und Geburtsszene der Malerei und Zeichnung angelegt, wie sie Plinius in seiner *Naturalis historia* (um 77 n. Chr.) in der Legende von der Tochter des Töpfers Butades von Korinth überliefert.²⁵ Zu den bemerkenswertesten bildlichen Illustrationen dieser Erzählung zählt der Kupferstich von Johann Jacob von Sandrart in seiner kunsttheoretischen Schrift *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675; Abb. 260). Der Stich zeigt, wie die junge Frau mit einem Kohlestift die Umrisse ihres Geliebten auf der Wand nachzeichnet, um sein Bild festzuhalten, ehe er sie verlassen muss. Über das Motiv hinaus zeugt der Kupferstich vom im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Interesse an der Beobachtung und Erforschung natürlicher Licht- und Schattenphänomene, und mehr noch: Die markante Helldunkelgestaltung des Blattes liefert eine visuelle Entsprechung zur dargestellten Szene, indem sie Licht und Schatten als Grundelemente ihrer eigenen Bilddramaturgie und Ästhetik plastisch vor Augen führt.

Die junge Frau wendet sich dem Schattenriss an der Wand zu, den sie mit dem Kohlestift konturiert, während ihr Geliebter im scharfen Lichtkegel einer Laterne in entgegengesetzte Richtung blickt. Seine abgewandte Körperhaltung, notwendig für die klare Projektion seiner Umrisse, scheint die bevorstehende Trennung bereits anzudeuten. Nach Plinius' Überlieferung muss der junge Mann in den Krieg ziehen. Der Stich fokussiert damit nicht nur die visuellen Ausdruckswerte von Licht und Dunkel, sondern reflektiert zugleich das grundlegende Spannungsverhältnis von Präsenz und Absenz, Ab-

25 Plin. nat. 35, 151–152; vgl. Plinius der Ältere, *Naturalis historia/Naturgeschichte. Lateinisch/Deutsch*, hg. von Marion Giebel, Ditzingen 2005. Zur kunsthistorischen Interpretation vgl. Stoichita 1999, Kap. 4. Nicht nur Malerei und Zeichnung, sondern auch die Skulptur beansprucht diese Initialzündung für sich: Der Schattenriss wurde der Legende nach mit Ton oder Lehm ausgefüllt und auf diese Weise in ein plastisches Relief überführt.

bild und Trugbild²⁶ – in Gestalt eines Schlagschattens, der, eingebettet in eine melancholisch grundierte Erzählung von Abschied und Verlust, an die Stelle des scheidenden Geliebten tritt.

26 Vgl. Sabine Flach; Christine Blättler, »Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst«, in: Margrit Frölich; Klaus Gronenborn; Karsten Visarius (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg 2006, S. 41–63, hier S. 42.



Abb. 260: Johann Jacob von Sandrart, *Die Tochter des Töpfers Butades zeichnet ihren Geliebten*. Kupferstich, aus: J. J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. II, Nürnberg 1675, Vorrede (nach S. 2), Tafel B, unten



Abb. 261: Samuel van Hoogstraten, *Schattentheater*. Radierung, aus: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, S. 260

Außerhalb der Legende nimmt die Geschichte der Bildkünste in den altsteinzeitlichen Höhlen, im vom Feuerschein erleuchteten Dunkel, mit Zeichnungen und Ritzungen auf den Felsen ihren Anfang. Wie in der Einleitung dieses Buchs unter Verweis auf Jun'ichirō Tanizaki bereits erwähnt, ist es denkbar, dass durch Feuerquellen ausgelöste, auf unebenem Gestein flackernd-bewegte Schattenprojektionen die ersten Bildschöpfungen inspiriert haben könnten – eine Vorstellung, die der von Plinius überlieferten Legende auf bemerkenswerte Weise nahekommmt. Die Kunstgeschichte schreibt somit von Beginn an auch eine Geschichte des Schattens. Insbesondere seit der Renaissance rücken Schatten als Naturphänomen und Bildmotiv verstärkt in den Fokus des künstlerischen Interesses. Mit der Helldunkel-Malerei und -Grafik des 17. Jahrhunderts²⁷ erreicht diese Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt und wird später zur zentralen Inspirationsquelle zahlreicher Beleuchtungstechniken und -stile des Kinos.

Aus dieser Zeit stammt Samuel van Hoogstratens (Schüler Rembrandts) Radierung *Schattentheater* (1678; Abb. 261). Die kleine Laterne ist hier allenfalls als ein durchaus bildmächtiges Instrument der Überzeichnung und Transformation des Wirklichen ins Bild gesetzt. Wie Horst Bredekamp ausführt, visualisiert die Radierung die Erfindung des Schattentheaters, wobei »Kunststudenten, die als Satyrn verkleidet einen Schattentanz aufführen, transmutieren, ins Riesenhafte vergrößert, an der Projektionswand zu Teufeln, denen der Reigen der linken Wand sowie die fliegenden Putten entgegengestellt werden«. ²⁸ Laut Bredekamp erschöpfe sich die Darstellung dabei keineswegs im bloßen theatralischen Effekt; vielmehr ziele die Schattenprojektion darauf ab, »die Zuschauer aus der Gelassenheit oder auch Gleichgültigkeit [herauszuholen], um ihre in höchste Aufmerksamkeit gebrachten Sinnesorgane zum Denken zu bringen«. ²⁹ Das Blatt illustriert eine Auf- und Umwertung des Schattens, der nun – wie Sabine Flach und Christine Blättler elaborieren – in seinem »schöpferischen und epistemischen Potenzial« reflektiert und positiv als »eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst«³⁰ neu gefasst wird. Künstler wie Christian Boltanski, Rafael Lozano-Hemmer und Hans-Peter Feldmann ließen sich von Hoogstratens *Schattentheater* zu ihren Rauminstallationen *Die Schatten* (1986, Boltanski), *Body Movies* (2001, Hemmer) und *Schattenspiel* (2002, Feldmann) inspirieren – Werke, die das ephemere und mitunter mysteriöse Potenzial von Schatten und Dunkelheit auf unterschiedliche Weise ausloten, jeweils mit eigenem Akzent auf Identität, Erinnerung und die Erfahrung von Wahrnehmung im Raum.³¹

-
- 27 Die Auseinandersetzung mit dem Helldunkel vollzieht sich in dieser Zeit nicht nur in künstlerischen Werken, sondern auch in kunsttheoretischen Schriften – etwa in Matteo Zaccolinis *Della descrizione dell'ombra prodotte da corpi opachi rettilinei* (Handschrift 1618–1622; Bibliotheca Medicea Laurenziana, Florenz), einer Abhandlung, die sich dem Darstellungsproblem von Licht und Schatten widmet.
- 28 Bredekamp [2004] 2020, S. 75f. Bredekamp zufolge nahm Hoogstraten »Ovids Geschichte von Acis und Galatea« zum Vorbild.
- 29 Bredekamp erläutert: »Wenn sich die Akteure des Schattentheaters auf die Lichtquelle zu- oder von ihr fortbewegten, verwandelten sie für die Zuschauer jenseits der Projektionswand ihre Dimensionen.« (Ebd., S. 76).
- 30 Flach/Blättler 2006, S. 45.
- 31 Vgl. hierzu Angela Breidbach, *Übertragene Körper. Diskurse des Schattens im Werk von Hans-Peter Feldmann, W.G. Sebald und William Kentridge*, Paderborn 2017.

Aumonts zweite Kategorisierung des Schattens als »Milieu«, als Volumen, ermöglicht es, zum Abschluss dieser Einführung das ästhetische Prinzip des Dunkels präziser einzuleiten. Im Gegensatz zu den klar umrissenen Schlagschatten von Objekten und Figuren entzieht sich die Dunkelheit weitgehend der Figuration. Dennoch wird das filmische Dunkel gestaltet und weist zudem eine spezifische, je nach Art der verwendeten analogen oder digitalen Technik unterschiedliche Farbigkeit, Körnigkeit und Textur auf. Entgegen der geläufigen Vorstellung von Dunkelheit als Leere oder Nichts gewinnt das gestaltete Dunkel im Film stets eine eigenständige visuelle Präsenz und wird mit Bedeutung aufgeladen. Dunkelheit ist gefüllt mit potenziellem Gehalt, insofern sie die Imagination anregt und zur Projektionsfläche innerer Bilder wird. »In the dark there is mystery«,³² lautet das zentrale Motto von John Altons Buch *Painting with Light*. Es formuliert eine Vorstellung, die bereits Goethe in seiner *Farbenlehre* (1810) im Kontext seiner Überlegungen zur »Lichthaftigkeit« des Auges³³ und zum subjektiven Sehen beschreibt: Die Finsternis vermag es, so Goethe, uns »durch Forderungen der Einbildungskraft die hellsten Bilder hervorzurufen«. ³⁴ Als Kameramann so zentraler Filme der »schwarzen Serie« (Film Noir) wie T-MEN (1947, Anthony Mann) und THE BIG COMBO (1955, Joseph H. Lewis) bestand Altons Meisterschaft gerade darin, dem Dunkel bei minimalem Lichteinsatz gleichermaßen Gestalt zu geben wie es zugleich zum Träger visueller Suggestion zu machen und das Kinopublikum im Sinne Goethes dazu anzuregen, eigene Lichtbilder zu erzeugen. Eine Einstellung aus T-MEN führt dies prägnant vor Augen (Abb. 262). Sie verdeutlicht die Paradoxie einer filmischen Lichtmalerei, die nahezu ohne Licht auskommt. Robert Müller nannte Alton treffend einen »Schwarz-Maler«. ³⁵ Das Schwarz erscheint in seinen Bildern greifbar-materiell und dunkel-leuchtend.

Die Vorstellung vom Dunkel als Substanz und Materie, die eine wesentliche Rolle in der Schöpfung und Ordnung des Kosmos spielt, verdichtet sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Robert Fludd, dem englischen Arzt, Philosophen und Mystiker. In seinem ersten Traktat zu *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Bd. I, 1617) erinnert Fludd unter Berufung auf das Buch Mose daran, dass vor der Erschaffung des Lichts Finsternis über Erde und Himmel lag und somit nicht das Nichts.³⁶ Dieser Gedanke wird von Fludd mit einer bemerkenswerten Illustration versehen: Ein schwarzes Quadrat, »so fett gedruckt dass sich das Papier wellt«, ³⁷ symbolisiert die *prima materia*, die Ursubstanz der Schöpfung. Die Beschriftung »Et sic in infinitum« (und so ins Unendliche) entgrenzt das Quadrat virtuell, während ein weißer

32 Alton [1949] 1995, S. 44.

33 Dazu Goethe: »Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu verdanken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren [entgegentrete].« (Wolfgang von Goethe, »Zur Farbenlehre« [1810], in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe und Gespräche*, Bd. 23/1: *Zur Farbenlehre*, Frankfurt a.M. 1991, S. 24f.).

34 Ebd., S. 25.

35 Müller 1998, S. 118; ergänzend zu Alton vgl. Allison 2012, online.

36 Die entsprechende Stelle der Bibel lautet: »Und die Erde war wüst und leer, und Finsternis lag auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht.« (Genesis 1,2-3).

37 Zielinski 2002, S. 136.

Rahmen es zugleich präzise begrenzt – ungeformte Materie, sichtbar gemacht; leuchtend in ihrem Schwarz (Abb. 263). Dieses »Bild gewordene Dunkel«³⁸ soll gerade nicht als »prinzipielle Abwesenheit von Licht«³⁹ verstanden werden, ebenso wenig wie das Böse als bloßes Fehlen des Guten.⁴⁰ Die schwarze Form, die sich scheinbar zum Betrachter wölbt und imaginär über den Rahmen hinaus erstreckt, visualisiert eine Vorstellung, die sowohl moderne Wissenschaft als auch Kunst vorausdenkt. Sie erinnert an das Moment der Abstraktion in Kasimir Malewitschs ikonischem Werk *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau), einem »Anti-Bild«,⁴¹ das bei Künstlern wie Ad Reinhardt, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Alexander Calder und Pierre Soulages⁴² ein Nachleben fand.

Spätestens mit Fludd wird das schöpferische Potenzial des Dunkels als Form imaginativer und bildlicher Präsenz erkennbar – jenes Potenzial, von dem auch das Kino zehrt. Den nachfolgenden Filmanalysen des Kapitels ist außerdem vorzuschicken, dass der Schatten auch in seiner Metaphorik nicht nur Unheimliches in sich birgt. Beispielhaft hierfür steht Masaccios Fresko *Schattenheilung durch Petrus* (1425) in der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz. Die Episode zeigt, wie der Apostel seinen Schatten auf einen verkrüppelten Mann fallen lässt, woraufhin dieser geheilt wird. Das Motiv ist zugleich Anlass für den Maler, die eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen, wie Ernst H. Gombrich in seinem Essay *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst* ausführt.⁴³ Ähnlich erscheinen Schatten und Dunkelheit auch in filmischen Erzählungen nicht ausschließlich im Kontext bedrohlicher Situationen, sondern ebenso als Markierungen etwa intimer oder versöhnlicher Momente. In Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) fällt in Minute 16 der Schatten der Figur Lisa (Grace Kelly) auf das Gesicht des an den Rollstuhl »gefesselten« Jeff (James Stewart) und wird hier zum Substitut emotionaler wie körperlicher Nähe. Und wie in der Malerei Masaccios ist dieser Schatten zugleich – und ganz elementar – sichtbarer Ausdruck künstlerischer Bildregie. Mit ihm treten die Eigenschaften des filmischen Lichts *ex negativo* hervor: ein Vexierspiel, das sich nicht zuletzt auch in projizierten Schwarzbildern manifestiert. Denn auch Schwarzbilder sind Lichtbilder und verweisen auf die grundlegenden medialen Eigenschaften von Film und Kino.

38 Gotto 2007, S. 26f.

39 Zielinski 2002, S. 137.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. hierzu Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone*, Frankfurt a.M. 1998.

42 Auch Werke von Franz Kline, Arnulf Rainer, Frank Stella, Clyfford Still, Tony Smith, Ellsworth Kelly, Robert Motherwell und Claudio Parmiggiani lassen sich in diesem Zusammenhang anführen. (Vgl. hierzu Stephanie Rosenthal, *Die Farben Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko*, München 2003, online).

43 Vgl. Gombrich [1996] 2006, S. 27f.



Abb. 262: T-MEN (1947), Anthony Mann, K: John Alton



Abb. 263: Matthäus Merian d. Ä., Hyle: Die Ursubstanz der Schöpfung (nach einem Entwurf von Robert Fludd). Radierung, aus: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Bd. I, Oppenheim 1617, S. 26

Schwarz-Film

Umnachtungen in *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955)

Ah, little lad, you're staring at my fingers.
Would you like me to tell you the little story
of Right-Hand-Left-Hand – the story of Good
and Evil?

— Powell in *THE NIGHT OF THE HUNTER*

L-O-V-E und H-A-T-E, Liebe und Hass, ist auf den Fingern der rechten und linken Hand des scheinheiligen Serienmörders Harry Powell tätowiert, der Hauptfigur in *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955) von Charles Laughton. In diesen Worten scheinen Himmel und Hölle durch und mit ihnen jene »immer wieder wirkungsvolle Symbolik von Licht und Schatten, weißer Reinheit und schwarzer Unheimlichkeit, der [unerschöpfliche] Kontrast des Finsteren mit dem Leuchtenden«. ¹ Die Mythopoetik ² dieses symbolischen Gegensatzes ³ ist im Kino beständig wirksam, ⁴ so zum Beispiel prominent in der Fernseh-

1 Arnheim [1932] 2002, S. 79.

2 »Mythopoetik« steht für narrative Techniken, »Mythengeschichten, Heldensagen, Götterlegenden und anderes [zu verwenden], um neue Geschichten zu erzählen«. (Christoph Gehring, »Der Mythos lebt. Tagung »Mythopoetik, Film und Roman« in Mainz«, Deutschlandfunk, 19. Juli 2007, online). Ergänzend dazu Matthias Bauer; Maren Jäger (Hg.), *Mythopoetik in Film und Literatur*, München 2011.

3 Dazu Tilman Borsche: »Das Begriffspaar Licht und Finsternis dient als Metapher in religiösen und philosophischen, in ethischen, historischen und vermutlich noch zahlreichen anderen Kontexten: Sein und Nichtsein, Gott und Materie, Wahrheit und Irrtum, Gut und Böse, die (eigene) Kultur und die Barbarei (der anderen) etc., sie alle sollen sich zueinander verhalten wie Licht und Finsternis.« (Borsche, »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«. Die logische Figur des Gegensatzes im Bild von Licht vs. Finsternis, Schatten, Nichts, Farbe«, in: ders.; Johann Kreuzer; Christian Strub (Hg.), *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*, München 1998, S. 229–243, hier S. 229).

4 Zurecht weist Jacques Aumont darauf hin, dass das »archetypische Band zwischen dem [Schatten-]Bild und dem Reich der Dämonen« (Aumont 2010a, S. 19) nie abgerissen sei. Zugleich lässt sich mit Sabine Flach und Christine Blättler ergänzen, dass der Schatten als Gegenstand zahlreicher Mythen und Legenden »unendlich viele, jeweils zeit- und kulturspezifische Ausprägungen erfahren [hat], deren Genealogien sich in unendlichen Geschichten erzählen ließen« (Flach/Blättler 2006, S. 42).

serie DARK (2017–2020, Baran bo Odar). Dort sagt die Figur Noah: »Da draußen gibt es zwei Gruppen, die um die Vorherrschaft über das Reisen durch die Zeit kämpfen, Licht und Schatten.«⁵

So sehr Licht und Schatten in diesen Zeilen symbolisch auseinanderdriften, so versucht DARK – wie schon Murnaus SUNRISE (1927) zuvor – diesen Antagonismus letztlich zu überbrücken und zu befrieden: »Unser Denken ist vom Dualismus geprägt. Schwarz, weiß. Licht und Schatten. ... Aber das ist falsch. Ohne eine dritte Dimension ist nichts vollkommen.«⁶ Diese »dritte Dimension« findet auch in Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER ihren Ausdruck. Zwar baut der Film visuell und symbolisch auf dem Kontrast von Licht und Dunkel auf, der die Ästhetik und Erzählstruktur des Films maßgeblich prägt. Zugleich aber wird dieser Kontrast bei Laughton zum Gegenstand einer bewussten Reflexion und damit bereits subtil aufgebrochen. Es ist ein Film, der die Erzählweisen des Kinos und mit ihnen die vielfältigen Traditionen kinematografischer Darstellungsformen von Licht und Schatten offenlegt.

Es mag zunächst erstaunen, dass THE NIGHT OF THE HUNTER Laughtons einzige Filmregiearbeit geblieben ist. Das hat in nicht geringem Maße mit der Ablehnung seitens Publikum und Kritik bei der Erstveröffentlichung zu tun.⁷ Erst seit den 1970er-Jahren hat die Filmforschung den Sonderstatus dieses einzigartigen Werkes herausgearbeitet und gewürdigt – ein Ausnahmefilm, »not the usual mid-fifties film, by any means«.⁸ In der Tat entzieht sich dieser Film, wengleich als Thriller beworben, einer eindeutigen Genrezuordnung,⁹ gerade weil er geschickt mit den Traditionen und Klischees des Kinos spielt und aus deren Bruch ein ebenso eigenständiges wie unkonventionelles Werk hervorbringt. »It is a film that should not work – bursting with a conflation of styles, tones and registers. [...] the most deliriously synthetic fugues the cinema has to offer«,¹⁰ schreibt Adrian Danks im Jahr 1997 voller Bewunderung. Laughtons eklektizistische Herangehensweise, »the Arcadian paradise of D. W. Griffith, combined with all the shadows that can be thrown by German expressionist lighting«,¹¹ mündet bezeichnenderweise in einem harmonischen ästhetischen Gesamteindruck. Das »should not work« bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Laughtons Film gerade in seiner tonalen und stilistischen Komplexität überzeugt, weshalb er in diesem Buch einen bedeutenden Platz einnimmt.

5 DARK: Staffel 1, Folge 10: »Alpha und Omega«.

6 DARK: Staffel 3, Folge 8: »Das Paradies«.

7 Einen Überblick über die Rezeption bietet Preston Neal Jones, *Heaven and Hell to Play with: The Filming of The Night of the Hunter*, New York 2002, insb. S. 371ff. Vgl. hierzu die Einschätzung von Terry Sanders (Second Unit Director), zitiert in ebd.: »So, the tragic thing that happened to Laughton with *The Night of the Hunter* was the audiences not only didn't laugh at the spots where he thought they would, they didn't really go see the film, at that time. And it crushed Laughton's spirit.«

8 Jack Ravage, »The Night of the Hunter [On Videotape]«, Review, in: *Film Quarterly*, Jg. 42, 1988, Nr. 1, S. 43–46. Vgl. ferner Truffauts Aussagen über den Film: François Truffaut, »Charles Laughton: *The Night of the Hunter*«, in: ders., *The Films in My Life*, übers. von Leonard Mayhew, New York 1978, S. 119–120.

9 Zum Genreproblem von THE NIGHT OF THE HUNTER: Sigurd Enge, *The Night of the Hunter: Noirish or film noir?*, Masterarbeit, University of Oslo (DUO Research Archive) 2009, nicht mehr online.

10 Adrian Danks, »The Man in Black: *The Night of the Hunter* (1955)« [1997], *Senses of Cinema*, Jg. 19, März 2017, Nr. 82, online.

11 Richard Combs in »The Listener« (6. März 1986), zitiert nach Callow 2000, S. 61.

Dieser Film wirkt wie aus einem Guss, wozu insbesondere Kameraführung und Lichtgestaltung beitragen. Laughtons erklärtes Ziel war es dabei, dem Tonfilm die visuelle Kraft der Stummfilmära zurückzugeben,¹² ein Anspruch, der nicht nur stilistisch motiviert ist, sondern in vielerlei Hinsicht die Dramaturgie, Aussage und reflexive Dynamik des Films prägt.

Der Plot basiert auf dem gleichnamigen, 1953 erschienenen Roman von Davis Grubb und spielt zur Zeit der Großen Depression, Anfang der 1930er-Jahre, in einer Kleinstadt am Ohio River. Der verarmte Familienvater Ben Harper (Peter Graves) begeht einen Banküberfall, bei dem er 10.000 Dollar erbeutet und zwei Angestellte erschießt. Auf der Flucht versteckt er das Geld in der Lumpenpuppe seiner Tochter, die er bei seinen Kindern John und Pearl (Billy Chapin und Sally Jane Bruce) zurücklässt. Im Gefängnis trifft der zum Tode verurteilte Ben auf seinen Zellengenossen, den Wanderprediger Harry Powell (Robert Mitchum), der wegen eines Autodiebstahls festgenommen wurde und auf seine baldige Freilassung wartet. Was die Filmzuschauer bereits wissen, Ben aber nicht ahnt, ist, dass hinter der Fassade des Wanderpredigers Powell ein hinterlistiger, geldgieriger Serienmörder lauert, dem bereits zahlreiche reiche Witwen zum Opfer gefallen sind. Leichtsinnig berichtet Ben ihm von dem Banküberfall und dem erbeuteten Geld, ohne jedoch dessen Versteck zu verraten. Wieder auf freiem Fuß, macht sich Powell auf den Weg in das Dorf der Familie Harper. Dort gewinnt er mit Charme und Bibelziten das Vertrauen der Bewohner und schließlich das Herz der verwitweten Willa Harper (Shelley Winters). Im weiteren Verlauf des Films ermordet Harry Willa, woraufhin die beiden Kinder auf einem Boot vor dem Mörder ihrer Mutter fliehen. Schließlich stoßen sie auf ihre Retterin Rachel Cooper. Die Szenen der nächtlichen Flucht auf dem Ohio River gehören nicht zuletzt wegen ihrer poetischen Inszenierung und musikalischen Untermalung zu den eindrucksvollsten Sequenzen des gesamten Films. Steuerlos treibt das Boot mit den Kindern in der Strömung, bis es schließlich im Ufergestrüpp nahe dem Haus von Rachel Cooper zum Stehen kommt. Als der Verfolger sie dort aufspürt, wird er selbst zum Gejagten: Rachel verteidigt ihre neuen Schützlinge mit einer Flinte und übergibt Powell der Polizei.

Bereits diese knappe Inhaltsangabe deutet an, dass anhand der Figur des falschen Propheten Harry Powell sowie des visuellen Wechsels von Tag und Nacht wesentliche moralische Dilemmata in *THE NIGHT OF THE HUNTER* verhandelt werden. Das theologisch aufgeladene Thema der Scheinheiligkeit und Heuchelei ist dabei ebenso präsent wie die emotional mitreißende Erzählung vom Erwachsenwerden der Kinder und dem Verlust ihrer Unschuld – bis hin zum heilsamen Versprechen der Liebe in der Figur von Rachel Cooper. Ihre eigentliche Komplexität gewinnt diese allegorische Geschichte durch ihre audiovisuelle Gestaltung. Das beeindruckende Setdesign, die raffinierte Licht-Schatten-Führung und kontrastive Wirkung des Schwarz-Weiß-Bildes lassen, im Wechselspiel mit dem musikalischen Soundtrack, Traum und Wirklichkeit ineinander gleiten. Das Resultat ist ein Kino der symbolischen Bilder, in dem sich religiöses Gleichnis und die harte wirtschaftliche Realität des Amerika der 1930er-Jahre ergänzen.

12 Dazu Preston Neal Jones: »Laughton wanted to restore the power of silent films.« (Zitiert nach Issa Clubb; John Paul Rosas (Produzenten), »The Making of ›The Night of the Hunter‹«, in: *THE NIGHT OF THE HUNTER*, Criterion Collection, DVD-Edition, 2010, Min. 18).

Film über Film

Während der Vorspann einsetzt und die Namen der Hauptdarsteller, gefolgt vom Filmtitel, in weiß leuchtender Schrift vor einem schwarzen, mit blinkenden Sternen übersäten Nachthimmel eingeblendet werden (Abb. 264), erklingt die Filmmusik von Walter Schumann. Die Komposition *Preacher's Theme* wird wiederkehrend im Film mit dem dämonischen Wanderprediger Harry Powell und der bedrohlichen Seite der Nacht verknüpft. Die kraftvollen Akkorde dramatisieren den visuellen Kontrast von Schwarz und Weiß. Bild und Klang steigern sich gegenseitig zu einem gemeinsamen ästhetischen Eindruck, wodurch die Bedeutung des Vorspanns als signifikanter Teil der filmischen Struktur und Aussage eigens unterstrichen wird.

Ehe der Vorspann zu Ende ist, wechselt die Musik: Ein Kinderchorgesang setzt den Kontrapunkt zu *Preacher's theme* mit einem besinnlichen Wiegenlied:

»Dream little one, dream,
 Dream my little one, dream.
 Though the hunter in the night
 Fills your childish heart with fright,
 Fear is only a dream.
 So dream little one, dream.«

Die Liedzeilen, programmatisch an den Filmanfang gesetzt, greifen zum einen das titelgebende Motiv mit dem Jäger in der Nacht auf und forcieren zum anderen die Nähe von Film und Traum. Diese Analogie wird fortan in *THE NIGHT OF THE HUNTER* zum Gegenstand einer bewussten Reflexion. Dem Regisseur Charles Laughton gelingt es dabei nicht nur, das Publikum emotional zu involvieren, zu erschrecken oder zu besänftigen, sondern darüber hinaus im visuellen Rückgriff auf die Kinogeschichte eine einzigartige, teils märchenhafte Bilderwelt zu kreieren.

Nicht nur die stilistischen Merkmale von *THE NIGHT OF THE HUNTER* deuten auf den prägenden Einfluss des Stummfilms hin. Ein weiterer Beleg dafür ist, dass der Regisseur unmittelbar vor den Dreharbeiten gemeinsam mit seinem Filmteam in einem eigens eingerichteten Projektionsraum die Nitro-Originalkopien von D. W. Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (1915), *INTOLERANCE* (1916) und *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921) sichtete.¹³ Für die Rolle der Rachel Cooper besetzte Laughton die Leinwandlegende der Stummfilmära und Griffith-Darstellerin Lillian Gish.¹⁴ Sie eröffnet den Prolog von *THE NIGHT OF THE HUNTER* und spricht zu einer Gruppe von Kindern, deren Gesichter – mittels Doppelbelichtung vor die Folie des Sternenhimmels eingeblendet – gleichsam im Dunkel des Kinoraums auf der Leinwand zu schweben scheinen (Abb. 265–266). Gish rezitiert währenddessen aus der Bibel: »Beware of false prophets, which come to you in sheep's clothing [...]«.« Aus einer im Bild nicht sichtbaren Quelle fließt Licht über ihr blondes Haar und verleiht ihrer Erscheinung, insbesondere

13 Vgl. ebd.; sowie Jones 2002, passim.

14 Lillian Gish brillierte in mehreren Schlüsselwerken von D. W. Griffith, darunter *INTOLERANCE* (1916) und *BROKEN BLOSSOMS* (1919). Kaum eine andere Schauspielerin verkörpert den US-amerikanischen Stummfilm in vergleichbarer Weise.

ihrem Antlitz, eine schimmernde Aura von sakraler Anmutung, womit ihre Rolle als Widersacherin des falschen Propheten Harry Powell gleich zu Filmbeginn visuell etabliert wird. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, dass sie ihre Ansprache frontal in die Kamera und somit direkt an das Kinopublikum richtet.

Diese Form der direkten Zuschaueradressierung ist filmhistorisch keineswegs eine Ausnahme. Schon einige Jahre zuvor findet sie sich zum Beispiel als filmische Exposition in Max Ophüls' *THE RECKLESS MOMENT* (1949). Dort erklingt zu einem eingeblendeten Schwarzbild ein Voiceover: »I'm delighted to speak to you in the dark, as if seated right beside you [...]« – Zeilen, die das Dunkel des Kinosaals selbst thematisieren, ja es sicht- und spürbar werden lassen, bevor die Filmhandlung einsetzt. Über diese reflexive Geste hinaus verweist der Kinderchor im Prolog von *THE NIGHT OF THE HUNTER* auf die kunsthistorische Tradition der singenden und musizierenden Engel, wie sie sich seit dem Spätmittelalter in der abendländischen Kunst zahlreich wiederfindet. Exemplarisch sei hier der rechte Seitenflügel der Festtagsseite des *Genter Altars* (um 1432, St.-Bavo-Kathedrale, Gent) von Hubert und Jan van Eyck mit dem Engelskonzert genannt, ebenso Stefan Lochners *Die Geburt Christi* (1445, Alte Pinakothek, München) mit den singenden Engeln und Andrés de Conchas *Hl. Cäcilia mit Engelkonzert* (um 1580, Museo Nacional de Arte, Mexiko-Stadt). Alle drei gemalten Bilder sind Beispiele einer transgressiven und andächtigen Bildsprache, die in Laughtons Film als bewusstes Durchbrechen der »vierten Wand« zum Zuschauerraum hin inszeniert wird.

Die anfänglich von Lillian Gish vorgetragene Prophezeiung der Bibel erfüllt sich in der nachfolgenden Sequenz, die mit einer Helikopteraufnahme einsetzt und zugleich aus der nächtlich-sakralen Sphäre des Prologs in die Tageshelle überleitet (Abb. 267). Die Kamera senkt sich auf die Erde hinab und erfasst ein dramatisches Szenario: Eine Gruppe von Kindern, die in der Nähe eines abgelegenen Landhauses Versteck spielt, entdeckt eine Frauenleiche. In halbnaher Aufsicht filmt die Kamera die Kinder, die im Halbkreis vor der Öffnung eines Kellerraums stehen. Ihnen gegenüber liegt auf einem Treppenabsatz vor dem abgrundtiefen Dunkel des Kellers die Tote, von der nur die Beine im Sonnenlicht zu sehen sind (Abb. 268). Die Einstellung nimmt die Figurenkonstellation des Prologs wieder auf – erneut mit fünf Kindern, nun aber in zuschauender Haltung als Repoussoirmotiv. Die furchterregende Szene, wie man sie aus unzähligen Kriminalfilmen kennt, wird hier zum metaphorischen Entrée in den Film: eine Leiche, deren Identität verborgen bleibt; ein Keller als unheimlicher Dunkelraum – wie das Kino selbst –, eine Darstellung, die den Zuschauer »hinters Licht« führt und sich dabei sinnbildlich über die Schwarzanteile mit dem Tod verbindet.

Die anschließende Szene zeigt Harry Powell in seinem schwarzen Wagen. In der Rückprojektion ziehen Landschaften und ein Friedhof an ihm vorbei, während er am Lenkrad Zwiesprache mit Gott hält: »Well, now, what's it to be, Lord ... Another widow? [...] Not that you mind the killings. Your book is full of killings.« Aufschlussreiche Worte, die den Wanderprediger als mutmaßlichen Mörder der anonymen Leiche kennzeichnen und zugleich seine eigenwillige Auslegung der Bibel als persönliche Rechtfertigung seiner Taten offenlegen.

Wenig später macht Powell Station in einem Varieté. Hier erreicht die Lichtsetzung eine neue Dimension, die das Schattenspiel in den Mittelpunkt rückt. Diese prägen nicht allein die Stimmung der Szene, sondern spiegeln auch Powells innere Verfassung und

Psyche wider. Der Kameramann von *THE NIGHT OF THE HUNTER*, Stanley Cortez, erläutert: »With the shadows in the burlesque house, we introduce the evilness, not only of the man but of the whole scene. The lighting, contrast, the whole thing has a powerful influence to set the audience, without their knowing it, into the mood of the character of Bob Mitchum.«¹⁵ Seine Gesichtszüge sind in einer Mischung aus Lust und Abscheu verzerrt, und man ahnt, dass er in der exaltierten Tänzerin im grellen Scheinwerferlicht der Bühne niemand anderen sieht als die biblische Hure Babylon (Abb. 269–270). Auffällig ist die expressive und theatralische Übersteigerung des Dargestellten ins Groteske: Mithilfe einer an den expressionistischen Stummfilm angelehnten Lichtdramaturgie wird alles auf der Leinwand Sichtbare zum Ausdruck einer inneren Obsession. Das übrige männliche Publikum des Varietés verflacht in Powells Rücken zu Silhouetten einer gesichtslosen Schattenarmee. Auf seiner geballten Faust erscheint das Wort H-A-T-E (Abb. 271).

Die Inszenierung ist hochprovokativ, da sie unübersehbar auf die Kinosituation anspielt. Eine Point-of-View-Einstellung zeigt das Bühnengeschehen durch eine Öffnung in Form eines Schlüssellochs, das mittels einer Maskenblende künstlich erzeugt wurde, und bindet damit den Filmzuschauer explizit in das voyeuristische Geschehen ein. Im Fokus steht die Verführung des Publikums, mit einem Requisit aus der »goldenen Ära« Hollywoods, dem im Scheinwerferlicht glitzernden Paillettenkleid der Tänzerin. Dieses auf die Wirkung des Lichts abgestimmte Kleidungsstück stilisierte zahlreiche Schauspielerinnen zu *Femmes fatales* und Leinwandikonen – etwa Rita Hayworth in *Gilda* (1946, Charles Vidor), deren legendärer Tanzauftritt zum Inbegriff dieser Ästhetik wurde, oder Louise Brooks in Georg Wilhelm Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1929) und *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1929) als leuchtendes Zentrum der Bildkomposition.

15 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 136.



Abb. 264-271: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Bereits in diesen frühen Szenen offenbart sich *THE NIGHT OF THE HUNTER* als ein Film, der die Konventionen des filmischen Erzählens reflektiert und dabei die suggestiv wirkende Macht des Kinos explizit ausstellt, ohne die Erzählung in den Hintergrund treten zu lassen. Die Bedeutung des Lichts wird geradezu exponiert, indem quer durch den Film diverse Beleuchtungsarten zur Anwendung kommen. Ihr kontrastiver Einsatz verstärkt die mediale Reflexion der verwendeten cinematischen Mittel. Eine Schnitt- und Szenenfolge illustriert dies besonders eindrücklich – im markanten Kontrast von High-Key- und Low-Key-Beleuchtung. Es handelt sich um eine Sequenz, die die Ankunft des Wanderpredigers im Dorf der Familie Harper ankündigt. Zunächst sieht man Willa und

Mrs. Ikey Spoon (Evelyn Varden) an der Theke ihres Eisladens. Der bewusste Verzicht auf musikalische Untermalung lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf den gesprochenen Dialog. Die Szene ist in klassischem, nahezu schattenfreiem High-Key-Licht gehalten und strahlt – im Einklang mit der gängigen Intention dieser Beleuchtungsart – Normalität und Ruhe aus. Im Wissen um die Hinrichtung Bens vermittelt das Gespräch trotz der traurigen Nachricht eine lebensbejahende Botschaft: Ikey rät Willa, wieder zu heiraten, damit die Kinder einen neuen Vater bekommen. Es folgt ein Schnitt von der hell ausgeleuchteten Statik des Ladens zu einem dunklen, beinahe schwarzen Bild mit einer heranfahrenden Dampflokomotive. Gleichzeitig erklingen im Kontrast zur Stille der vorherigen Szene die bedrohlichen Akkorde von Schumanns *Preacher's Theme*, die den filmischen Schnitt als dramatischen Cut inszenieren. Auch die Lichtstimmung kippt schlagartig: vom High-Key zum Low-Key. Deutlich wird dadurch nicht nur die bevorstehende Invasion des Unheils in Willas Welt und die ihrer Kinder in Gestalt des Wanderpredigers, sondern auch der visuelle und symbolische Gegensatz der beiden Beleuchtungsstile herausgestellt.¹⁶

Nach nur wenigen Sekunden wechselt das Bild zurück zu Willa und Ikey Spoon, dann wieder zur Lokomotive, die nun aus der Tiefe des Bildraums auf die Kamera zurast und dicht an ihr vorbeizieht. Erneut sind die Kontraste entscheidend: Helligkeit und Dunkelheit, Ruhe und Bewegung, Stille und Klang werden als dramaturgische Mittel des filmischen Erzählens explizit markiert, so bereits in der kontrastiven Überzeichnung dieser Mittel – rasende Bewegung, der Rhythmus des Schnitts und die klangliche Überwältigung durch das *Preacher's Theme*. Die vom High-Key-Licht akzentuierte, Optimismus ausstrahlende Botschaft wird dabei von Anfang an für Willa als unerfüllbar gekennzeichnet.

Die Reflexion des Films als Film mittels nuancierter Lichtsetzung und Motivik zieht sich fort und variiert in unterschiedlichen Szenen, besonders augenfällig im nächtlichen Setting einer Kleinstadt, in der die geflüchteten Kinder bei Rachel Cooper Unterschlupf gefunden haben. Dort sucht Powell das junge Mädchen Ruby, eines von Coopers Schützlingen, auf, um sich über den Verbleib von Pearl und John zu informieren. Die Sequenz eröffnet mit einem Establishing Shot auf das Mädchen in Rückenansicht vor einer Häuserfront mit Leuchtreklamen (Abb. 272). Das Mädchen bewegt sich nur langsam, sichtlich fasziniert vom nächtlichen Lichtspiel. In den darauffolgenden Einstellungen greift sie an einem Straßenkiosk nach einer Zeitschrift mit dem Titel »Modern MOVIES«. Das Cover schmückt ein sich leidenschaftlich umarmendes Liebespaar – eine Antizipation

16 Auch wenn der Film in der beschriebenen Sequenz bewusst mit der Kontrastwirkung zwischen High-Key- und Low-Key-Beleuchtung operiert, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass beide Stile vielfältige Funktionen und Wirkungen entfalten können. Karl Prümm plädiert in diesem Zusammenhang für ein differenziertes Verständnis dieser beider Beleuchtungsarten: sie seien nicht im »normativen Sinn als ein Regelwerk« zu verstehen, da die »Zuordnung zu High-Key (maximale Ausleuchtung und Sichtbarkeit) oder Low-Key (dunklere Lichtstimmung ohne klares Führungslicht) eine nur wenig aussagekräftige Stiltzuweisung [darstellt], die noch weiterer explikativer Operationen bedarf«. Vielmehr seien sie als »Parameter eines offenen und dynamischen Beschreibungsmodells« zu begreifen, das etwa die jeweilige Qualität und Wirkung des Lichts berücksichtigt. (Prümm 2020, S. 23). Ergänzend dazu vgl. Frederick Foster, »High Key versus Low Key«, in: *American Cinematographer*, Jg. 38, August 1957, Nr. 8, S. 506–507.

der aufkeimenden Leidenschaft der pubertierenden Ruby. Dem darunter ausliegenden Magazin namens »Terrific Detective Tales« schenkt das Mädchen dagegen kein Interesse, anders als der Fokus der Kamera. Ohne weiteren Kommentar wird damit auf den kriminellen Plot des Films angespielt.¹⁷ Just in diesem Moment taucht Powell am Kiosk auf und tritt realiter an die Stelle der männlichen Cover-Figur (Abb. 273). Kurzerhand kauft er dem Mädchen das Magazin und lädt es auf ein Eis ein. Nachdem er von Ruby den Aufenthaltsort der Kinder erfahren hat, entfernt er sich. Sie schaut ihm sehnsüchtig hinterher und drückt das geschenkte Magazin fest an ihren Körper. Der Hut, den sie trägt, rahmt ihr Gesicht wie ein leuchtender Nimbus, und doch glitzert sein Material im Widerschein der Leuchtreklamen wie ein Echo auf das Paillettenkleid der Varietészene (Abb. 274). Hier zeigt sich exemplarisch, wie subtil Laughton über die Lichtführung widersprüchliche Konnotationen verwebt. Die leitmotivische Nacht rückt dabei nicht nur als Handlungsraum des Jägers in den Fokus, sondern gleichsam als Resonanzkörper des Kinos selbst – in dessen imaginativer Dynamik. Im Spiegel der Nacht verschwimmt die Grenze zwischen Sehnsucht und Gefahr, Realität und Traum.

17 Die im Film gezeigten Medien sind in Titel und Gestaltung real existierenden US-Zeitschriften der 1930er-Jahre nachempfunden: »Terrific Detective Tales« verweist auf die Zeitschrift »Detective Tales«, die ab 1931 erschien und später unter dem Namen »Real Detective« bekannt wurde; »Modern Movies« ist an »Modern Screen« angelehnt, das 1930 in New York gegründet wurde. Ein weiteres Magazin auf dem Regal, »Fantastic Stories«, bezieht sich auf das »Fantastic Story Magazine«, das allerdings erst in den 1950er-Jahren erschien und später prominent in einer Szene von *BACK TO THE FUTURE* (1985, Robert Zemeckis) Verwendung fand – einer Szene, die im Jahr 1955 spielt. Durch diese präzise Auswahl der gezeigten Printmedien verknüpft Laughton die Entstehungszeit seines Films subtil mit der Zeit der erzählten Handlung.



Abb. 272-274: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Und da ist noch eine andere Grenze: die zwischen Leben und Tod, der auf der Leinwand nie ganz endgültig zu sein scheint. Diesen Schwebезustand reflektiert eine besonders eindrucksvoll ausgeleuchtete Einstellung des Films mit Willa als Wasserleiche. Das Schwarz des Wagens, an den Powell sein Opfer gebunden und im Fluss versenkt hat, hält den Leichnam am unteren Bildrand fest, während bewegte Sonnenstrahlen dem Körper der Toten eine schwerelose Leichtigkeit verleihen (Abb. 275). Laughton knüpft damit an die in der Kunstgeschichte prominente Bildtradition der Ophelia an, der tragischen Heldin aus Shakespeares *Hamlet* (1603).¹⁸ Der Fokus richtet sich hier vor allem auf das Licht im Rhythmus der Unterwasserströmung. Wenn Jeffrey Couchman *THE NIGHT OF*

18 Das Motiv der leblos im Wasser treibenden Ophelia wurde vielfach in den Künsten verbildlicht. John Everett Millais' *Ophelia* (1851–52, Tate Britain, London) sowie Paul Delaroches *Le jeune martyr* (1855, Musée du Louvre, Paris) zählen zu den prominentesten Gemälden. Letzteres ist im Zusammenhang mit *THE NIGHT OF THE HUNTER* besonders hervorzuheben – sowohl aufgrund des dominierenden Schwarzanteils im Bild als auch wegen der diabolischen Gestalt, die wie ein Scherenschnitt über der auf dem Rücken im Wasser ruhenden, traditionell schönen jungen Frau in Weiß schwebt.

THE HUNTER als einen Film über »die Schönheit und das Drama des Lichts«¹⁹ charakterisiert, ist diese Einstellung hierfür ein zentraler Beleg. In der entrückten Unterwasserwelt scheint das nunmehr stofflich wirkende Licht die Tote wie ein göttlicher Strahl zu berühren; Willas blondes Haar und die Algenmassen vibrieren im Gegenlicht, sodass das Bild selbst flimmert, atmet, zu leben scheint – und dem motivischen Tod seine Endgültigkeit entzieht.

Unter einem anderen Lichteindruck präsentieren sich die Aufnahmen des Anglers in seinem Boot oberhalb des versenkten Tatorts. Die Reflexionen der Sonne am Bootsrumpf wirken im Kontrast zu den vorhergehenden Einstellungen natürlich, geradezu nüchtern. Als die Kamera in die subjektive Perspektive des Anglers wechselt, der die Tote hinter den bildfüllenden Wassermassen erblickt, fällt ein weiterer Kontrast auf: Die Szene unter Wasser erscheint, obwohl in die Tiefe versetzt, mit bemerkenswerter Detailschärfe erfasst. Lediglich die Wellenbewegung lässt die Konturen vibrieren. Spätestens hier wird der Studiocharakter dieser Aufnahmen deutlich. Nach Angaben des Kameramanns Stanley Cortez kam ein eigens konstruierter Wassertank zum Einsatz, ausgestattet mit Baumstämmen, Algen, einer Wachspuppe und einer Menge künstlichen Lichts. Cortez schildert: »I put about ten high-powered ›brutes‹ on a huge platform suspended above the water. These big lights poured a tremendous amount of light into the water, and we had water being pumped in, which produced that current. This was how we created underneath the water the strange, spiritual feeling of light and eerie current.«²⁰ Dieses »seltsame, spirituelle Gefühl von Licht«, eingebettet in eine »unheimliche Strömung« (Cortez), spiegelt präzise den Eindruck wider, den die Szene beim Zuschauen hinterlässt. Hier oszillieren, im Sinne Couchmans, Schönheit und Drama des Lichts in besonderer Weise. Nicht zuletzt dadurch reflektiert die Sequenz, im Wechsel der Kameraperspektiven, ober- und unterhalb der Wasseroberfläche, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos, wo die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion fließend bleibt.

19 Couchman 2009, S. 136.

20 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 216.



Abb. 275-277: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Bei der anschließenden Überblendung überlappen sich das Bild mit Willas Leiche und das mit Powell vor Harpers Haus, in dessen Keller John und Pearl sich gerade vor ihrem Peiniger versteckt haben. Laughton lässt die Überblendung bewusst lange stehen, sodass sich die weißschimmernde Erscheinung der Toten wie ein Schutzschild zwischen Powell und die Kinder schiebt (Abb. 276). Umso symbolträchtiger wirkt die anschließende Irisblende: Gleichmäßig breitet sich schwarze Dunkelheit kreisförmig von den Bildrändern her aus, während Powell auf den Hauseingang zugeht, bis schließlich nur noch die Fenster des Kellerraums im Fokus stehen (Abb. 277). Dabei wird Willas lichte Erscheinung in nuce ausgelöscht. Die Irisblende erfüllt hier eine doppelte Funktion: Zum einen akzentuiert sie Powells bedrohliche Präsenz, indem sie die Kinder sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn »einkreist«²¹ – als drohendes Dunkel, symbolische Falle, potenzielles Todesschwarz. Und zum anderen fungiert sie als filmhistorische Referenz: Zur Entstehungszeit von *THE NIGHT OF THE HUNTER* war die Irisblende, einst zentrales

21 Vgl. Simon Rothöhler, »Einkreisung«, in: Michael Baute; Volker Pantenburg (Hg.), 93 *Minutentexte. The Night of the Hunter*, Berlin 2006, S. 155ff.

Stilmittel des Stumm- und frühen Tonfilms, bereits überholt und im Zuge neuer ästhetischer Vorlieben und Schnitttechniken weitgehend aus dem Repertoire verschwunden.²² Umso markanter ist ihr gezielter und im gesamten Film einmaliger Einsatz an dieser Stelle: als filmhistorische und dramaturgische Setzung ebenso wie als visuelle Verdichtung von Licht und Dunkel, Letzteres als Filmfarbe, als leuchtendes Schwarz ins Bild gesetzt.

Schwarzes Licht

I wanted those blacks to go black [...] being colorful in black-and-white.
— Stanley Cortez²³

Henri Matisse formulierte in den 1940er-Jahren das Anliegen, Schwarz »ebenso lichthaft zu machen wie die anderen Farben«²⁴ – eine vehemente Absage an die gängige Auffassung von Schwarz als »Unfarbe«. Zwar lässt sich dieses Verständnis spätestens seit der Renaissance nachweisen,²⁵ doch erst in der Moderne beginnen Künstler, Schwarz nicht mehr nur zur Modulation von Schatten oder zur Konturierung im Chiaroscuro einzusetzen, sondern es zunehmend als eigenständige visuelle Kategorie zu behandeln und seine spezifische Beziehung zum Licht konsequent weiterzudenken. Für Matisse ist Schwarz ausdrücklich »nicht nur eine Farbe, sondern auch ein Licht«,²⁶ ein Gedanke, der in der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Künstlern wie Pierre Soulages zentral wird. »Über die Reflexionen der Farbe Schwarz das Licht [malen]«,²⁷ so erklärt Sou-

-
- 22 Die Irisblende findet auch im zeitgenössischen Kino weiterhin Verwendung – häufig, wie in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, als bewusste Referenz und kreative Weiterführung historischer Filmtechniken. Ein bemerkenswert reflektiertes wie innovatives Beispiel ist Ti Wests Spielfilm *PEARL* (2022). Einen weiterführenden Überblick zur Verwendung der Irisblende im modernen Film gibt Daniel Eschkötter in seinem Beitrag »Irisblende«, in: Volker Pantenburg; Friederike Horstmann; Dennis Göttel (Hg.), *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, 2. Aufl., Berlin 2017, S. 68–70.
- 23 Stanley Cortez, zitiert nach George Turner, »Creating The Night of the Hunter«, in: *American Cinematographer*, Jg. 64, Dezember 1982, Nr. 12, S. 1272–1276, 1335–1341, online (in einer modernisierten Version).
- 24 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouv. édition*, Paris 1972, S. 202f., zitiert nach Lorenz Dittmann, »Arabesque und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse«, in: Michael Berens; Claudia Maas; Franz Ronig (Hg.), *Florilegium artis: Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege*, Saarbrücken 1984, S. 28–34, hier S. 32.
- 25 Einschlägig hierzu Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, hg. von Klaus Binder, Frankfurt a. M. 1989. Diese posthum veröffentlichte Schrift widmet sich insbesondere der Porträtmalerei und verfolgt die Rolle der Farbe Schwarz von der Renaissance bis in die Moderne – darunter Werke von Frans Hals und Francisco de Goya.
- 26 Vgl. »Die Impressionisten hatten es [das Schwarz] aus ihrer Palette verbannt. Und ich nahm es wieder auf, wohl platziert. Denn Schwarz ist nicht nur eine Farbe, sondern auch ein Licht.« (Henri Matisse, zitiert nach Raphaël Millet (Regie), *MATISSE – AUF DER SUCHE NACH DEM LICHT*, Frankreich 2019).
- 27 Pierre Soulages, »Schwarz ist die Farbe des Lichtes«, im Interview mit Christoph Paul Klapproth, *Cicero* – Magazin für politische Kultur, 17.12.2008, online.

lages das Prinzip seiner Malerei, sein Verständnis von Schwarz als »die aktivste Farbe überhaupt« und seine Suche nach einem »geheimnisvollen Licht«,²⁸ das im Schwarz verborgen liege. Er betont: »Es gibt hier ein gewisses Paradoxon, scheint mir, denn worum es bei diesen ganz schwarzen Bildern geht, ist das Licht.«²⁹

Bei Matisse und Soulages ist das Verständnis von Schwarz als »Farbe des Lichts« eng an die Materialität des Bildträgers und des aufgetragenen Pigments gebunden, deren Interaktion mit dem Umgebungslicht insbesondere Soulages durch die Behandlung von Oberfläche und Textur seiner Gemälde zum Prinzip seiner Malerei macht. Im Film hingegen ist Schwarz kein pigmentierter Stoff, sondern projiziertes Licht – ein fundamentaler Unterschied. Dennoch spielt Schwarz im filmischen Farbsystem eine ähnlich konstitutive Rolle: nicht nur als Indikator von Dunkelheit und Atmosphäre, sondern als autonome Farbe mit ausgeprägter visueller und symbolischer Präsenz.

Ein paradigmatisches Beispiel für Schwarz als Bedeutungsträger des Bildes ist Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), angefangen mit dem einleitenden Schwarzbild (dem projizierten Licht)³⁰ der Ouvertüre bis hin zur opaken Fläche des schwarzen Monolithen als visuellem Zeichen für Ursprung, Intelligenz und Transzendenz. Unter anderen Vorzeichen, im Rahmen einer auf Kontrastwerte angelegten Schwarz-Weiß-Ästhetik, entfaltet die Farbe Schwarz auch in THE NIGHT OF THE HUNTER eine vergleichbare bildhafte Bedeutung und suggestive Wirkung. Das diesem Abschnitt vorangestellte Motto von Kameramann Stanley Cortez reduziert Schwarz weder auf eine technische Gegebenheit des Schwarz-Weiß-Films noch auf reine Symbolik. Vielmehr überträgt seine Aussage das in der modernen Malerei entwickelte Verständnis von Schwarz als Primärfarbe und Träger des Lichts auf den Film. Wie Cortez seine Vorstellung von »being colorful in black-and-white« in THE NIGHT OF THE HUNTER konkret realisiert und welche ästhetischen wie dramaturgischen Funktionen das Schwarz dabei erfüllt, zeigt die folgende Analyse.³¹

-
- 28 Ebd.; sowie ders., »Schwarz ist die aktivste Farbe überhaupt«, im Interview mit Nicola Kuhn, Der Tagesspiegel, 30. September 2019, online.
- 29 Pierre Soulages, 1980-Interview mit Michael Peppiatt, zitiert nach Hanna Weitemeier (Hg.), Schwarz, Ausst.kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1981, S. 101. Vgl. weiterführend Alain Badiou, Black. The Brilliance of a Non-Color, Cambridge, Oxford u. a. 2016; Michel Pastoureau, Black: The History of a Color, Oxford, Princeton 2009; sowie Fondation Maeght (Hg.), Le noir est une couleur, Ausst.kat. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 2006.
- 30 Vgl. die folgende Aussage von Hans J. Wulff: »Das Bildschwarz ist aber ein ›leuchtendes Schwarz‹. Ich erkenne den Rahmen des Projektionsbildes, ich sehe, dass ich nichts sehe. Darum darf man Dunkelheit im Kino und die Abwesenheit des Bildes nicht verwechseln.« (Ders., »Schwarzbilder – Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem«, in: Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Jg. 9, 2013, Nr. 1, S. 9–26, hier S. 19, online).
- 31 Ergänzend zu diesen einführenden Gedanken sei darauf hingewiesen, dass der Eindruck von Schwarz – oder auch von Weiß – im Film wesentlich von den jeweiligen Distributionsformen abhängt, was die Beurteilung der ursprünglichen Farbwerte häufig erschwert. Sean Cubitt veranschaulicht diese Problematik an einem konkreten Beispiel: »I have screened a 35 mm print of Rembrandt [Alexander Korda, 1936], worked for some years with an off-air VHS copy, checked the Internet Archive streaming version, and now work with the NTSC DVD, which I have viewed on a laptop LED screen, on a television monitor, and digitally projected. It is extremely difficult to be sure that the tonal gradations of extant prints are the same as those that would have been seen on release or that the transfers to broadcast, streaming, and DVD media preserve the original's tonal range.

Auf der motivischen und metaphorischen Ebene von *THE NIGHT OF THE HUNTER* sind Schwarz und Weiß, Licht und Schatten kontrastiv und dialektisch aufeinander bezogen. Folgerichtig trägt der todbringende Jäger Schwarz, das ihn in jeder hellen Umgebung als Fremdkörper markiert. Es wird merklich dunkler im Bild, wann immer Powell in den Kader tritt, und heller, wenn er abwesend ist. Selbst wenn es sich dabei um zwei der Kameraposition nach identische, mit kurzem Abstand eingeblendete Einstellungen handelt, vollziehen sich sichtbare Lichtwechsel, motiviert allein durch Powells An- oder Abwesenheit im Bild (Abb. 278–279).³² Die Eleganz seines immer schwarzen Kostüms wirkt dabei heuchlerisch und platt und unterstreicht zusammen mit Robert Mitchums manieristischer Schauspielführung seine groteske Erscheinung und sein pathetisches Gebabe. So manche Einstellung in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, die in direkter Verbindung mit Powell und seinen Machenschaften steht, wird nahezu vollständig vom Schwarz dominiert. Da ist zum Beispiel die Schwärze seines Wagens, die in einer Einstellung beinahe den gesamten Kader überzieht und die Kinoleinwand kurzzeitig in eine abstrakte Bildfläche transformiert. Fährt der Wagen aus dem Kader, hellt sich der Einstellungsraum im freigesetzten Sonnenlicht wieder auf. Doch die Erinnerung an das vorangegangene Schwarz bleibt haften, und man ahnt, dass es wiederkehren, vom Grund des Bildes wiederaufsteigen wird. Schwarz entspricht folglich dem Grundtenor des Films, seinem Sujet, und ist zugleich – wie das vorangestellte Motto von Stanley Cortez deutlich markiert – die primäre Farbe seiner visuellen Gestaltung.

On the rare occasions when archive prints are projected, the crispness and detail is unforgettable and the blacks are richer and deeper.« (Cubitt 2014, S. 26).

- 32 Ähnliche Dynamiken von Dunkelheit zu Helligkeit lassen sich im Film an mehreren Stellen beobachten – etwa in der Schlusspassage, wenn eine längere, ungeschnittene Kamerafahrt die allmähliche Aufhellung des Szenenbildes einfängt: Je weiter sich Rachel Cooper und ihre Schützlinge vom Gerichtshof entfernen, in dem Powell gerade verurteilt wurde, desto heller wird die Szenerie. Die Lichtdramaturgie begleitet diesen symbolträchtigen Gang vom Dunkel ins Licht – als visuelle Entsprechung der moralischen und narrativen Auflösung. Auch wenn solche subtilen Lichtwechsel und -modulationen vom Zuschauer nicht immer bewusst wahrgenommen werden, entfalten sie doch ihre Wirkung und prägen maßgeblich das Verständnis des Films.



Abb. 278-280: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Wie maßgeblich die ästhetische Präsenz und Wirkung der Farbe Schwarz in *THE NIGHT OF THE HUNTER* an die Tektonik des Bildraums, die Kameraperspektive, die Lichtführung und die dramaturgische Setzung einzelner Szenen gebunden ist, zeigt exemplarisch die Sequenz im Eisladen. Die Kamera ist außerhalb des Ladens positioniert und visiert frontal dessen Fensterfront. Dunkle Fenstergitter formen im Kontrast zum hellen Inneren des Raums eine innerbildliche Rahmung (Abb. 280). Schwarz fließt durch die Balken in direkter Korrespondenz zum Schwarz von Powells Anzug, der im rechten Bildbereich mit dem Rücken zur Kamera steht. Pearl und ihre Puppe, in der das Geld versteckt ist, sitzen ihm direkt gegenüber an der Theke, seinem Blick ebenso ausgeliefert wie dem des Kinopublikums. Im linken Bildteil isoliert ein einzelner vertikaler Fenstereisenbalken Willa vom Rest der Gruppe – ein bemerkenswerter Kunstgriff, der ihre spätere Ermordung durch Powell sinnbildlich antizipiert. Da es sich hierbei um eine Point-of-View-Einstellung aus der Perspektive Johns auf die Fensterfront handelt, wird deutlich, dass dieses Schwarz nicht naturalistisch, sondern subjektivierend verwendet wird: Es entspringt der Empfindung Johns, der als Einziger Powell durchschaut, in ihm nicht einen Heilsbringer, sondern einen gefährlichen Bösewicht erkennt. In dieser Bildkomposition oszillieren Powells Absichten, seine »Einkreisung« der Familie Harper, der er ei-

ne Falle stellt, und Johns Einsicht – vereint in einem einzigen, hochkomplexen und ausdrucksstarken Bild, in dem Schwarz und Weiß, Licht und Schatten tragende Funktionen erfüllen. Über seine gegenständlich-attributive Funktion hinaus avanciert Schwarz hier zur prägenden Farbe des Bildes: Es definiert die ästhetische Stilisierung, narrative Spannung und emotionale Tonlage der Szene wesentlich mit.

Wird Powells bedrohliche Präsenz zu Beginn noch hauptsächlich durch das Schwarz seines Wagens oder seines Anzugs akzentuiert, so rückt er im weiteren Verlauf des Films zunehmend auch als schwarze Silhouette ins Bild. In einer exemplarischen Nachtszene erscheint er im hell erleuchteten Türrahmen des Harper-Hauses, hinter den beiden Kindern, die hastig das Geld in der Puppe verstecken. Dort steht er, im starken Gegenlicht konturiert, schwarz leuchtend – als optischer, zugleich unheimlicher Fluchtpunkt der Einstellung. Die omnipotente Gefahr, die vom Jäger ausgeht, ist hier, bei der augenfälligen Dominanz schwarzer Farbe im Kader, hell-dunkel polarisiert; die Lichtführung ist sorgfältig auf das von Hilyard M. Brown entworfene Szenenbild abgestimmt. Zwei Fenster flankieren den Türrahmen und leuchten im Dunkel der Nacht wie glühende Monsteraugen. Licht und Dunkelheit fungieren hier als Wahrnehmungsagenten, die mit den Emotionen und dem Vorwissen des Publikums spielen. Zutreffend ist in einer von Jack Ravage verfassten Filmkritik aus den 1980er-Jahren, die anlässlich der Erstveröffentlichung von *THE NIGHT OF THE HUNTER* auf Video erschienen ist, von »großen Massen schwarzen Bildraums und einem betont surrealen Setting«³³ die Rede. Ravage empfiehlt den potenziellen Käufern der Videokassette, den Film in völliger Dunkelheit zu sehen: »In such a setting [im dunklen Raum] the imagery [von *THE NIGHT OF THE HUNTER*] often seems to grow ›outside‹ of the confines of the screen edges, seeping into the room, escaping the boundaries of the frame. [...] Recommendation: See this video-tape in as dark a room as possible.«³⁴

Laughtons Entscheidung, in Schwarz-Weiß zu drehen – zu einer Zeit, als die meisten Hollywood-Produktionen bereits im Zeichen von Technicolor, Eastman- und Agfacolor standen – sowie der Ateliercharakter des Films bestimmen entscheidend die Stilistik und Bildwirkung von *THE NIGHT OF THE HUNTER*. Die Arbeit im Studio ermöglichte es Laughton und seinem Team, Licht und Schatten umso entschiedener zu stilisieren. Eine wesentliche Funktion erfüllt hierbei das artifizielle Schwarz, darunter die monochrom schwarz gestalteten, flachen Kulissenbauten, die Cut-outs der Flussfahrt-Sequenz sowie die schwarzen Hintergründe für Spezialeffekte wie den von Jack Rabin und Louis DeWitt gestalteten Sternenhimmel.³⁵ Ein weiterer entscheidender Aspekt ist die Wahl des Filmmaterials, bei der die Expertise des Kameramanns Stanley Cortez eine Schlüsselrolle spielte. Sein erklärtes Ziel (»I wanted those blacks to go black«) erforderte ein Material, das ein besonders intensives Schwarz bot. Cortez hat bereits bei den Dreharbeiten zu *BLACK TUESDAY* (1954), einem Film Noir von Hugo Fregonese, erste Erfahrungen mit

33 Ravage 1988, S. 46.

34 Ebd.

35 Die Einschätzung von Preston Neal Jones ist eindeutig: »Rabin and DeWitt emerge as unsung heroes in attaining Laughton's goal of creating a fairy-tale imagery for the river journey.« (Jones 2002, S. 251).

dem hochempfindlichen Tri-X-Film von Eastman gesammelt. Dieses seit 1954 verfügbare Material mit deutlich erhöhter Lichtempfindlichkeit³⁶ ermöglichte es ihm, mit minimaler Beleuchtung zu arbeiten. Lange vor Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (1975) dreht er auf Tri-X eine Szene in *BLACK TUESDAY* im Schein einer einzigen Kerze. In *THE NIGHT OF THE HUNTER* fällt die Wahl auf Tri-X jedoch nicht primär aufgrund der Möglichkeit, mit natürlichen, im szenischen Raum verorteten Lichtquellen zu drehen, sondern aufgrund seiner Farb- und Kontrastwerte im Schwarz-Weiß-Bereich. Das Ergebnis ist ein klarer Low-Key-Effekt³⁷ mit tiefen Dunkeltönen und gestochen scharfen Bildern, die in den hellen Bereichen eine aktive, vibrierende Körnigkeit aufweisen, während das Dunkel zu einer opaken, »glatten« Schwärze tendiert: nicht abgestufte Helligkeit, sondern leuchtendes Schwarz, das dank der Materialeigenschaften besonders intensiv zur Geltung kommt.³⁸

Die Wirkung der Farbe Schwarz als zentrales Element der visuellen und dramaturgischen Struktur von *THE NIGHT OF THE HUNTER* lässt sich exemplarisch an zwei weiteren Szenen verdeutlichen, die sich inhaltlich um Willas Schicksal in den Fängen des Jägers und ihren gewaltsamen Tod drehen. Die erste handelt von ihrer unmittelbar bevorstehenden Hochzeitsnacht mit Powell: Zu Beginn sieht man Willa in einer nahen Einstellung im Badezimmer sich im Spiegel betrachten (Abb. 281). Sie trägt ein weißes Schlafgewand. Ihr Antlitz strahlt Freude aus, offenbar gefällt sie sich selbst. Das Licht lässt feine Filmkorn-Partikel auf ihrem Gesicht schimmern. Sie wendet sich der Schlafzimmertür zu. An der hinteren Wand zeichnet sich die Fensterarchitektur als perspektivische Schattenprojektion ab, deren feine, jedoch markante Linienführung Willas Blick zur Tür hin räumlich akzentuiert (Abb. 282). Anschließend schaltet Willa das Raumlicht aus und berührt zögernd die Türklinke. Mit dem Öffnen der Tür erscheint Powells schwarzes Jackett im Bild, das auf einem Kleiderhaken an der Tür hängt – nahezu vom Eindruck einer aufrechtstehenden kopflosen Gestalt. Aus dem Zimmer strömt Dunkelheit Willa entgegen und legt sich über ihr Gesicht. In den Taschen des Jacketts findet sie ein Taschenmesser, mit dem Powell sie später töten wird. Die Klinge ist eingeklappt, das Messer wirkt harmlos. Nichtsahnend betrachtet sie es und kommentiert lächelnd: »Männer!« (Abb. 283).

Mit dem nächsten Schnitt wechselt die Kamera ihre Position und filmt Willa frontal aus dem Schlafzimmer – ein Perspektivwechsel, durch den im Bildhintergrund ein weiteres wichtiges Detail sichtbar wird. Der Badezimmerspiegel, in dem Willa sich zuvor

36 Vgl. dazu Emery Huse, »Tri-X – New Eastman High-Speed Negative Motion Picture Film«, in: *American Cinematographer*, Jg. 35, Juli 1954, Nr. 7, S. 335.

37 Dazu Stanley Cortez: »I would consider that [THE NIGHT OF THE HUNTER] as a contrast picture [...]. Because it was shot in a very high-key, but the impression is low-key. [...] Well, I can use a great amount of light and still have a low-key effect.« (*Stanley Cortez ASC Interview* [1984], YouTube, 18. Mai 2013, online).

38 Ergänzend hierzu ist anzumerken, dass Stanley Cortez bereits vor seiner Zusammenarbeit mit Charles Laughton ein ausgewiesener Meister der Low-Key-Beleuchtung und der kontrastreichen Schwarz-Weiß-Ästhetik war. Seine Materialwahl, sein ausgeprägtes Farbverständnis und sein Streben nach intensiven Schwarzttönen kommen auch in Filmen wie *THE BLACK CAT* (1941, Albert S. Rogell), *SECRET BEYOND THE DOOR* (1948, Fritz Lang) und *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942, Orson Welles) zur Geltung. Zu Beginn seiner Laufbahn arbeitete Cortez als Assistent von Karl Struss und Charles Rosher, den beiden Kameramännern von *SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS* (1927).

wohlwollend betrachtet hat, zeigt nun nur noch ein opakes, undurchdringliches Schwarz (Abb. 284). Eingefasst von dem weißen Holzrahmen wirkt dieses Schwarz wie ein abstraktes Bild im Bild: Ausdruck einer Bildfarbe, die sich hier zugleich zu einem metaphorischen Entrée in den Tod verdichtet, der Willa im weiteren Verlauf ihrer Ehe mit Powell bevorsteht. Die konzeptuelle Dringlichkeit dieser Bildkonstellation erinnert an die Szene im Eisladen und an die oben analysierte Einstellung, in der schwarze Fensterbalken – gleich einer abstrahierten, rechteckigen Sargform – Willa einrahmen und isolieren.



Abb. 281-286: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Nachdem die Tür ins Schloss gefallen ist, kommt es anstelle körperlicher Nähe zu einem Dialog zwischen den beiden. Willa steht eingeeengt vor dem Bett, bevor sie schließlich davor niederkniet, während Powell – den vorderen Bildraum fast bis zum oberen Rand ausfüllend – ihr eine rigide Moralpredigt hält. Über Willa hängt eine nackte Glühbirne, grell konturiert, jedoch kaum die Dunkelheit im Zimmer erhellend: Ihr Schein betont vielmehr das Halbdunkel, das dem Raum in dieser Szene förmlich die Luft nimmt (Abb. 285). Das harte, ungefilterte Licht der Lampe korrespondiert mit Powells Worten, die Willas naive Erwartungen an diese Hochzeitsnacht zerschlagen. Statt Zärtlichkeit

erfährt sie Ablehnung und eine demütigende Lektion über die vermeintliche Sündhaftigkeit ihres weiblichen Wesens. Man sieht sie nun in naher Einstellung, mit dem Gesicht zur Kamera, zurückgewiesen. Das Licht ist ausgeschaltet, Powell hat sich ins Bett gelegt. Willa, nur leicht von vorne aufgehellt, ist weiterhin sichtbar, doch dunkle Schatten haben sich über ihr Antlitz, Haar und Schultern gelegt (Abb. 286). Diese Verschattung markiert ein verändertes Selbstbild. »Help me to get clean ...«, spricht sie zu Gott. Die folgende Abblende auf Schwarz ist mehr als nur eine formale Überleitung: Sie wirkt wie ein visuelles Menetekel und beschließt eine Szene, in der sich die leitmotivischen Kräfte von Good und Evil bildräumlich verdichtet haben – und Letzteres fortan über Willas Schicksal verfügt.

Die zweite Szene, in der es schließlich zu Willas Ermordung durch Powell kommt, erhöht – der dramatischen Steigerung entsprechend – die suggestive Bildpräsenz und symbolische Wirkung der Farbe Schwarz deutlich. Schauplatz ist eine kapellenartige Dachkammer: das betont künstliche, A-förmig aufgebaute Szenenbild mit spitz zulaufenden Giebeln, deren Form an eine Messerklinge erinnert. Diese räumliche Stilisierung verweist nochmals augenfällig auf den Einfluss der betont expressiven, antinaturalistischen Architekturgestaltung des expressionistischen Stummfilms, paradigmatisch in Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920). Die Tötung selbst bietet sich dem Auge wie ein groteskes Opferungsritual dar, visuell eingebettet in scharfkantige Zonen aus Licht und Schatten. Am unteren Bildrand liegt Willa auf dem Bett wie eine aufgebahrte Leiche, betend zu Gott, bereit, in dessen Namen geopfert zu werden (Abb. 287–288). Die dramatische Intensität der Szene kulminiert, als die Kamera in die Totale wechselt: Das spitz zulaufende architektonische Dreieck zieht sich in die Bildtiefe zurück und erscheint nun isoliert im umliegenden Bildschwarz – die Klingenanalogie nun unübersehbar akzentuiert (Abb. 289). Sodann sticht Powell mit dem Messer auf Willa ein.

Diese Totale besticht durch die suggestive Wirkung des Schwarz, das nun einen Großteil der Leinwand einnimmt und sich imaginär über ihre Ränder ausbreitet. Im Einklang mit der dramatischen Zuspitzung der Szene, dem Aufblitzen der Messerklinge und Willas Tod scheint das Dunkel des Kinoraums selbst die opake, materielle Präsenz dieses Schwarz anzunehmen. Auch bildimmanent, als Filmfarbe, entfaltet Schwarz hier in seiner nahezu abstrakten Qualität einen enormen visuellen Sog, ganz im Sinne von Laughtons Absicht und Cortez' intuitiver Beziehung zu dieser Farbe: »I wanted those deep blacks, because I felt that it would give me an added dramatic punch in there when a sequence called for it. I'm a firm believer in black. I don't want to use the word ›startle,‹ but it holds you, like a diamond and its reflections, it magnetizes you.«³⁹

39 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 117f. Hilyard M. Brown betont rückblickend, wie maßgeblich Cortez' Verständnis von Farbe im Schwarz-Weiß-Film und von Kontrast die visuelle Stilistik von *THE NIGHT OF THE HUNTER* prägte: »Stanley's contribution to the whole thing was that extreme black and extreme white with very few intermediate tones. It was a little bit shocking.« (Ebd., S. 116f.).



Abb. 287-289: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

»Mir kommt häufig so vor, als wäre das Kino, insbesondere in seiner Schwarz-Weiß-Ästhetik, von einer Sehnsucht nach den tiefsten Tönen des Schwarz getragen«, schreibt Harald Haarmann in *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte* (2005).⁴⁰ Tatsächlich erscheint gerade der Schwarz-Weiß-Film dazu prädestiniert, dieser »Sehnsucht« bildlichen Ausdruck zu verleihen. Allerdings setzen auch zahlreiche Farbfilme auf den Ausdruckswert der Farbe Schwarz. Stan Brakhages *BLACK ICE* (1994), Alejandro Amenábar's *THE OTHERS* (2001), Hélène Cattets und Bruno Forzani's *AMER* (2009) und Jonathan Glazers *UNDER THE SKIN* (2013) sind Beispiele für eine Farbfilmästhetik, in der ein stark ausgeprägtes Schwarz die Inszenierung visuell und inhaltlich trägt. Dabei wurde über die Bedeutung dieser Farbe im Film bislang wenig publiziert – ebenso über ihre kunsthistorische Tragweite, die bis in die altsteinzeitlichen Anfänge visueller Bildkultur zurückreicht. Dazu Pierre Soulages: »Über viele Jahrhunderte sind die Menschen an die dunkelsten Orte gegangen, unter die Erde, in Grotten, um dort mit der Farbe Schwarz zu malen. Es gab

40 Harald Haarmann, *Schwarz: eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2005, S. 48; siehe ergänzend Tom Fröhlich's Dokumentarfilm *DAS PERFEKTE SCHWARZ* (2019).

zwar auch ein wenig Weiß und etwas Rot, aber vor allem Schwarz. Ich finde das sehr bewegend.«⁴¹

Die Bedeutung der Farbe Schwarz in den Künsten lässt sich zeitspezifisch untersuchen. Der Kunsthistoriker Michael Diers hat die »programmatische Hinwendung zum Spektrum der Unfarben [Schwarz, Weiß, Grau]« in der Nachkriegsmoderne kontextbezogen auf mehreren Ebenen gedeutet: als Reaktion auf die Erfahrung der beiden Weltkriege ebenso wie auf die bunten Werbewelten der aufsteigenden Konsumgesellschaft, vor allem aber als »Erprobung, Überprüfung und Reflexion der traditionellen und neuen Möglichkeiten der eigenen Künste.«⁴² Diese Einschätzung lässt sich in zentralen Punkten auf *THE NIGHT OF THE HUNTER* übertragen: Gerade der bildbewusste wie reflektierte Einsatz des Schwarz im filmischen Medium bestätigt Diers' Diagnose exemplarisch. Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Laughtons Film einerseits im Dialog mit den künstlerischen Strömungen der Moderne sowie der Filmgeschichte steht und andererseits innerhalb der klassischen Filmtradition der 1950er-Jahre eine Sonderrolle einnimmt, die erst im filmkritischen Diskurs der 1970er-Jahre in ihrer vollen Tragweite erkannt und gewürdigt wurde. Die Innovationskraft dieses Werks manifestiert sich wesentlich im Umgang mit Schwarz: in seiner markanten Stilisierung und seiner visuellen wie dramaturgischen Gewichtung. Diese Ästhetik ist essenzieller Bestandteil der Lichtdramaturgie des Films; die nachfolgende Analyse vertieft dies im Hinblick auf die Bildmacht der Schatten.

Die Bildmacht der Schatten

Perhaps it is not our duty to shed light into every shadow for shadow shelters a life of its own.

— David Park⁴³

In *THE NIGHT OF THE HUNTER* ragt eine Szene im Hinblick auf die Schattenästhetik des Films besonders heraus. Bezeichnenderweise spielt sie im Kinderzimmer, jenem Raum, in dem sich in der kindlichen Wahrnehmung Wirklichkeit und Fantasie durchdringen. Ein Rückzugsort, an dem man sich ungestört dem Spiel der (optischen) Imagination hingeben kann, wie es Marcel Proust zum Auftakt seines weltberühmten Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) beschreibt. Dort ist es die Figur des jungen Marcel, der abends fasziniert die Projektionen einer Laterna magica betrachtet, die ihm seine Mutter geschenkt hat.⁴⁴ Eine andere prominente Passage findet sich in John Williams'

41 Soulages 2019, online.

42 Michael Diers, *FotografieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 57.

43 David Park, *The Fire Within the Eye: A Historical Essay on the Nature and Meaning of Light*, Princeton, N.J. 1997, S. 337.

44 Eine Reminiszenz an Prousts Szene findet sich in Ingmar Bergmans Spielfilm *FANNY OCH ALEXANDER* (1982): Gleich zu Beginn erhält der junge Alexander eine Laterna magica geschenkt und projiziert im abgedunkelten Kinderzimmer Lichtbilder für seine Geschwister – ein Moment kontemplativer Stille und kindlicher Imagination, der Bergmans Nähe zu literarischen Vorbildern wie Proust besonders deutlich werden lässt.

Roman *Stoner* (1965), die sich auf die ersten Studienjahre der Hauptfigur William Stoner bezieht: »Manchmal sah er abends in seiner Dachkammer von dem Buch auf, in dem er las, und blickte in die dunklen Winkel des Zimmers, dorthin, wo Lampenlicht mit Schatten spielte. Starrte er nur lange und intensiv genug, verdichtete sich das Dunkel zu einem Licht, das die flüchtigen Konturen dessen annahm, was er gerade gelesen hatte.«⁴⁵ Obwohl in dieser Szene – anders als bei Proust – nicht die Projektionen einer *Laterna magica*, sondern allein die (durch das Lesen angeregte) Fantasie das natürliche Spiel von Licht und Schatten im Raum zu mentalen Bildern formt, zeigen beide Episoden eine bemerkenswerte Nähe zu jener Sequenz in Laughtons Film auf, die im Fokus dieses Abschnitts der Analyse steht.

Die Sequenz wird eingeleitet mit einer Totalen auf Harpers Haus. Die Bildkomposition ist tiefenräumlich abgestuft: Im Vordergrund flackert das Licht einer Gaslaterne, dahinter erscheint die hell angestrahlte Fassade des Hauses, im Hintergrund wird ein weiteres Gebäude sichtbar. Über alle Bildebenen hinweg verteilen sich markante Schatten der umliegenden Baumkronen. Das kontrastreiche Helldunkel verleiht bereits diesem Establishing Shot eine suggestive, dramatische Spannung, die auf Harry Powells Eindringen in die Welt der Kinder einstimmt. Je dunkler die Nacht des Jägers, desto augenfälliger das Spiel der Schatten.

Ein Schnitt führt ins Kinderzimmer: John erzählt seiner Schwester gerade eine Gutenachtgeschichte von einem reichen König, den böse Männer aus seinem Reich vertreiben wollen. Beide Kinder sind gleichzeitig im Bild zu sehen, optisch eingebettet in ein dichtes Schattennetz, das sich im Faltenwurf der Bettdecke und an der Wand hinter John markant abzeichnet. Die folgende Nahaufnahme porträtiert Johns verträumten, wie in die Ferne gerichteten Blick – dem Schattenspiel an der Wand zugewandt, als sehe er dort die Helden seiner Geschichte als lebende Gestalten, wie auf eine Leinwand projiziert. Die Kamera wechselt in die subjektive Perspektive Johns und fokussiert ihrerseits das lichte Rechteck des Fensterkreuzes samt den Schattenprojektionen der gefalteten Vorhänge und der im Wind bewegten Baumkrone. John steht vom Bettrand auf und tritt näher an die Wand heran, bis sein eigener Schlagschatten darauf erscheint (Abb. 290). Mit dem nächsten Schnitt wechselt die Kamera ihre Position und filmt das Zimmer mit Fokus auf John und Pearl hinter ihm (Abb. 291). Durch den Wechsel der Kameraperspektive entsteht der Eindruck, als filme die Kamera durch die Wand hindurch. Bewegte Schattenprojektionen, die zuvor die Wand bespielt haben, bleiben dabei sichtbar und verteilen sich als unscharfe Flecken über das Bild. Laughton kommentierte die Einstellung:

»I don't remember whether it was Charles's idea or mine, but we did something very unusual in the scene where the two children are up in their bedroom at night and the little boy is looking at the shadows of leaves on his wall. In one shot, we reversed the angle and shot the boy through a scrim so that the wall was invisible but the shadows were not, we were photographing the little boy through the shadows. That was done with a dimmer and, actually, a series of scrim, to get a kind of depth in the shadow itself.«⁴⁶

45 John Williams, *Stoner* [1965], aus dem Amerik. von Bernhard Robben, 8. Aufl., München 2017, S. 23f.

46 Charles Laughton, zitiert nach Jones 2002, S. 157.

Deutlich wird hier die Absicht, dem Schatten, der die vorderste Bildebene bespielt, Volumen und eine eigene räumliche Präsenz zu verleihen. Nicht länger fungiert der Schatten in dieser hochgradig unkonventionellen Einstellung als bloßes Nebenprodukt des Lichts, sondern rückt als bildprägender Akteur in den Fokus.

Es folgt ein Bild von Pearl in ihrem Bett, der in dieser Sequenz die Rolle einer (immobilen) ZuhörerIn und ZuschauerIn zukommt, gefolgt von einer Halbnahen auf John, in etwa aus der Perspektive des Bettes aufgenommen. Seine Brust durchkreuzt der halbtransparente Schatten eines horizontal verlaufenden Fensterbalkens. Plötzlich erscheint im hellen Segment der Wand – begleitet von den unheilvollen Akkorden von Schumanns *Preacher's Theme* – der riesige Schlagschatten eines Mannes, der sich in Richtung John bewegt, ihn überschattet und optisch verschluckt. Die schwere Musik und der markante Hut lassen keinen Zweifel an der Identität des Mannes. Die Bedrohung konkretisiert sich, als der Film auf Pearl zurückschneidet. Sie liegt wie versteinert im Bett. Ihr Mund formt sich vor Verwunderung und Angst zu einem lautlosen Schrei. Instinktiv hebt sie den Zeigefinger, um John auf die unheilvolle Gestalt hinter seinem Rücken aufmerksam zu machen (Abb. 292). Schmitt zurück auf John, der sich nun umdreht und den Schattenmann unerschrocken ansieht (Abb. 293). Er selbst ist nur noch als Silhouette sichtbar, die sich mit den Schattenprojektionen an der Wand zu einer gemeinsamen Szene verdichtet: eine Begegnung zweier Rivalen, David gegen Goliath, deren ungleiches Verhältnis sich schon allein in den unterschiedlichen Größen der beiden Körperschatten zeigt.

In der anschließenden Einstellung sind alle drei Protagonisten der Szene – Pearl, John und der Schattenmann – gleichzeitig im Bild zu sehen (Abb. 294). Die Kamera ist hinter Pearl positioniert und nimmt ihren ausgestreckten Zeigefinger bildzentriert ins Visier: eine Geste, die gleichermaßen den Blick des Zuschauers auf die Schattenprojektion lenkt und zugleich dessen inneren Impuls spiegelt, ein »Siehe!«. Auch hier bezieht Laughton den Kinoraum bewusst mit ein, lässt Kinderzimmer und Zuschauerraum ineinander übergehen und spielt dabei gezielt mit den Reaktionen und Emotionen seines Publikums. Johns Blick aus dem Fenster offenbart wenig später, dass Powell sich in Wirklichkeit weiter entfernt hinter der Umzäunung des Hauses befindet, unterhalb einer Straßenlaterne, deren Gasflamme seine dunkle Gestalt wirkungsvoll akzentuiert. Sein Gesicht, zur Hälfte grell erleuchtet, tritt maskenhaft aus der Dunkelheit der Nacht hervor; sein Blick ist starr auf das Haus respektive das Kinopublikum gerichtet.



Abb. 290-294: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Die »Figuration des Schattens« (Jacques Aumont),⁴⁷ wie sie in der hier analysierten Sequenz die Bilddramaturgie bestimmt und dabei Powells dämonisches Wesen sowohl für die Kinder als auch für das Kinopublikum sichtbar macht, verwandelt das Kino selbst in eine suggestive *Laterna magica* – mit dem Stumm- und frühen Tonfilm als zentraler Bezugsgröße. Filme wie James Whales *FRANKENSTEIN* (1931)⁴⁸ und D. W. Griffiths *THE SORROWS OF SATAN* (1926) stilisieren die Auftritte ihrer titelgebenden Figuren in ähnlicher Weise: als markante Schattenbilder und Silhouetten. Auch das Weimarer Kino liefert paradigmatische Vorbilder, allen voran Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) und die Szene, in der der Somnambule Cesare die Figur Alan in dessen Bett überfällt: nicht leibhaftig, sondern als Schattenmann an der Wand, samt erhobenen Schattenmesser. In F. W. Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922) folgt auf die Texttafel »Das gespenstische Licht des Schlosses schien die Schatten wiederum zu beleben« jene Einstellung, in der sich der Schatten des Vampirs über den unruhig Schlafenden beugt. Rayd Khouloki kommentiert: »Mit ihm [dem Schatten] hat er [der Vampir] jedoch schon in gewisser Weise Besitz von seinen Opfern ergriffen. [...] Für das Opfer, auf das der Schatten fällt und dem damit das Licht, oder präziser: die Beleuchtung, entzogen wird, bedeutet dies, in den tödlichen Bannkreis dieser Existenz zu geraten.«⁴⁹ Und in *SCHATTEN – EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION* (1923) treibt Arthur Robison das Spiel lebender Schatten auf die Spitze: In »mehr als vierzig Einstellungen [bestimmen] nicht reale Personen, sondern allein ihre Schatten«⁵⁰ die Handlung. Ein wandernder Schattenspieler hypnotisiert die Gäste eines Festes und setzt sie einer beklemmenden Halluzination aus. Unterdrückte Leidenschaften, erotische Fantasien, Missverständnisse und Eifersucht nehmen als Schattenprojektionen Gestalt an und führen zu einem tödlichen Konflikt. Erst mit dem Erwachen aus der Hypnose wird die Illusion durchbrochen. Wie Laughton und die genannten Regisseure spielt auch Robison unmissverständlich auf das Kino als magische Dunkelkammer an – einen Raum, in dem Bildprojektionen die Wirklichkeit affizieren, mit dem Regisseur als »Schattenspieler«.

47 Vgl. hierzu meine Ausführungen in der Kapiteleinführung »Verschattung«.

48 In einer zentralen Szene sieht man Frankenstein, wie er des Nachts durch ein geöffnetes Fenster in das Schlafgemach seines weiblichen Opfers eindringt. Die bewegten Schatten der Baumkronen, die sich über die Wand hinter dem Bett verteilen, untermalen wirkungsvoll die vom Eindringling ausgehende Bedrohung. Das Dunkel selbst wirkt wie ein Windstoß, der ins Zimmer dringt, während die auf dem Bett liegende Frau – im weißen Schlafgewand grell leuchtend – bereits von alpträumenhaften Visionen heimgesucht zu sein scheint. Diese Inszenierung erinnert auffällig an Johann Heinrich Füsslis Gemälde *Der Nachtmahr* (1790–91, Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift): eine auf dem Bett ausgestreckte Frau, bedrängt von gespenstischen Nachtgestalten – einem Alb, der schwer auf ihrer Brust sitzt, und dem Kopf eines blind starrenden Pferdes, das unvermittelt aus dem Hintergrund hervortritt. Ein motivisches Echo dieser Bildkonstellation findet sich in Murnaus *SUNRISE*, als der Mann in Vorbereitung auf seine geplante Mordtat das Astbündel in einem dunklen Viehunterstand versteckt. Just in diesem Moment erscheint von links ein schwarzer Pferdekopf als stumme Manifestation seines schlechten Gewissens. Das Tierhafte tritt aus dem Dunkel hervor und fixiert den Täter mit einem unheimlich leeren (weil im Schatten verborgenen) Blick – als dämonischer Zeuge der Tat.

49 Rayd Khouloki, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2007, S. 44.

50 Steinbauer-Grötsch 1997, S. 148.

Die zuvor erwähnte *Laterna magica* erweist sich in diesem Zusammenhang als mehr als nur lose Assoziation: Sie verweist auf eine medienhistorische Tiefenschicht des Kinos, das in seiner Projektionstechnik und Bildlogik bereits in dieser vorfilmischen Apparatur vorgebildet ist.⁵¹ Lange vor der Erfindung des Films diente die »Zauberlaterne« als Instrument zur Projektion des Unheimlichen und Monströsen – und kann zugleich als Gegenbild zur lichtfixierten Aufklärung gelesen werden.⁵² Ursprünglich durch Kerzen- oder Öllampenlicht im Innern betrieben, wurde sie früh genutzt, um Geister- und Teufelsbilder an die Wand zu werfen. Der bis heute gebräuchliche Ausdruck »den Teufel an die Wand malen« entstammt unmittelbar dieser Tradition, eindringlich illustriert in Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae*, in der erweiterten zweiten Ausgabe von 1671.⁵³ Auch Lotte H. Eisner scheint mit dem Titel ihres 1952 erschienenen Buches über den deutschen expressionistischen Stummfilm, *Die dämonische Leinwand*, darauf anzuspielen, eine treffende Umschreibung für ein Kino, das in der gespenstischen Aufladung seiner Bilder unter anderem auf die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs reagiert. Laughtons Inszenierung steht in dieser Tradition, darf jedoch nicht als bloße Reminiscenz oder Hommage verstanden werden. Wie in jedem großen Werk wird die Tradition auch in *THE NIGHT OF THE HUNTER* zum Impulsgeber einer Neuschöpfung, einer eigenwilligen Dramaturgie des Unheimlichen, die gleichwohl die Bildmacht der Schatten als eine Konstante filmischer Sprache eindrucksvoll vor Augen führt.

Die filmische *Laterna magica* in *THE NIGHT OF THE HUNTER* findet in Davis Grubbs Romanvorlage ihre literarische Entsprechung. Das Schattenspiel im Kinderzimmer wird dort ausführlich beschrieben, und der Film orientiert sich eng an diesen Details. So ist von einer Straßenlaterne die Rede, deren flackerndes Gaslicht die im Wind bewegten Zweige einer Eiche als tanzende »Licht- und Schattenphantome«⁵⁴ an die Zimmerwand

-
- 51 Die Vorstellungen mit der *Laterna magica* zählten vom 17. bis ins 19. Jahrhundert zu den populärsten Unterhaltungsformen und blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein gebräuchlich. (Vgl. dazu Mervyn Heard, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, Hastings 2006).
- 52 Zum Zusammenhang und Spannungsverhältnis von Schatten und Aufklärung vgl. insbesondere Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, London 1997. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die folgende Beobachtung von Sean Cubitt: »[...] the pixies, ghosts, and demons that populate early optically animated images; an entire belief system trampled underfoot by the Enlightenment, but endlessly recurring in new metamorphoses: flames that walk and punish the guileless, devils and succubi to frighten and fascinate. The metamorphoses that crowd the precinematic history of animation seem to be the revenge of a repressed paganism, a magic of perpetual change, danger, and risk opposed to the dominance of right reason and a unified common sense.« (Cubitt 2014, S. 66).
- 53 Hierzu vgl. Mark Grosser, »Kircher and the *Laterna Magica* – A Re-examination«, in: *Journal of S.M.P.T.E.*, H. 90, 1981, S. 972–978. Weiterführend Detlev Hoffmann; Almut Junker, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982; Ernst Hrabalek, *Laterna magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*, München 1985; Dennis Crompton; Richard Franklin; Stephen Herbert (Hg.), *Servants of Light. The Book of the Lantern*, London 1997; David Robinson; Steven Herbert; Richard Crangle (Hg.), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, London 2001; Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002; Jens Ruchatz, *Licht und Projektion. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003. Siehe auch den Film *LA LANTERNE MAGIQUE* (1903) von Georges Méliès.
- 54 Davis Grubb, *Die Nacht des Jägers*, aus dem Amerik. von Susanna Rademacher, Berlin 1954, S. 62. Wenige Seiten später heißt es: »Ja, zweifellos: ein menschlicher Schatten stand in dem gelben

projiziert. Diese suggestiven, bildhaften Passagen dürften ein wesentlicher Anlass gewesen sein, weshalb Laughton den künstlerisch begabten Grubb eng in die Produktion des Films einbezog und ihn mit zeichnerischen Entwürfen zentraler Szenen beauftragte. Grubb fertigte daraufhin circa 130 Zeichnungen an.⁵⁵ Laut Jeffrey Couchman trugen diese Entwürfe maßgeblich zur expressiven Bildsprache von *THE NIGHT OF THE HUNTER* bei.⁵⁶ Eine erhaltene Zeichnung der Kinderzimmerszene akzentuiert den Schattenmann an der Wand in kräftigen schwarzen Linien.⁵⁷ Insgesamt bleibt sie jedoch skizzenhaft und zielt in erster Linie darauf ab, die räumliche Logik einer solchen Schattenprojektion visuell nachvollziehbar zu machen, eine Logik, die der Film letztlich bewusst durchbricht und in der expressiven Übersteigerung seiner Schattenbilder eindrucksvoll transzendiert.⁵⁸

Unter Laughtons Regie und der Kameraarbeit von Stanley Cortez wurde *THE NIGHT OF THE HUNTER* zu einer der prägnantesten und innovativsten Ausprägungen filmischer Schattenästhetik im klassischen Hollywoodkino. Die Schattenführung strukturiert den räumlichen Eindruck, vermittelt Subtext und reflektiert das Kino selbst als Licht- und Schattenspiel. Ihr Einsatz erschöpft sich dabei keineswegs in der Darstellung des Dämonischen im Kontext von Powells Machenschaften. Selbst Alltagsobjekte oder positiv konnotierte Figuren werfen in *THE NIGHT OF THE HUNTER* markante Schlagschatten oder werden zu Silhouetten stilisiert und prägen so die Stilistik des gesamten Films.⁵⁹ Dort jedoch, wo Harry Powell das Bildgeschehen bestimmt, sind Licht und Dunkel stets auf seine Präsenz und sein Wesen abgestimmt, in den nächtlichen Szenen ebenso wie bei Tageslicht. Letzteres trifft exemplarisch auf die Picknickszene zu: Während eines kurzen *Tête-à-tête* am Fluss rückt Powell John die Krawatte zurecht. Aus Johns subjektiver Perspektive sieht man Powell in Großaufnahme, sein Gesicht zur Hälfte vom Sonnenlicht erhellt und zur Hälfte überschattet – ein *split face* und Spiegelbild der sprichwörtlichen Antipoden L-O-V-E und H-A-T-E. Cortez kommentiert diese Einstellung:

Lichtviereck der Hoflaterne, ganz still und unbeweglich – der Mann mit einem schmalkrempigen Hut [...].« (Ebd., S. 66).

- 55 Davis Grubb erinnerte sich: »I began to be subjected to [...] phone calls from Hollywood and letters asking me for sketches, more sketches, and yet more sketches of what this or the other scene looked like in my mind. [Laughton] would even ask me to draw the expression on a character's face during certain scenes.« (Zitiert nach Couchman 2009, S. 56).
- 56 Vgl. ebd.
- 57 Abbildung in Jones 2002.
- 58 Laughton und sein Team dürften auch mit den Illustrationen von Louis Glanzman vertraut gewesen sein, die die 1954 erschienene Kurzfassung von Davis Grubbs Roman begleiteten (*The Night of the Hunter: A Condensation of the Book by Davis Grubb*, in: *Reader's Digest Condensed Books: Spring 1954 Selections*, Vol. 17). Besonders das Coverbild von Glanzman fasst die Essenz der Erzählung prägnant zusammen: Anstelle der leiblichen Präsenz Harry Powells zeigt es lediglich seine Schattenprojektion auf einer Mauer, den beiden Kindern gegenübergestellt.
- 59 Hierin manifestiert sich die Handschrift von Stanley Cortez' Kameraführung, wie sie in zahlreichen seiner Arbeiten ähnlich zum Ausdruck kommt, besonders eindrucksvoll in Albert S. Rogells *THE BLACK CAT* (1941) und Orson Welles' *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942). In beiden Filmen taucht Cortez ganze Szenen in suggestive Dunkelheit, lässt tiefe Schatten über die Gesichter der Darsteller gleiten und nutzt Wände – wie das gesamte Setting – als Projektionsflächen elaborierter Licht- und Schattenkompositionen.

»The little boy is looking up at Mitchum and half of Mitchum's face is in darkest shadow, even though he's standing there in brightest sunlight. Very few in the audience would notice that shadow on a conscious level, or recognize it as an evil something, but those blacks and shadows impress themselves onto an audience's subconscious mind. Subconsciously, they're infected as well as affected by it – the shadow is with this evil man all the time.«⁶⁰

Die Aussage markiert explizit die Ebene der Rezeption: Der filmische Schatten entfaltet seine Wirkung unabhängig davon, ob die Zuschauer die dahinterliegenden Mechanismen bewusst wahrnehmen oder nicht. Wenngleich auf eine bestimmte Filmszene und ihre dramaturgische Intention hin formuliert, verweist Cortez' Beschreibung auf die hier zentrale Bildmacht der Schatten, ihre unablässig suggestive, die Sinne affizierende Wirkung auf das visuelle Erleben des Publikums, und benennt damit eine wesentliche Qualität der Lichtgestaltung in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, wie sie sich auch am zentralen Motiv der Nacht eindrucksvoll manifestiert.

Die Magie der Nacht

Abwärts wend' ich mich zu der heiligen,
unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.
— Novalis⁶¹

Mit der poetischen Zeile von Novalis verlagert sich der Fokus der Analyse vom Schattenmotiv auf die titelgebende Nacht, ihre symbolische, wahrnehmungsästhetische und narrative Dynamik in *THE NIGHT OF THE HUNTER*. Sie strukturiert die Handlung, vereint zentrale Konfliktlinien und affiziert im Sinne der oben zitierten Aussage von Cortez den Kinoraum und das Publikum auf sinnlicher Ebene.

Wie kaum etwas anderes beflügelt die Nacht die Fantasie, so bereits durch den Ausblick in den Kosmos, zu den Sternen und ihren Konstellationen, den sie freilegt. Entsprechend lässt sich feststellen: »Kaum eine Kunstform, die sich nicht produktiv mit diesem dunklen Teil eines Tages auseinandersetzt [...]«⁶² Dies zeigt sich in literarischen und

60 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 172.

61 Novalis, *Hymnen an die Nacht* [1797–1800], Projekt Gutenberg-DE, online.

62 Dominik Orth, »Editorial: Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip«, in: ders. (Hg.), *Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip*, Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Jg. 5, 2015, Nr. 7, S. 1–90, hier S. 1, online.

musikalischen »Nachtstücken«⁶³ ebenso wie in Werken der bildenden Kunst.⁶⁴ Auch als filmisches Motiv ist die Nacht durchgehend präsent und prägt ganze Genres sowie archetypische Charaktere: Vampire, Serienmörder, Einzelgänger, Ausgegrenzte, Träumer und Romantiker. Von Beginn an schreibt der Film die Kunst- und Kulturgeschichte der Nacht fort – zwischen mystischer Schönheit, bedrohlicher Dunkelheit und introspektiver Tiefe. Mehr noch als andere Medien lässt er uns die Nacht nicht nur als äußere Zeitspanne, sondern als Dimension einer inneren Reise erkunden.

Eine der wohl ältesten Verfilmungen einer realen Nacht stammt von Edwin S. Porter, Regisseur der Edison Filmstudios. Sein *CONEY ISLAND AT NIGHT* (1905) von insgesamt 43 Sekunden Länge besteht aus Aufnahmen nächtlicher Illuminationen im Luna-Vergnügungspark in New York. In einer animierten Zwischensequenz geraten Sterne in Bewegung und setzen sich zu einem leuchtenden Schriftzug zusammen: *DREAMLAND* – die Nacht als magische Welt der Träume, ja als Sinnbild für die Verheißung des Kinos selbst. In Porters nur ein Jahr später entstandenem *DREAM OF A RAREBIT FIEND* (1906), eine Adaption des gleichnamigen Comicstrips von Winsor McCay, ist die Symbiose von Nacht und Albtraum das zentrale Motiv. Ein in seinem Bett schlafender Mann (hinter einem Fenster ist der gemalte nächtliche Himmel mit dem Mond zu sehen) wird nach dem Verzehr von *Welsh rarebit* von surrealen Träumen geplagt. Möbel bewegen sich selbstständig. Kleine Teufelchen, die Porter mittels Splitscreen, einem für die damalige Zeit innovativen und spektakulären Filmtrick, auf die Kinoleinwand hervorgezaubert hat, erscheinen im Bild und quälen ihn. Schließlich hebt sein Bett ab, fliegt über die Stadt, bis es mit einem Knall ins Schlafzimmer stürzt. Die Nacht ist hier der Austragungsort des menschlichen Unbewussten, und sie gebiert Ungeheuer, die je nach Sujet unterschiedlich Gestalt annehmen, oft in faszinierend-verstörender Form.⁶⁵

Beides zugleich, märchenhaft verzaubert und melancholisch grundiert, ist die Nacht in Xaver Böhms Spielfilmdebüt *O BEAUTIFUL NIGHT* (2019). Die Hauptfigur Juri begibt

63 Dies zeigt sich exemplarisch in E. T. A. Hoffmanns Erzählzyklus *Nachtstücke* (1816–17) ebenso wie in Frédéric Chopins *Nocturnes* für Klavier (1827–46) – Werke, die am Motiv der Nacht eine poetische und emotionale Vorstellungs- und Klangwelt entfalten. Der Begriff des »Nachtstücks« geht ursprünglich auf die Malerei zurück und bezeichnet insbesondere in der Kunst des 17. Jahrhunderts Bildmotive, die nächtliche Szenarien mit ausgeprägter Helldunkel-Dramaturgie inszenieren. Zu den ikonischen Darstellungen der Nacht in der Malerei zählt Adam Elsheimers *Die Flucht nach Ägypten* (1609, Alte Pinakothek, München). Zu diesem Gemälde vgl. Reinhold Baumstark (Hg.), *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten*, Ausst.kat. Alte Pinakothek, München, Köln 2005. Dass sich insbesondere die Druckgrafik als »Gestaltungsmittel par excellence« für die bildkünstlerische Umsetzung dunkler und nächtlicher Szenen eignet, betont Stephan Brakensiek im Vorwort zu ders. (Hg.), *Die Farben der Nacht – Die Nacht als Thema der Druckgraphik*, Trier 2011, S. 5.

64 Vgl. hierzu Erika Billeter; Hubertus Gaßner; Christoph Vitali (Hg.), *Die Nacht*, Ausst.kat. Haus der Kunst München, Wabern-Bern 1998; Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003; sowie Marion Schmidt (Regie), *DIE MAGIE DER NACHT IN DER MALEREI*, Dokumentarfilm, Telekult Film- und Medienproduktion, Deutschland 2018.

65 Beispielhaft hierfür steht eine Szene in Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979), in der Captain Willard in einem abgedunkelten Hotelzimmer einen brennenden Dschungel imaginiert – die Nacht rahmt hier eine Wahnvision, in der sich die Phantasmagorie des Vietnamkriegs bildmächtig verdichtet.

sich auf einen nächtlichen »Roadtrip« durch das neonlichtgetränkte Berlin, begleitet vom Tod in Gestalt eines mysteriösen Mannes. Die nächtliche Beleuchtung, meisterhaft von Jieun Yis Kamera eingefangen, ist hier von seltenem ästhetischem Reiz und reflektiert zugleich die »Sehnsucht der Menschen, eine Finsternis mit Buntlichtern zu füllen«,⁶⁶ so die Intention des Regisseurs.

Wie *O BEAUTIFUL NIGHT* spielen zahlreiche Filme überwiegend oder vollständig in der Nacht, so etwa Édouard Molinaros *UN TÉMOIN DANS LA VILLE* (1959), Martin Scorseses *AFTER HOURS* (1985) und Jim Jarmuschs *NIGHT ON EARTH* (1991). Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie die Nacht nicht nur als zentralen Schauplatz der Handlung, sondern auch als die Erzählung strukturierende Instanz einsetzen – im weiteren Sinn als Erfahrungsraum, in dem Isolation, unerwartete Begegnungen und existenzielle Fragen in den Vordergrund treten.⁶⁷ Damit eröffnen sie Perspektiven auf eine tiefgreifende Transformation der Wahrnehmung im Medium Film. Gerade in der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität offenbart die Nacht ihre zutiefst anthropologische Dimension.⁶⁸

Das suggestive und schöpferische Potenzial der Nacht als Medium und filmisches Motiv entfaltet sich nicht nur in genretypischen Kontexten, sondern immer wieder auch in Filmen, die bewusst die Bedingungen und Grenzen visueller Darstellung und Wahrnehmung ausloten und dabei das Verhältnis von Bild, Sichtbarkeit und Erkenntnis reflektieren. Nicht zuletzt in diesem Sinne ist der Übergang von Tag zu Nacht in Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (1966) konstitutiv – eine signifikante Verschiebung, die die Reste einer ohnehin zweifelhaften, im Tageslicht jedoch noch scheinbar stabilen Ordnung der Dinge endgültig ins Wanken bringt und sowohl beim Protagonisten als auch beim Zuschauer eine regelrechte Krise der Wahrnehmung auslöst.⁶⁹ Die oben analysier-

-
- 66 Xaver Böhm in: »*O Beautiful Night* – Dem Tod begegnen, um seine Ängste zu überwinden!«, Videobeitrag zum Film auf arte.tv vom 19. Februar 2019. Neben der farbigen Fassung erstellte Böhm auch eine Schwarz-Weiß-Version (*Black Neon Edition*), die in ausgewählten Kinos gezeigt wurde.
- 67 In *UN TÉMOIN DANS LA VILLE* (*DER MÖRDER KAM UM MITTERNACHT*) wird die nächtliche Großstadt zum bedrohlichen Labyrinth, zur Falle, in der sich die Spannungen von Schuld und Verfolgung visuell wie narrativ verdichten. *AFTER HOURS* nutzt die Nacht als Resonanzraum für das Surreale und Absurde: Ein junger Mann gerät in eine Kette bizarrer, kaum fassbarer Begegnungen auf den Straßen des nächtlichen New York. *NIGHT ON EARTH* verbindet mehrere eigenständige Episoden, die jeweils in einer anderen Stadt verortet sind, und entfaltet dabei ein filmisches Mosaik menschlicher Erfahrungen, das gleichermaßen kulturelle Vielfalt im existenzielle Gemeinsamkeiten zeigt.
- 68 In diesem Zusammenhang fungiert die Nacht in Michelangelo Antonionis *LA NOTTE* (1961) als komplexer Resonanzraum, der das innere Unbehagen der Figuren spiegelt. Der Film begleitet das Ehepaar Giovanni und Lidia, wie es durch die nächtliche Großstadt streift und dabei mit der Entfremdung und Leere seiner Beziehung konfrontiert wird. Die Nacht erscheint hier als metaphorischer Raum einer existenziellen Krise und damit als erzählerisches Prinzip, das *LA NOTTE* zu einem der Schlüsselwerke des Nacht-Kinos macht. Vor dem Hintergrund des titelgebenden Motivs verhandelt der Film den schleichenden Verfall innerer Orientierung und psychischer Stabilität in einer zunehmend entmenschlichten Welt.
- 69 Stichwort Krise: François Truffaut interpretiert in *LA NUIT AMÉRICAINE* (1973) – einem Klassiker, auf den unter anderem Julian Rosefeldt in seiner fünfkanaligen Filminstallation *AMERICAN NIGHT* (2009) verweist – den Imaginationsraum der Nacht auf selbst- und medienreflexive Weise, zugleich aber als Krisenraum menschlicher Leidenschaften. Thematisiert werden sowohl die spezifische Day-for-Night-Aufnahmetechnik als auch die Herausforderungen einer Spielfilmproduktion und die sozialen Dynamiken am Drehort. Letztlich jedoch ist der Film eine Hommage an das

ten Spannungen an den Schnittstellen von Bild und Blick, Abbild und Trugbild verdichten sich im nächtlichen Setting des Parks zu einem Moment tiefgreifender Irritation. Im Diffusen der Nacht kristallisiert sich eine produktive Mehrdeutigkeit des Sichtbaren heraus – nicht als Auslöschung von Sinn, sondern als Möglichkeitsraum eines neuen Sehens; in diesem Sinne wird die Nacht gerade auch im Experimentalfilm zum Ausgangspunkt bildmaterieller und wahrnehmungsästhetischer Experimente. In Stan Brakhages *ANTICIPATION OF THE NIGHT* (1958), *NIGHT MUSIC* (1986) und *FIRST HYMN TO THE NIGHT – NOVALIS* (1994) erscheint die Nacht als »instabile«, gleichsam fluide Projektionsfläche eines subjektivierten, lyrischen Filmsehens. In letzterem Film schimmern direkt auf Zelluloid gekratzte Strophen aus Novalis' *Hymnen an die Nacht*, darunter: »Night opens in us ... infinite eyes ...«. Diese artikulierte Entgrenzung der Sinne führt der Film im Kinoraum realiter fort: Nacht und Kino rücken zusammen in ihrem gemeinsamen imaginativen Sog. Paradoxerweise eröffnet das Dunkel der Nacht durch den Entzug des Sichtbaren ein Mehr-Sehen, da Sichtbares und Verborgenes nicht länger voneinander zu trennen sind, sondern als Einklang im und als Bild poetisch verschmelzen.

In seiner *GESCHICHTE DER NACHT* (1978), einer Collage aus Fragmenten von 150 Nächten, aufgenommen in 15 Ländern, nähert sich Clemens Klopfenstein dem Motiv in dokumentarisch-experimenteller Weise. Die gezielte Unterbelichtung des 16mm-Materials intensiviert den besagten imaginativen Sog des Nachtbilds. Durch die Einschränkung des Sehens erscheint die Dunkelheit zudem als große Gleichmacherin: Unter ihrem gemeinsamen Deckmantel verschwimmen die äußeren Merkmale der Orte ebenso wie »nationale Abgrenzungen«, ⁷⁰ während andere Wahrnehmungsdimensionen in den Vordergrund treten. Die suggestive Kraft dieser Bilder fasst Michael Kienzl treffend zusammen:

»Oft sehen wir nur leere Straßen, bedrohliche Schatten von Gebäuden, diffuse Lichtquellen und ihre Reflexionen auf dem Beton. Und obwohl in solchen Aufnahmen kaum etwas passiert, ist viel los in den Einstellungen – vor allem, weil es in den groben Körnern des meist unterbelichteten Materials so heftig pulsiert, weil ausgerechnet die Dunkelheit, die ein filmisches Bild sonst unmöglich macht, es hier erst belebt.«⁷¹

Je nach verwendetem Material und künstlerischer Intention variieren filmische Darstellungen der Nacht erheblich in Ästhetik und Ausdruck. David Ziegenhagen zeigt am Beispiel von Michael Manns *COLLATERAL* (2004) und *MIAMI VICE* (2006), wie die digitale

Kino – jenes Medium, das für den Regisseur im Film, Truffauts Alter Ego, zum Fluchtpunkt einer Obsession wird. Nicht kleine Teufelchen wie in Porters *DREAM OF A RAREBIT FIEND* rauben ihm den Schlaf, sondern die Dreharbeiten selbst lassen ihn nicht zur Ruhe kommen: In einer Überblendung erscheint ein Schriftzug, der an blinkende Leuchtreklamen erinnert; in großen weißen Buchstaben schiebt sich das Wort *CINEMA* über die Figur des unruhig Schlafenden in seinem Bett.

70 Michael Kienzl, »Wie ein schlafendes Monstrum«, Die Filmkolumne von Lukas Foerster, Michael Kienzl, Perlentaucher – Das Kulturmagazin, 23. November 2016, online.

71 Ebd.

Bildaufzeichnung genuin andere Bilder der Nacht erzeugt als der analoge Film, so insbesondere hinsichtlich Licht- und Farbwiedergabe, Schärfe, Helligkeit und Atmosphäre.⁷²

Von Beginn an stellt die filmische Inszenierung der Nacht eine Herausforderung dar, denn »Dunkelheit muss filmtechnisch erst einmal sichtbar gemacht werden«.⁷³ Mit dem Einsatz moderner Nachtsichttechnologien, Infrarotkameras und Wärmebildtechnik gelingt es der Netflix-Dokumentationsserie *NIGHT ON EARTH* (2020), das nächtliche Leben von Tieren in ihrem natürlichen Habitat in bislang nie dagewesener Weise sichtbar zu machen. Die Serie verbindet wissenschaftliche Präzision mit künstlerischer Intention in der Darstellung und feiert die dunklen Stunden des Planeten als lebendige, faszinierende Welt von visueller Schönheit und atmosphärischer Tiefe. Zugleich bekräftigt sie die einzigartige Fähigkeit des Kinos, die zeitlose Magie der Nacht immer wieder neu auf der Leinwand zu beschwören.

Dieser Exkurs bildet den kontextuellen Rahmen für die Analyse von *THE NIGHT OF THE HUNTER* als exemplarischem Nachtfilm, der – trotz zahlreicher Vorbilder – ein einzigartiges Bild der Nacht entwirft, leitmotivisch und als Projektionsraum von Angst und Verführung vornehmlich verknüpft mit der Figur des falschen Propheten und seiner kriminellen Energie. »Ich komme, wenn es dunkel ist« – mit diesen Worten kündigt Powell seine nächtliche Wiederkehr an, nachdem sein Versuch am Tag, Rachel Cooper zu täuschen und die Kinder aus ihrem Haus zu locken, gescheitert ist. In den dunklen Stunden bedroht, verführt und tötet der Jäger seine Opfer und stilisiert so die Nacht zu einer Sphäre der Gewalt, des Triebs und der Manipulation. Eine gänzlich andere Bedeutung und Wirkung entfaltet die Nacht hingegen, wenngleich sie dabei grundsätzlich im Bereich des Irrationalen verbleibt, in den Szenen der Flussfahrt der Kinder auf ihrer Flucht: eine Sequenz, die zweifellos zu den schönsten »Nachtstücken« der Kinogeschichte zählt. Hier wird das nächtliche Setting zu einer apotropäischen Traumlandschaft stilisiert, in der die Kinder vorübergehend Schlaf und Schutz finden – obschon ihr Verfolger unablässig einen Kontrapunkt setzt.

Bezeichnenderweise ist die nächtliche Flucht der Kinder auf dem Ohio River in Davis Grubbs Romanvorlage eher knapp gehalten. In Laughtons Verfilmung hingegen erstreckt sich diese Passage über ganze fünfzehn Minuten und gewinnt dadurch erheblich an Bedeutung. Allein schon die einzigartige audiovisuelle Gestaltung zieht den Zuschauer in ihren Bann. Ihre besondere Wirkung beruht dabei wesentlich auf dem im Studio aufgebauten Szenenbild und der künstlichen Beleuchtung. Letztere visualisiert die nächtlichen Lichteffekte der Natur überzeugend, ohne in bloßen Naturalismus zu verfallen. Das gesamte (Studio-)Setting ist betont künstlich-stilisiert und erweitert den Kinoraum in eine Sphäre jenseits von Realität und Traum, hin zu einem Schwebzustand der Wahrnehmung. Die Nacht offenbart sich hierbei als genuin mythisch aufgeladener Ort, wirkungsvoll in dieser Qualität akzentuiert durch tänzelnde Lichter auf den Wellen, hell leuchtende Sterne und den Mond, während das kleine Boot mit den Kindern nach der anfänglichen Hektik der Flucht ruhig auf dem Wasser treibt. Kosmisches und Irdisches ergänzen sich in diesen Bildern zu einem filmisch-poetischen Universum und gleiten

72 Vgl. David Ziegenhagen, »Bright Nights. Atmosphäre der Nacht in Michael Manns *Collateral* und *Miami Vice*«, in: Orth 2015, S. 45–62.

73 Orth 2015, S. 2.

ineinander, als gäbe es keine Entfernung von Innen und Außen, Oben und Unten, Hier und Dort – eine das Auge ebenso betörende wie besänftigende Imagination der Nacht durch die symbolische Linse der Kinematografie.

Die von Charles Laughton beabsichtigte »fairy tale quality« der Bilder war wohl der entscheidende Grund, weshalb die Sequenz nicht *on location*, sondern größtenteils im Studio realisiert wurde.⁷⁴ Dabei konnte Laughton auf die Erfahrung von Stanley Cortez zurückgreifen, der bereits als Kameramann an der Seite von Hal Mohr in *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (1935, Max Reinhardt, Wilhelm Dieterle) gearbeitet hatte, einem Studiofilm, der die Nacht in suggestiven Bildern zu einer märchenhaft verklärten Kulisse stilisiert. In *THE NIGHT OF THE HUNTER* unterstützt neben der visuellen Gestaltung auch der musikalische Soundtrack maßgeblich diesen Eindruck einer Magie der Nacht. Gleich zu Beginn (John ist erschöpft eingeschlafen) singt Pearl im Boot zum Klang der Streichinstrumente und Holzbläser zu ihrer Strohpuppe ein Wiegenlied, das mit den Zeilen endet: »into the sky – into the moon ...«. ⁷⁵ Um ihre Gestalt flimmern Lichtreflexe wie flüssiges Kristall (Abb. 295). Das Gefühl des Ephemeren, das in Pearls Stimme und Gesang mitschwingt, überträgt sich unmittelbar auf die Zuschauer im Kino – als treibe man gemeinsam mit den Kindern im Lichtstrahl der Filmprojektion schwerelos dahin.

Die Inszenierung ruft unweigerlich archetypische Bilder der Märchenliteratur in Erinnerung. Man denke insbesondere an Gerdt von Bassewitz' *Peterchens Mondfahrt* (1912) und an *Hänsel und Gretel* (1812) der Brüder Grimm. Der Bezug ist weit mehr als eine lose Assoziation, schon deshalb, weil in *THE NIGHT OF THE HUNTER* die Perspektive der Kinder zum zentralen Blickwinkel und zur leitenden Instanz der filmischen Wahrnehmung wird. Der Fluss fungiert hierbei als Schauplatz und Sinnbild einer Reise ins Unbekannte, ein Motiv, das sowohl das fantastische Abenteuer in *Peterchens Mondfahrt* als auch die existenzielle Notlage in *Hänsel und Gretel* widerspiegelt. Zu Beginn der Sequenz sieht man Pearl und John, wie sie Hand in Hand am Ufer entlangrennen, ehe sie das rettende Boot erreichen. Im Widerschein des Mondes – tatsächlich im Licht präzise gesetzter Studio-Spotlights – leuchten ihre Körper, als wären sie von einem zarten Lichtmantel umhüllt (Abb. 296). Die Reflexe des Mondlichts auf dem Fluss verhalten sich gewissermaßen analog zu den glänzenden Kieselsteinen in *Hänsel und Gretel*, die Hänsel im Wald ausstreut, um im Dunkel der Nacht den Weg nach Hause zu finden.⁷⁶ Hier leuchten die Lichtrefle-

-
- 74 Ursprünglich war vorgesehen, die Szene der nächtlichen Flussfahrt unter freiem Himmel am Ohio River zu realisieren. Der Film bewahrt jedoch zwei Day-for-Night-Aufnahmen des Second-Unit-Kameramanns Terry Sanders, die im Verlauf der Sequenz kurz eingeblendet werden. Eine dieser Einstellungen zeigt ein Boot, das aus der Ferne über das Wasser gleitet – und vermittelt eine Vorstellung davon, wie die gesamte Passage hätte wirken können, wenn sie vollständig *on location* entstanden wäre. Gleichzeitig eröffnet sie Einblicke in die ästhetischen Entscheidungsprozesse während der Produktion.
- 75 Es handelt sich um das Lied *Pretty Fly*, das Walter Schumann eigens für den Film komponierte. Der vollständige Text lautet: »Once upon a time, there was a pretty fly. He had a pretty wife, this pretty fly. But one day she flew away, flew away. She had two pretty children. But one night these two pretty children flew away, flew away – into the sky – into the moon ...«.
- 76 Die entsprechende Stelle lautet: »Und als der volle Mond aufgestiegen war, so nahm Hänsel sein Schwesterchen an der Hand und ging den Kieselsteinen nach; die schimmerten wie neugeschlagene Batzen und zeigten ihnen den Weg.« (Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Berlin 1812, S. 49–58, hier S. 51).

xionen des Mondes den Weg zum Boot. In diesem Zusammenhang markiert die Landschaft, hier insbesondere die Strömung des Flusses, in *THE NIGHT OF THE HUNTER* einen transitorischen Raum des Übergangs: von Angst zu Mut, von Bedrohung zu Hoffnung. Dabei gelingt es Laughton, sein Publikum zu verzaubern, ohne jedoch die latente Bedrohung und den historischen Hintergrund der Handlung⁷⁷ auszublenden.

Die Flora und Fauna der Uferlandschaft, separat aufgenommen und im Compositing-Verfahren hinzugefügt, vervollständigen die Szenerie und intensivieren den Eindruck eines Gleitens zwischen Wachen und Träumen. Eine der bemerkenswertesten Einstellungen der Sequenz zeigt ein im Mondlicht schimmerndes Spinnennetz, das den gesamten Kader ausfüllt (Abb. 297).⁷⁸ Auf den ersten Blick könnte das Netz sinnbildlich für die Gefahr stehen, die von Powells Verfolgung ausgeht, denn direkt dahinter sieht man das winzig kleine Boot mit den Kindern, gleichsam eine Beute im Gewebe.⁷⁹ Doch das Boot gleitet im Mittelgrund ungehindert dahin. Allein der Blick der Zuschauer verfängt sich im schimmernden Netz, angelockt vom visuellen Zauber seiner filigranen Ausleuchtung. Hier zeigt sich, wie ambivalent Laughton seine Bildräume gestaltet: Sie rufen traditionelle Symbolik auf, nur um sie im nächsten Moment zu unterlaufen – ein raffiniertes Spiel mit den Erwartungen des Publikums.

In der Flussfahrt-Sequenz offenbart sich der Film in seiner Materialität als Lichtspiel. Im Gegenlicht tanzen Pollenpartikel der vom Wind bewegten Gräser (Abb. 298). Auf der luziden Oberfläche des Mondes, der näher in den Fokus rückt, als das bloße Auge ihn von der Erde aus je sehen könnte, werden an den Helldunkelübergängen unebene Schattenmuster plastisch sichtbar (Abb. 299). Wie schon bei Méliès und seinem eingangs analysierten *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* (1907) nähert sich die Kamera dem Fernen gleichsam teleskopisch an. Und wie bei Méliès verweben sich Licht und Schatten zu Bildern, die das Kino als offenen, ins Unendliche weisenden Wahrnehmungsraum erfahrbar machen, einen Raum der Begegnung von Realität und Imagination, die sich im Spiel von Blick und Bild berühren und ertasten. Wie es treffend heißt: »Nur was real ist,

77 Hier der Großen Depression – jener globalen Wirtschaftskrise, die in den 1930er-Jahren nicht nur ökonomische Not, sondern auch gesellschaftliche Desillusionierung und politische Radikalisierung mit sich brachte.

78 Die Einstellung wurde mit erheblichem technischem und gestalterischem Aufwand realisiert, wie Szenenbildner Hilyard M. Brown erläutert: »For the shot of the kids drifting past a spider's web, I made a web out of nylon thread. I couldn't work at spider web size, so I made it greatly oversized, about three feet in diameter. Stanley [Cortez] just backed up and photographed it so that it looked like what it was supposed to be, while I was up there holding a little stick and dripping honey on the web so that the ›dew‹ was dripping on it.« (Zitiert nach Jones 2002, S. 255). Preston Neal Jones ergänzt (ebd.): »The white web was photographed against a plain black background, so that it could be combined optically with the shot of the boat in the background.«

79 Zur kulturellen Symbolik des Spinnennetzes vgl. etwa die vielfach belegte Verbindung zu Gefahr, List oder Verstrickung (etwa in mythologischen und literarischen Kontexten – von Arachne bis Kafka). Laughtons Bildsprache bricht diese Konnotation jedoch bewusst, indem sie das Netz nicht als Falle, sondern als Projektionsfläche visueller Schönheit und Ambivalenz einsetzt.

kann zu einem Traum werden – und nur aus einem Traum kann man im Licht erwachen.«⁸⁰



Abb. 295-302: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

80 Die zitierten Zeilen stellen eine freie Adaption zentraler Lehren aus dem *Bardo Thödol* (dem sogenannten »Tibetischen Buch der Toten«) dar. Sie stammen aus der US-amerikanischen Fernsehserie *MAD MEN* (2007–2015), Staffel 5, Folge 6: »Far Away Places«.

Eine weitere stilistische Besonderheit der Flussfahrt-Sequenz ist die flache Bauweise der Kulissen, die besonders deutlich sichtbar wird, als die Kinder an Land gehen, um in der Scheune einer Farm zu nächtigen. Dunkel hebt sich die Silhouette von Haus, Scheune und Umzäunung vom helleren Himmelsgrund ab, der vom silbrigen Widerschein der gerade untergegangenen Sonne erhellt ist (Abb. 300). Es ist eine Scherenschnitt-Architektur, bestehend aus Cut-outs ohne Tiefe und Raum. Unverkennbar orientieren sich Szenografie und Beleuchtung hier an der Ästhetik des Silhouettenanimationsfilms, bei dem Scherenschnitte auf einer von unten beleuchteten Glasplatte animiert werden. Eine unübertroffene Meisterin dieser Filmgattung ist Lotte Reiniger, eine schillernde Figur der deutschen Filmavantgarde der 1920er-Jahre. In ihren Kurz- und Langfilmen wie *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS* (1919), *ASCHENPUTTEL* (1922) und *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (1926), allesamt Meilensteine der Animationsfilmkunst, verfilmte Reiniger Märchenliteratur, darunter Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, Werke von Hans Christian Andersen und der Brüder Grimm.⁸¹ Sie erschuf hierbei erstaunlich komplexe, mehrschichtige Kompositionen mit überzeugender Tiefenwirkung. Mit der Technik und Ästhetik ihrer Filme bewegte sich Reiniger in einer langen Tradition und verarbeitete unter anderem Einflüsse aus dem asiatischen Schattentheater, das Werner Nekes als »wesentlichen Strang in der komplexen Entwicklungsgeschichte des Films«⁸² herausstellt. Vergleicht man die Einstellungen, in denen Pearl und John vor dem hell erleuchteten Fenster des Farmhauses die Silhouette eines Kanarienvogels im Käfig betrachten (Abb. 301–302) mit einem Standbild aus Reinigers *ASCHENPUTTEL* (Abb. 303), so treten auffällige Parallelen in der Scherenschnittästhetik hervor.⁸³

-
- 81 Es sei in diesem Zusammenhang angemerkt, dass Hans Christian Andersen selbst – der von Reiniger mehrfach adaptierte Autor – laut Überlieferung Scherenschnitte anfertigte. Wie Marion Ackermann in ihrem Aufsatz »Des Märchendichters Schere«: Die Scherenschnitte Hans Christian Andersens« ausführt, war diese Praxis eng mit seinem literarischen Schaffen verbunden (in: Marion Ackermann; Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse: Silhouetten und Cutouts*, Ausst.kat. Lenbachhaus München, Ostfildern-Ruit 2001, S. 115–120). Weiterführend zum Scherenschnitt im Kontext von Literatur und Buchillustration vgl. Judith Steinheider, *Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie*, Baden-Baden 2013.
- 82 Werner Nekes, »Die große Kunst des Lichtes und der Schatten«, in: Schnitt – Das Filmmagazin, Jg. 9, 2004, Nr. 34, S. 12–15, hier S. 13. Offenkundig orientiert sich Lotte Reiniger dabei nicht nur am asiatischen Schattentheater, sondern auch an Silhouettendarstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die wesentlich von Johann Caspar Lavater geprägt wurden, sowie an der sogenannten schwarzfigurigen Vasenmalerei der griechischen Antike. Zu Lavater vgl. Claudia Schmolders, »Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse«, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 37–53. Weitere Beiträge in diesem Katalog widmen sich den Schattenrissen und Scherenschnitten von Philipp Otto Runge, Adolph von Menzel und Henri Matisse sowie deren Nachwirkungen in der zeitgenössischen Kunst. Zur Vasenmalerei vgl. John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch*, Mainz 1977.
- 83 Weitere Abbildungen finden sich in: Evamarie Blattner; Bernd Desinger; Matthias Knop; Wiebke Ratzeburg (Hg.), *Lotte Reiniger: Filmstills*, Ausst.kat. anlässlich der Ausstellung *Animation und Avantgarde. Lotte Reiniger und der absolute Film*, Stadtmuseum Tübingen; Filmmuseum Düsseldorf, Berlin 2015. Ergänzend dazu bietet der Sammelband von Rada Bieberstein (Hg.), *Beyond Prince Achmed. New Perspectives on Animation Pioneer Lotte Reiniger*, Marburg 2022, vertiefende medienwissenschaftliche Perspektiven. Siehe ferner Susanne Marschall (Regie), *LOTTE REINIGER – TANZ DER SCHATTEN: PORTRÄT DER PIONIERIN DES KÜNSTLERISCHEN TRICKFILMS*, Deutschland 2012.



Abb. 303: ASCHENPUTTEL (1922). Lotte Reiniger. Film Still (*Aschenputtel geht zur Stiefmutter*)

Diese Cut-outs fungieren darüber hinaus als eine weitere Ausdrucksfläche der Farbe Schwarz: Farbe als Abbild und als Artefakt,⁸⁴ Bestandteil der fiktionalen Welt und Zeichen ihrer artifiziellen Gestaltung. Nicht Imitation, sondern die bewusst exponierte Stilisierung bestimmt die besondere Atmosphäre dieser Sequenzen. Eine derartige Stilisierung prägt auch spätere filmische Beispiele, etwa Woody Allens *MANHATTAN* (1979), in dem die Silhouettenästhetik jene Szenen bestimmt, in denen die Protagonisten, ob bei einer Cocktailparty im Museum of Modern Art oder beim Sonnenaufgang hinter der Brooklyn Bridge, in entrückter Zweisamkeit erscheinen. Im Einklang mit den Gefühlsbewegungen der Figuren wird die Stadtkulisse von Manhattan poetisch – und zugleich genuin filmisch – überhöht, insofern Allen Wirklichkeit und Kunst auf der Leinwand ineinander übergehen lässt.⁸⁵

Als die Kinder schließlich die Scheune betreten, wechselt die Bildgestaltung zugunsten eines tiefenräumlich fein differenzierten Helldunkels im Stil der »Alten Meister« (Abb. 304). Cortez könnte sich dabei an Michelangelo Merisi da Caravaggios *Conversione*

84 Vgl. Christine N. Brinckmann, »Filmische Farbe als Abbild und Artefakt« [2001], in: Brinckmann 2014, S. 21–46.

85 Die Gattung des Scherenschnitt-Animationsfilms ist zwar eine Seltenheit geblieben, doch ihre stilistischen Elemente wirken – wie Woody Allens *MANHATTAN* zeigt – bis in die Gegenwart nach, sowohl im Spiel- als auch im Animationsfilm. Ein prominentes Beispiel ist *SIN CITY* (2005, Robert Rodriguez, Frank Miller). Wie bereits die *Hardboiled-Comicvorlage* von Frank Miller operiert auch die Verfilmung mit einem extrem kontrastreichen Schwarz-Weiß, das weitgehend auf Zwischentöne verzichtet und nur vereinzelt durch monochrome Farbakzente gebrochen wird. In einzelnen Einstellungen nähert sich *SIN CITY* visuell deutlich dem Scherenschnitt-Stil an – eine bewusste ästhetische Entscheidung, die die Tradition des Silhouettenanimationsfilms mit der Lichtdramaturgie und Bildstilk des Film Noir kombiniert.

di San Paolo (*Die Bekehrung des Heiligen Paulus*, 1600–01; Abb. 305) orientiert haben,⁸⁶ worauf auch die ungewöhnliche Kameraperspektive hindeutet. Der Second-Unit-Kameramann Terry Sanders urteilt über diese Einstellung:

»Charles talked about shooting past the cow's udder. That was an important image to him. But I think that it was not lit right. I mean, they blasted the light on the udder so you can see all the bumps. They should have had it more in silhouette, I think, for my taste. I understand what he was going for, the concept of nurturing nature, symbolized by the milk... (*Smiles*) But for me, those udders are kind of a little bit frightening.«⁸⁷

Sanders hebt die Symbolik der Szene hervor, stößt sich aber an der Hervorhebung der Euter. Der Kamerablick und die fleckige Beleuchtung der Tierkörper entwerfen in der Tat eine ungeheuerliche Perspektive, weniger als Nachahmung von Caravaggios Bildkomposition denn als ihre Umkehrung: Wo das Pferd auf dem Gemälde im Hintergrund die Bildfläche dominiert, rücken hier die Kühe in den Vordergrund der Darstellung. Die Wirkung bleibt vergleichbar monströs, weil das Licht Textur und Volumen der Körper grotesk überzeichnet. Wie bei Caravaggio verbleibt ein großer Teil der Umgebung im Dunkeln; schräg von oben fällt Licht auf das Heu und zeichnet den Weg über die Leiter zum Dachboden vor. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass es sich – wie bei der Bekehrung des Paulus – um eine göttliche Lichtquelle handelt: Hier empfängt das Licht die Kinder wie eine schützende Hand, während in *Conversione di San Paolo* der Lichtstrahl den Körper des Paulus niederstreckt. Dieser Kontrast in der Darstellung des Lichts als Medium göttlicher Intervention wird wesentlich durch das Schlaflied *Lullaby* von Walter Schumann gestützt, das die Handlung musikalisch begleitet:

»Hush, little one, hush, hush my little one, hush.
Morning soon will light your pillow,
birds will sing in yonder willow,
hush my little one hush.
Rest, dearest one, rest, rest here on my breast.
Little child with heart so brave,
angel close will keep you safe,
rest my dearest one rest, rest, little one, rest.«

Nicht nur die sanfte Stimme der Sängerin Kitty White, sondern auch die Liedzeile »angel close will keep you safe« rufen den Prolog des Films in Erinnerung und stilisieren das Geschehen zu einem Moment spiritueller Erhebung, wenn die Kinder, dem gleichsam himmlischen Ruf des Lichts folgend, die Leiter zum Dachboden emporsteigen.

86 Vgl. dazu Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Hell-dunkels*, Stuttgart 1992; sowie Daniela Hammer-Tugendhat, »Gott im Schatten? Zur Bedeutung des Lichtes bei Caravaggio und Rembrandt«, in: Christina Lechtermann; Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Berlin 2006, S. 177–189.

87 Terry Sanders, zitiert nach Jones 2002, S. 269.



Abb. 304: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton,
K: Stanley Cortez



Abb. 305: *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Con-
versione di San Paolo, 1600–01. Öl auf Leinwand,
230 × 175 cm. Santa Maria del Popolo, Rom*

Nachfolgend kombiniert Laughton tiefenräumliches Helldunkel mit der flächigen Scherenschnitt-Ästhetik. Eine rechteckige Öffnung in der Holzwand der Scheune rahmt den Ausblick auf die dahinterliegende Landschaft. Die Kinder sind eingeschlafen. Die Statik der vordergründigen Szene nutzt Laughton, um mittels zweifacher Überblendung die Nacht im Zeitraffer vergehen zu lassen. Dreimal verändert die Mondsichel ihre Position am Himmel. In der Morgendämmerung erscheint Powells schwarze Silhouette am Horizont: hoch zu Pferd, klar konturiert vor dem sich aufhellenden Himmel (Abb. 306).⁸⁸ Johns erschöpft-ungläubige Frage »Don't he never sleep?« akzentuiert diesen Moment. Doch die sanfte Lichtstimmung des anbrechenden Tages konterkariert die Bedrohung.



Abb. 306-307: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Gänzlich andere Stimmungsbilder der Nacht evoziert die Sequenz, in der Powell auf seiner Verfolgungsjagd am Flussufer an einem Lagerfeuer rastet und einer Gruppe von Bauern die nahende Apokalypse predigt (Abb. 307). Einige der versammelten Figuren treten im Schatten des Feuers zurück und werden zu anonymen Scherenschnitten, während andere grell vom Licht erfasst erscheinen. Alle lauschen gebannt Powells Worten. Das Feuer mag Wärme spenden, doch in seiner grellen Überzeichnung kündigt es von der finsternen Vorahnung jenes Großbrands, den Powell in seiner Endzeitvision heraufbeschwört. Eindrucksvoll treten hier die beiden fundamentalen Kräfte der Filmkunst, Licht und Schatten, als religiöse Gegenspieler hervor und bestimmen den symbolischen Gehalt des Bildes.

Resümee

Anstelle eines zusammenfassenden Rückblicks auf die Ergebnisse der vorangegangenen Analyse soll in diesem Resümee eine Sequenz das letzte Wort haben, in der sich viele der zuvor herausgearbeiteten Themen und Aspekte der Licht- und Schattenästhetik von *THE NIGHT OF THE HUNTER* verdichten. Dramaturgisch markiert sie die Auflösung der zermürbenden Verfolgungsjagd; visuell belegt sie ein weiteres Mal die Raffinesse der künst-

88 Zur Erzeugung einer tiefenräumlichen Illusion griff Laughton – ähnlich wie zuvor Murnau in *SUNRISE* (1927) – auf einen bewährten Trick zurück: ein Pony und ein kleinwüchsiger Darsteller kamen zum Einsatz.

lerischen Lichtregie und vertieft das Verständnis der Bildsprache dieses außergewöhnlichen Films – beginnend mit einer Totale auf das Haus Rachel Coopers. Innerhalb des umzäunten Grundstücks tritt Powells Silhouette ins Seitenlicht. Dazu ertönt sein Gesang, ein Kirchenlied: »Leaning, leaning, safe and secure from all alarms; leaning, leaning, leaning on the everlasting arms.«⁸⁹

Im Dachzimmer des Hauses geht das zitternde Licht einer Kerze an, ein flackernder Gegenpol zu Powells dunkler Präsenz vor dem Haus. Im erleuchteten Fenster erscheint Rubys Silhouette, bevor der Raum wieder ins Dunkel gehüllt wird. Die Kamera wechselt die Position und zeigt Rachel Cooper in ihrem Schaukelstuhl, während sich Powell im Hintergrund der Veranda nähert – optisch treten die beiden Gegenspieler so in direkte Konfrontation (Abb. 308). Die Lichtsetzung markiert eine Umkehrung der Machtverhältnisse: Ausgerechnet Rachel, die »Lichtgestalt«, erscheint hier als pechschwarze Silhouette, nahezu ein Cut-out mit einem zum Abschuss bereiten Gewehr auf den Knien. Wie ein warnender Zeigefinger deutet der Gewehrlauf in Richtung Powell, dessen Gesicht, zu einem markanten *split face* stilisiert, maskenhaft aus dem Dunkel hervorschaut. In diesem Moment stimmt Rachel in Powells Gesang ein und ergänzt die Strophen des Lieds mit den Worten: »Leaning on *Jesus* ...«. Da der Name Jesus im Originaltext nicht vorkommt, verleiht Cooper dem Lied so eine klare, persönliche Bindung an den christlichen Glauben. Während Powell die biblische Symbolik pervertiert, um seine finstere Agenda zu verschleiern, stellt Rachels Gesang die ursprüngliche Bedeutung wieder her: ein Lied des Vertrauens, der Geborgenheit und des Glaubens, Güte vermöge der Bosheit standzuhalten. Rachels grafisch kraftvolle Silhouette leuchtet im Bild, klar konturiert und von einer Lichtaureole umflossen.

Kaum entströmt Coopers Mund das »Lichtwort« Jesus, erscheint Ruby mit einer Kerze in der Hand auf der Veranda. Deren Schein erfüllt den Raum augenblicklich mit Heiligkeit, reflektiert sich im feingewebten Fliegendraht und verwandelt das zuvor unsichtbare Netz in eine opak leuchtende Fläche, hinter der Powells Gestalt optisch (und symbolisch) verblasst (Abb. 309). Es wirkt, als materialisiere sich die schützende Präsenz Gottes, heraufbeschworen durch Coopers Gesang, in diesem Licht: auf der Projektionsfläche des Fliegendrahts, mit der Laughton zugleich auf die Kinoleinwand anzuspielen scheint und das Filmlicht – in dessen eigener Fähigkeit, Erleuchtung im Kinoraum zu spenden. Gleichwohl nutzt Powell die Gunst des Augenblicks, um sich unbemerkt näher an das Haus heranzuschleichen, wodurch die reale Bedrohung bestehen bleibt.

In der folgenden Szene hat Rachel Cooper die Kinder beisammen und wartet, die Flinte im Arm, an Ort und Stelle auf Powells Übergriff. Wie schon im Prolog wird sie zur Erzählerin, zur »Stimme« des Films. Thema ihrer Erzählung ist in diesem Fall der Kindermord von Bethlehem. Eine Halbnahe hält dem Kinopublikum einen Spiegel vor: Wir blicken auf verträumte Gesichter der Kinder, die Rachel lauschen, als liefe vor ihrem inneren Auge ein Film. Pearls Blick verlässt den Bildraum und trifft – im stummen Dialog – den Blick des Publikums (Abb. 310). Für einen Moment scheint uns dieser Blick die eigene Kindheit zurückzuschenken. Auch darin zeigt sich die Magie des Kinos.

89 »Leaning on the Everlasting Arms« (1887), Musik: Anthony J. Showalter, Text: Anthony J. Showalter und Elisha A. Hoffman, gilt als klassisches Beispiel der amerikanischen Gospelmusik des späten 19. Jahrhunderts.



Abb. 308-310: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton,
K: Stanley Cortez

Mit der Kraft dieser Bilder vor Augen wird verständlich, weshalb *THE NIGHT OF THE HUNTER* trotz seiner anfänglich verhaltenen Rezeption zu einem der einflussreichsten Filme avancieren konnte. Ungebrochen bleibt die Nachwirkung dieses Werks, wie zahlreiche Referenzen und Hommagen belegen – von *RAISING ARIZONA* (1987) und *THE BIG*

LEBOWSKI (1998) der Coen-Brüder über Spike Lees DO THE RIGHT THING (1989) bis hin zu Martin Scorseses CAPE FEAR (1991).⁹⁰ Eine weniger popkulturell orientierte als vielmehr ästhetische Hommage an Laughtons Film stammt vom portugiesischen Regisseur Pedro Costa mit seinem Spielfilmdebüt O SANGUE (1989), dessen »schwarz-weiße, traumartige Erzählung zweier Geschwister auf der Flucht«⁹¹ nicht nur filmgeschichtlich auf Motivik und Stilistik von THE NIGHT OF THE HUNTER verweist, sondern insbesondere auch die beiden Kräfte des Filmbildes, Licht und Schatten, eindrucksvoll nah an Laughtons Vorbild herausstellt (Abb. 311–312). Deutliche Anklänge finden sich in A FIELD IN ENGLAND (2013) von Ben Wheatley, einem Historiendrama mit Horrorelementen – »a psychedelic trip into magic and madness«.⁹² Wheatley greift gezielt Bildmotive der Flussfahrt-Sequenz auf, löst sich dabei jedoch von der kontrastreichen Helldunkel-Dramaturgie des Originals. Stattdessen überführt er die Motive in eine filmische Grisaillemalerei, die einer Laughtons Vision vergleichbaren, traumartig entrückten Welt auf der Leinwand Gestalt gibt (Abb. 313–314). Diese Ästhetik interpretiert THE NIGHT OF THE HUNTER nicht nur neu, sondern führt gleichzeitig dessen innere Dimension fort, als bildgewordene Liebeserklärung an das Kino, artikuliert in feinfühligere Bildsprache und einer suggestiven Licht- und Schattenchoreografie.

90 Zur Nachwirkungsgeschichte von THE NIGHT OF THE HUNTER vgl. Abby Olcese, »Everlasting Arms: The Sustained Power of *The Night of the Hunter*«, RogerEbert.com – Features, 21. Oktober 2020, online.

91 Volker Pantenburg, »Digitaler Realismus. Pedro Costas dokumentarische Fiktionen«, in: Dirck Linck; Michael Lüthy; Brigitte Obermayr; Martin Vöhler (Hg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin, Zürich 2010, S. 107–120, hier S. 112. Pantenburg verweist in Fußnote 14 unter Bezugnahme auf Mark Peranson darauf, dass Pedro Costa plante, Stanley Cortez – den Kameramann von THE NIGHT OF THE HUNTER – für O SANGUE zu engagieren: »Costa schickte ihm einen Brief, ohne zu wissen, dass Cortez zu diesem Zeitpunkt bereits tot war.« (Ebd.).

92 Adam Dawtrey, »Wheatley to direct ›A Field in England‹«, Variety, 04. September 2012, online.



Abb. 311-312: O SANGUE (1989). Pedro Costa, K: Martin Schäfer



Abb. 313-314: A FIELD IN ENGLAND (2013). Ben Wheatley, K: Laurie Rose

Licht, Dunkel

Umwidmungen in IN THE SHADOW OF THE SUN (1981) und IN ABSENTIA (2000)

Die Leinwand ist kein Fenster zur Welt –
wen interessieren Abbilder! Wenn sie ihr
weißes Lid aufschlägt, tun sich ungeahnte,
nie gesehene innere Dimensionen auf.
— Frieda Grafe¹

Mit IN THE SHADOW OF THE SUN (1981) von Derek Jarman und IN ABSENTIA (2000) von den Quay Brothers rücken zwei Filme in den Fokus der Analyse, die jeweils einer dezidiert experimentellen Filmsprache verpflichtet sind. Beide überschreiten gängige Gattungsgrenzen – etwa in Form einer neuartig stilisierten Kombination aus Realfilm-Elementen und animierten Bildwelten im Fall der Quay Brothers. Gemeinsam ist ihnen der Verzicht auf gesprochene Dialoge und konventionelle Erzählformen. Gefördert wird eine assoziative Rezeption, die gleichermaßen an das Bild wie an den jeweiligen Soundtrack gebunden ist.

Die Entscheidung, die beiden Filme in einen Dialog zu setzen, ist daher nicht beliebig, sondern folgt einer analytischen Strategie. Denn bei allen Unterschieden scheinen sich Echos und Gemeinsamkeiten herauszubilden, die das im Prolog dieses Buchs akzentuierte Spannungsverhältnis von Licht und Schatten, von Sonne und Mond auf neue Weise artikulieren. Ihre Gegenüberstellung und Engführung verspricht folglich vertiefende Einblicke in die vielfältigen Spielarten des modernen Kinos. Gerade die Sprache des Lichts in der Kunst ist eine universelle Sprache, die fortlaufend Querverbindungen, Überblendungen und Umwidmungen stiftet. Die scheinbare Paradoxie von Jarmans Filmtitel IM SCHATTEN DER SONNE, der die geläufige Grenzziehung zwischen Licht und Schatten aufbricht, findet in IN ABSENTIA eine eigene (wie eigensinnige) Resonanz. Derek Jarman und die Quay Brothers verfolgen auf unterschiedlichen Wegen ein vergleichbares ästhetisches Programm: Dichotomien wie Hell und Dunkel, Leben und Tod, Ordnung und Chaos, Bewusstsein und Unbewusstes, Realität und Vorstellung, Kunst

1 Frieda Grafe, *Geraffte Zeit*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2005, S. 131.

und Leben erscheinen in ihren Bildwelten nicht länger als feste Kategorien. Vermeintliche Gegensätze implodieren und formen ein gemeinsames, sich stetig wandelndes ästhetisches Kontinuum. IN THE SHADOW OF THE SUN und IN ABSENTIA sind in diesem Sinne nicht nur filmische Grenzgänger, sondern darüber hinaus tiefgründige Reflexionen über das Kino als Wahrnehmungsraum, in dem Sehen in Vision umschlagen kann: einen Blick, der über das Sichtbare hinaus zur eigentlichen Essenz der Dinge und Phänomene gelangt. Dass es dabei genauso um die Essenz des Mediums wie des Sehens selbst geht, pointiert William C. Wees prägnant: »Since light moving in time is the common ground of vision and film, perhaps it was inevitable that avant-garde filmmakers seeking the ›true essence‹ of their medium would hit upon the ›essence‹ of vision as well.«²

Derek Jarman – Maler, Filmemacher, Schriftsteller, Kunsthistoriker, Bühnenbildner, politischer Aktivist und passionierter Gärtner – zählt zu den radikalsten Figuren der britischen Avantgarde. Dem Publikum ist er vor allem als Regisseur so zentraler Spielfilme wie CARAVAGGIO (1986) und BLUE (1993) bekannt, ferner durch eine Reihe populärer Musikvideos für Bands wie die *Pet Shop Boys* und *The Smiths*. Weniger im öffentlichen Bewusstsein, jedoch zentral und stilprägend für sein Œuvre, ist ein Konvolut von über sechzig Super8-Kurzfilmen, die Jarman zwischen den frühen 1970er-Jahren und seinem Tod 1994 realisierte, Filme, die er selbst als »Kino der kleinen Gesten«³ bezeichnete. Das handliche, kostengünstige Super8-Format ermöglichte ihm den Übergang von der Malerei zum Film, ohne dabei sein Selbstverständnis als Maler aufzugeben. In einem Kommentar zu IN THE SHADOW OF THE SUN erklärt er: »Ich benutzte die Kamera wie ein Maler, um zu sehen, wie weit ich mit Super8 vordringen kann. Ich bin interessiert daran, verschiedene Licht- und Farbeffekte zu erforschen, Mehrfachbelichtungen usw.«⁴

Das Interesse am Super8 behält Jarman Zeit seines Schaffens bei und realisiert einige seiner abendfüllenden Kreationen auf 8mm: THE ANGELIC CONVERSATION (1985), THE LAST OF ENGLAND (1987), WAR REQUIEM (1989) und THE GARDEN (1990). Er schätzt das Format, weil es ihm größere künstlerische Autonomie ermöglichte, und setzt sich früh dafür ein, Super8 als ernstzunehmendes Medium im Spielfilmbereich zu etablieren.⁵ Auch IN THE SHADOW OF THE SUN zählt mit seinen 54 Minuten zu den Langfilmen des Regisseurs und stellt zugleich eine Art Kondensat dar: Jarman montierte Fragmente seiner zwischen 1972 und 1974 entstandenen Super8-Kurzfilme zu einem eigenständigen Werk. Der Film wurde 1981 auf dem Internationalen Filmfestival Berlinale erstmals einem größeren Publikum vorgestellt, nachdem er zuvor ausschließlich in privatem Rahmen, auf Partys und Happenings, gezeigt worden war. Für die Festivalvorführung wurde

2 Wees 1992, S. 13.

3 Vgl. dazu Christopher Hauke, »A cinema of small gestures‹: Derek Jarman's Super 8 – image, alchemy, individuation«, in: International Journal of Jungian Studies, Bd. 6, Ausgabe 2 (Mai 2014), S. 159–164.

4 Derek Jarman, zitiert nach: Informationsblatt Nr. 27, hg. vom Internationalen Forum des Jungen Films im Rahmen der Berlinale 1981, o. P.

5 Vgl. Martin Frey, *Derek Jarman – Bewegte Bilder eines Malers: Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten*, Norderstedt 2008, S. 159f.

das Material auf 16mm umkopiert und mit einer eigens komponierten Musik der britischen Avantgardeband *Throbbing Gristle* vertont.⁶

Im Jahr 2000 veröffentlichten die britischen Künstler Quay Brothers (Stephen und Timothy Quay) ihren 35mm-Kurzfilm *IN ABSENTIA*. Die Quays sind insbesondere für ihre seit den 1970er-Jahren produzierten experimentellen Puppenanimationen⁷ bekannt – Filme »mit einem Hang zum Surrealistischen, mit Verdichtungen nicht im Narrativen, sondern im Atmosphärischen, und einem gewissen Interesse für Psychopathologien«.⁸ Die Hemisphäre ihrer künstlerischen Inspiration liegt vor allem in Osteuropa, einer Region, die sie selbst als »die dunkle, [unerforschte] Seite des Universums« beschreiben. Dort lernten sie eine Animationsfilmtradition kennen, die sich radikal von der Disney-Ästhetik unterscheidet und sie gerade deshalb besonders faszinierte.⁹

Für *IN ABSENTIA*, konzipiert zur Musik von Karlheinz Stockhausen aus dessen Opernzyklus *Licht* (1977–2003), wählten die Quay Brothers eine wahre Begebenheit um Emma Hauck als Ausgangspunkt. Nach der Diagnose einer Schizophrenie verbrachte Hauck über elf Jahre in der psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalt Wiesloch, wo sie 1920 verstarb. Während ihres Aufenthalts schrieb sie zahlreiche Briefe an ihren Ehemann, die nie abgeschickt wurden, ohne Adressat, bestehend aus knappen, teils kaum leserlichen Wortfolgen wie »Herzensschatzi komm« und »komm, komm«. In ihnen verdichtet sich Emma Haucks tiefes Gefühl von Isolation und Verlassenheit.

Bis heute arbeiten die Quay Brothers analog, ohne digitale Interventionen oder computerbasierte Effekte. *IN ABSENTIA* wurde im anamorphotischen Cinemascope-Breitbildformat gedreht und kombiniert Farbe und Schwarz-Weiß sowie Stop-Motion-Animation mit Live-Aufnahmen einer Schauspielerin. Ein wesentlicher Teil ihrer künstlerischen Inspiration geht auf die Epoche Emma Haucks zurück: Anklänge an den expressionistischen Stummfilm, den Surrealismus und die literarische Schauerromantik lassen sich in Motivwahl, Bildstilistik und Inszenierung feststellen. Diese Anleihen verdichten die Quay Brothers zu einer visuell opulenten, poetisch dunklen Bildwelt – mit Licht und Schatten als zentrale Kräfte.

6 Vgl. Tony Peake, *Derek Jarman: A Biography*, Woodstock, New York 1999, S. 332.

7 Die Technik des Puppentrickfilms ist historisch im Marionetten- und Figurentheater verankert, das auf der animierenden Belebung unbelebter Objekte basiert.

8 O. V., »Der Quay Kosmos: Ein kleines Lexikon«, in: Beiheft zur DVD *Quay Brothers. Die Kurzfilme 1979 bis 2003*, Edition »absolut Medien«, 2008, o. P.

9 Quay Brothers: »Für uns ist Osteuropa in gewisser Hinsicht die dunkle Seite des Universums, in der es noch unerforschte Ecken gibt. Und die Welt des Animationsfilms, der Puppenanimation hat dort eine bedeutende Tradition, gänzlich verschieden von der Disney-Tradition. Autoren wie Wladyslaw Starewicz, Walerian Borowczyk, die tschechische Schule, die Russen, haben wirklich phantastische Animationswerke geschaffen. Der Animationsfilm war auch mit das erste, was wir von Osteuropa zu sehen bekamen. Dank des Filmfestivals in Philadelphia und den Vorführungen am College. Und dann die musikalische Tradition, mit Leuten wie Leoš Janáček, Alban Berg, Igor Strawinsky. Und Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Totenhaus*. Das waren Wegweiser für uns, die uns ein ganzes Reich stimulierender und unzensierter Möglichkeiten eröffneten.« (Quay Brothers, zitiert nach ebd.). Weiterführend Michael Brooke (Hg.), *Quay Brothers: The Short Films 1979–2003*, London 2006.

Das Unfixierbare

Die Transformation in einen neuen Zustand,
bei dem aus jedem Dunkel ein Hell, aus
jedem Licht ein Schatten entstehen muß.
Geburt, Ableben, Verfall und
Metamorphose. Im Abgeklungenen wie im
Entstehenden ist das Neue, das
Unfixierbare.
— Henning Lohner¹⁰

Die Überwindung dualistischer Weltbilder bildet – so die These – einen ästhetischen Kern von Jarmans Werk und seines Films *IN THE SHADOW OF THE SUN* im Besonderen. Der Filmtitel bringt das dialogische Spannungsverhältnis von Licht und Schatten bereits auf den Begriff und verweist auf eine poetisch-philosophische Denkweise, wie sie beispielhaft in Ursula K. Le Guins Science-Fiction-Roman *The Left Hand of Darkness* (1969) zum Ausdruck kommt. In einer dem taoistischen Denken verpflichteten Dichtung heißt es dort:

»Light is the left hand of darkness,
And darkness the right hand of light.
Two are one, life and death, lying,
Together like lovers in kemmer,
Like hands joined together,
Like the end and the way.«¹¹

Diese Verse, die Licht und Dunkel als untrennbar miteinander verflochtene Kräfte beschreiben – wie Liebende, wie Leben und Tod –, bringen eine Vorstellung zur Sprache, die die Grundspannung von *IN THE SHADOW OF THE SUN* prägnant widerspiegelt. Der Ursprung und die konkrete Bedeutung des Ausdrucks »im Schatten der Sonne« gehen dabei auf einen alchemistischen Text des 17. Jahrhunderts zurück. Laut Michael O'Pray und Rowland Wymer handelt es sich hierbei um die Schrift *The Names of the Philosophers' Stones* (1651) von William Gratarole, veröffentlicht in dessen *Five Treatises of the Philosophers' Stone* (London 1652). Darin erscheint »the shadow of the sun« als einer der Beinamen des Steins der Weisen (*Lapis philosophorum*).¹² Dieses zentrale Symbol der Alche-

10 Lohner 1999, S. 138.

11 Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York 1969, o. S. Dabei handelt es sich um ein Poem der Bewohner des Planeten »Gethen«, dem Schauplatz des Romans. Der Satz »Light is the left hand of darkness, and darkness the right hand of light« wird dort – laut Rowland Wymer – als eine alte taoistische Redensart tradiert. (Vgl. Rowland Wymer, *Derek Jarman*, Manchester 2005, S. 35, Anm. 28).

12 Vgl. Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, S. 76; sowie Wymer 2005, S. 29 und S. 35. In einer Passage aus *The Names of the Philosophers Stones* heißt es: »But as it is a stone, it is called the water of Sulphur, the Water of the world, the spittle of Lune, the shadow of the Sun, a denne, Sol, Elephas, white Jayre, eyes of fishes, Beyia, Sulphur, vine sharpe, water, milke, vineger of life, tears, joyning water, Urine, the light of lights ...«. (Hier zitiert nach: *The names of the Philosophers Stone, collected by William Gratacolle, included in Five treatises of the Philosophers' Stone, London*

mie steht für die Verwandlung unedler Metalle in Gold oder Silber. Aus der Vermischung der vier Elemente Erde, Luft, Wasser und Feuer unter Beigabe von Quecksilber, Schwefel und Salz glaubte man, den Stein der Weisen gewinnen zu können. Letztlich symbolisiert er die Überwindung von Mangelzuständen, aber auch die Vereinigung von Materie und Geist, von Antipoden im weitesten Sinne – dies zumindest in philosophischer und psychologischer (C. G. Jung; Herbert Silberer) Auslegung der Alchemie.¹³

Diese Thematik beansprucht einen gewichtigen Platz im außergewöhnlich vielschichtigen, ikonografischen Bezugssystem von Jarmans Œuvre – einem Werk, das von einem tiefgreifenden Interesse an archaischen Mythologien, Ritualen, östlichen Religionen und europäischer Mystik geprägt ist¹⁴ und das zugleich die zeitlebens intensive Auseinandersetzung des Regisseurs mit einer Reihe von Leit- und Inspirationsfiguren wie John Dee,¹⁵ William Shakespeare¹⁶ und Michelangelo Merisi da Caravaggio offenlegt. Für das Verständnis von *IN THE SHADOW OF THE SUN* sind insbesondere die oben angesprochenen transformativen Vorgänge und Zustände zentral, die dem Konzept des philosophischen Steins eigen sind: Prozesse der Umwandlung und Transformation. Diese erschöpfen sich jedoch keineswegs in einer rein symbolischen Dimension, sondern wirken unmittelbar in die ästhetische Struktur und Materialität des Films hinein. Formgebung vollzieht sich hier als ein ständiges Auflösen und Neuzusammensetzen des Ausgangsmaterials. Entsprechend lenkt Martin Frey die Aufmerksamkeit auf den Film und dessen Materie: »Elemente der Magie und Alchemie sind [...] nicht so sehr in den Bildern des Films [*IN THE SHADOW OF THE SUN*] direkt zu suchen und zu interpretieren,

1652, The Alchemy Website, online). Jarman könnte sich daneben auch auf Thomas Vaughans *Aula lucis, or, The House of Light: A discourse written in the year 1651*, London 1652, bezogen haben – ein Traktat, das sich mit verwandten mystisch-alchemistischen Themen beschäftigt. Vaughan, ein walisischer Mystiker und Dichter, verwendete in seinen Schriften das Licht häufig als Metapher für Erkenntnis und spirituelle Erleuchtung – ein Motiv, das deutliche Parallelen zu Jarmans Interesse an alchemistischen und metaphysischen Konzepten erkennen lässt.

- 13 Vgl. O'Pray 1996, S. 8f. Zu Jarmans Lektüren zählen nach verschiedenen Quellen Carl Gustav Jungs *Psychologie und Alchemie* (1944) sowie *Mysterium Coniunctionis* (1956). Mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte er auch Herbert Silberers Studie *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914), in der Analogien zwischen der alchemistischen Transmutation der Materie und den inneren Wandlungsprozessen des Menschen entwickelt werden. Darüber hinaus lassen sich deutliche Bezüge zu den Schriften von Giordano Bruno, Paracelsus und Heinrich Cornelius Agrippa erkennen – Letzterer insbesondere als Autor von *De occulta philosophia* (1651).
- 14 Vgl. hierzu vertiefend Ewan Wilson, *A New Archaic Avant-Garde? Tradition and Experimentation in the Neo-Mediaeval Cinema of Terry Gilliam, Derek Jarman, and John Boorman*, Diss., University of Dundee, 2020, online.
- 15 John Dee (1527–1608/09) war ein einflussreicher englischer Mathematiker, Astronom, Geograf und Mystiker des 16. Jahrhunderts. Unter Königin Maria I. zunächst der schwarzen Magie angeklagt, avancierte er später unter Elisabeth I. zum Hofastrologen und politischen Berater. In seiner Schlüsselchrift *Monas Hieroglyphica* (1564) verknüpfte Dee Disziplinen wie Mathematik, Astronomie, Kabbala und Alchemie. Zentrales Element ist die sogenannte »hieroglyphische Monade« – ein esoterisches Symbol, das die mystische Einheit von Schöpfung und Kosmos visualisiert. (Vgl. Rowland Wymer; György E. Szönyi, »John Dee as a Cultural Hero«, in: *European Journal of English Studies*, Jg. 15, Dezember 2011, Nr. 3, S. 189–209).
- 16 Derek Jarmans intensive Auseinandersetzung mit Shakespeare manifestiert sich insbesondere in seinen Filmen *THE TEMPEST* (1980) und *THE ANGELIC CONVERSATION* (1985).

als vielmehr in der Beschaffenheit des Filmes selbst, in seiner Materie als fertiges, ästhetisches Produkt. Betrachtet doch Jarman die Entstehung der Bilder als eine Art alchemistischen Vorgang mit mehr oder weniger ungewissem Ausgang.¹⁷ Tatsächlich ist Film für Jarman, wie es in einer Passage aus seinem autobiografischen Buch *Dancing Ledge* heißt, »the wedding of light and matter – an alchemical conjunction«.¹⁸

Wie Frey weist auch Rowland Wymer in seiner Jarman-Monografie auf die Tendenz hin, vorschnell nach symbolischem Gehalt zu suchen, anstatt das Bild in seiner materiellen und ästhetischen Eigenpräsenz wahrzunehmen und zu würdigen. Wymer zitiert in diesem Zusammenhang Oscar Wilde (»All art is at once surface and symbol«) und bezieht dies auf Jarmans eigene Aussagen, darunter: »The images of *In the Shadow of the Sun* are fused with scarlets, oranges, and pinks. The degradation caused by the refilming of multiple images gives them a shimmering mystery/energy like Monet's »Nymphs« or haystacks in the sunset.«¹⁹ Der Anschluss an die impressionistische Malerei ist hier nicht im Sinne einer direkten formalen Analogie, sondern als Ausdruck einer korrespondierenden künstlerischen Haltung zu verstehen: Wie Claude Monet in seinen Kathedralen-, Heuhaufen- und Seerosenbildern die sich verändernden Impressionen eines Motivs im Zeit- und Lichtverlauf mit den Mitteln der Malerei wiedergibt, so arbeitet Jarman seinerseits mit Verfahren – vornehmlich Mehrfachbelichtungen und wiederholtem Refilmen –, die fortwährende Transformationen des Sichtbaren unter dem Eindruck von Licht, Farbe und Wahrnehmung im Bewegtbild visualisieren. Die Sonne fungiert dabei als zentrale Lichtquelle, gerade in der Weise, wie ihre Strahlen mit dem Filmmaterial interagieren und Licht und Schatten in ein dynamisch-energetisches, quasi mystisches Wechselspiel versetzen.

Bereits das Herstellungsprinzip von *IN THE SHADOW OF THE SUN* steht im Zeichen der Transformation. Der Film beruht auf der Dekonstruktion und Neuzusammensetzung heterogenen Ausgangsmaterials. Ein Großteil der verwendeten Fragmente stammt aus Jarmans frühen Super8-Kurzfilmen: *A JOURNEY TO AVEBURY* (1972), *TAROT (THE MAGICIAN)* (1972–73), *THE ART OF MIRRORS* (1973), *SULPHUR* (1973), *GARDEN OF LUXOR* (1973), *ASHDEN'S WALK ON MØN* (1973), *ARABIA* (1973) und *FIRE ISLAND* (1974),²⁰ ergänzt durch verworfenes Rohmaterial sowie eigens für *IN THE SHADOW OF THE SUN* produzierte Passagen. Alle wurden ohne professionelle Beleuchtungsausrüstung und ohne festes Drehbuch gedreht, jedoch an sorgfältig ausgewählten Schauplätzen, häufig auf Reisen oder im Freundeskreis, in improvisierten wie bewusst komponierten szenischen Arrangements. Ebenso zentral ist in diesem Zusammenhang die Verwendung einer Nizo-S-480-Kamera – und die technische Einschränkung dieser Kamera auf maximal drei Minuten Laufzeit pro Filmkassette macht sich Jarman zunutze und formt daraus eine

17 Frey 2008, S. 167.

18 Derek Jarman, *Dancing Ledge*, London 1984, S. 188. An anderer Stelle präzisiert er diese Aussage im Hinblick auf das Medium: »I mean the film is matter [hier ist offenbar der Filmträger gemeint] and the light in the projector ... And it's an alchemical wedding in a sense as the joining of earth and fire.« (Zitiert nach Frey 2008, S. 149, Anm. 211).

19 Jarman 1984, hier zitiert nach Wymer 2005, S. 29.

20 Einen umfassenden Überblick über die einzelnen Filme bietet der folgende Katalog: Julia Stoschek Foundation e.V. (Hg.), *Derek Jarman: Super8*, Ausst.kat. Julia Stoschek Collection Düsseldorf, Köln 2010.

künstlerische Strategie, die die Wirkung des fertigen Films entscheidend mitbestimmt. Um die Aufnahmedauer zu verlängern, filmte Jarman im Single-Frame-Modus, bei dem Einzelbilder mit einer Abfolge von drei bis sechs Bildern pro Sekunde anstelle der üblichen 24 aufgenommen werden. Bei regulärer Abspielgeschwindigkeit des entwickelten Materials ergibt sich daraus ein deutlicher Zeitraffer-Effekt.²¹ Während der Aufnahme befestigte Jarman farbiges Papier oder handbemalte Farbfilter vor dem Kameraobjektiv, die laut Christina Scherer und Guntram Vogt mit eingefärbtem Gel beschichtet waren.²² So entstanden im Wechselspiel mit dem Sonnenlicht luminöse Farbverfremdungen. Bei der Montage von *IN THE SHADOW OF THE SUN* ging Jarman noch einen Schritt weiter: Er projizierte einzelne Filmfragmente in einer Dunkelkammer mit zwei Projektoren überlagernd auf eine Leinwand und filmte diese Projektion erneut auf Super8 ab. Auch hierbei kamen Farbfilter zum Einsatz. Wiederholte Anwendungen dieses Verfahrens ergeben stellenweise dichte, visuell komplexe Überlagerungen einzelner Bildmotive.²³ Die beiden Projektoren stellte Jarman dabei auf Slow-Down-Modus ein, um die Projektion zu verlangsamen. Die Kombination von Single Frame bei der Aufnahme und Slow Down bei der Projektion, von Zeitraffer und Zeitlupe also, führt nicht etwa zu einer Korrektur des Zeitempfindens, sondern hält dieses weiter in der Schwebelage und unterstützt – wie die monochrom leuchtenden, pulsierenden Farben auch – den traumanalogen, surrealhallaunatorischen Sog des Films. Bilder und ihre Motive gleiten auf der Leinwand in- und übereinander in einer andauernden Transmutation ohne fixierbaren Endzustand, ein »never-ending flow of colors and visual textures«.²⁴ Jarmans Intention dahinter: »Ein Bild muss sich bei der Berührung mit anderen Bildern verwandeln, wie eine Farbe bei der Berührung mit anderen Farben. Ein Blau ist nicht das gleiche Blau neben einem Grün, einem Gelb, einem Rot. Keine Kunst ohne Verwandlung.«²⁵

Dieses Verständnis von Kunst und die wechselseitige Einflussnahme der Bilder, von Formen, Farben und Licht, konkretisieren sich bereits in der Gestaltung des Titelbildes, das die zentrale Idee des Films in nuce sichtbar macht. Licht und Schatten berühren sich hier, farbig differenziert, in wechselseitiger Durchdringung und Anverwandlung. Im leuchtend-schimmernden Helldunkel sind die gekanteten, durch Schattierung dreidimensional abgesetzten gelben Buchstaben des Filmtitels über einer kreisrunden

-
- 21 Grundlegend hierzu Andreas Becker, *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld 2004.
- 22 Vgl. Christina Scherer; Guntram Vogt, »Derek Jarman«, in: Christina Scherer; Gerd Hallenberger (Hg.), *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 24: Experimente und Visionen. Studien zum neuen britischen Kino*, Marburg 1996, S. 8–68, hier S. 19.
- 23 Bildüberlagerungen ähneln im Effekt dem Verfahren der Mehrfachbelichtung im Film. Dabei ist anzumerken, dass sowohl Mehrfachbelichtungen als auch Refilmen in den 1970er-Jahren bereits etablierte Ausdrucksmittel des Experimentalfilms waren. So experimentiert etwa Werner Nekes in *DIWAN* (1974) mit bis zu 16-fachen Belichtungen desselben Motivs. Auch das Abfilmen vorhandener Bilder gehörte zum gängigen Repertoire: Ein frühes Beispiel liefert Wolf Vostells *SUN IN YOUR HEAD* (1963), das aus verzerrten Fernsehbildern besteht, die direkt von einem Bildschirm aufgenommen wurden.
- 24 Tony Rayns, »Unnatural Lighting«, in: *American Film*, Jg. 11, 1986, Nr. 10, S. 44–47, S. 50–61, hier S. 61. Rayns bezieht sich dabei explizit auf *IN THE SHADOW OF THE SUN*.
- 25 Jarman 1995, S. 20.

Lichtquelle gefasst (Abb. 315). Diese leuchtet durch die farbigen Schichten eines sich davorschiebenden Dunkels hindurch und strahlt die Kühle des Mondes aus, während ihr pulsierender Glanz an eine Sonne hinter Wolken denken lässt. Sonne und Mond, Licht und Schatten oszillieren in diesem Titelbild, eine Dialektik, die auf den nachfolgenden Film visuell einstimmt. Bezeichnenderweise geht späteren Fassungen des Films das Produktionslogo DARK PICTURES voraus, der Name der mit Derek Jarman assoziierten Filmproduktionsfirma²⁶ – und eine treffende Präambel zu einem Film, der das filmische Lichtbild als Dunkelbild reflektiert.

Die Farben des Titelbildes – Dunkelbraun und Ocker, grünliche und blaue Schimmer, Gelb und Gold – leiten über in die eröffnende Sequenz des Films. Diese zeigt ein Arrangement mit drei Akteuren: Ein Mann liegt nackt und gefesselt auf einem steinernen Boden, während ein Fotograf ihn ablichtet (Abb. 316). Das Ganze spielt sich vor einem Gebäude mit zugemauerten Türen und Fenstern ab. Davor lodert ein linienförmig auf dem Boden ausgelegtes Feuer. Szenerie und Handlung ziehen den Zuschauer in eine Realität hinein, die gleichermaßen befremdlich wie suggestiv wirkt; eine Art Ritual, dessen Intention offenbleibt. Darüber legen sich Aufnahmen einer im Schnellzug vorbeiziehenden Landschaft: bläuliche Silhouetten von Bäumen im Kontrast zum leuchtenden Gelb und Orange des Himmels. In dieser visuellen Anordnung entziehen sich Licht und Schatten einer festen Zuordnung zu Gegenstand und Schauplatz und blenden ineinander. So etwa an der Figur des schwarz gekleideten Fotografen: Er erscheint gleichsam als transitorisches Objekt – mal dunkel, mal gänzlich vom Licht erfasst (Abb. 317). Zuweilen geht die gesamte Leinwand im flammenden Gelb auf, ehe sich das Bild kurz darauf im monochromen Blau abkühlt (Abb. 318–319). Gezielt konstruiert Jarman hier und im weiteren Verlauf von *IN THE SHADOW OF THE SUN* einen ephemeren Bildraum, der gleichermaßen physisch wie immateriell erscheint, »becoming at once an enchanted mise-en-scène and an immaterial surface«.²⁷ Er dient der Erfahrbarkeit des Schattens im Licht und vice versa, der programmatischen Simultaneität von Hell und Dunkel, die die visuelle und symbolische Faktur des Filmkörpers prägt.²⁸ Dieses Ineinander zeigt sich ebenso in der Beziehung von Bild und Musik: Das psychedelische Soundscape von *Throbbing Gristle*

26 In der von mir verwendeten DVD-Fassung (Derek Jarman, *The Super8 Programme Vol. 2*, Minerva Pictures 2004) erscheint dieses Produktionslogo nicht. Spätere Versionen des Films zeigen hingegen unmittelbar vor dem Titelbild das Logo. Der Zeitpunkt der erstmaligen Verwendung ließ sich trotz eingehender Recherchen nicht eindeutig klären; vermutlich handelt es sich um eine nachträglich ergänzte oder für spätere Veröffentlichungen überarbeitete Fassung nach 1981.

27 Rosalind Galt, »brash ... indecent ... libertine«, in: Simon Brown; Sarah Street; Liz Watkins (Hg.), *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, London 2013, S. 93–103, hier S. 97.

28 Um den Bogen zur Einführung dieses Kapitels zu schlagen: Es ist plausibel anzunehmen, dass Derek Jarman mit den Schriften des Engländers Robert Fludd vertraut war. Fludd beschritt, wie Siegfried Zielinski treffend zusammenfasst, den »gefährlichen Weg des Vergleichs von Unvergleichlichem, nämlich Licht und Dunkelheit«. (Zielinski 2002, S. 134). Sein von der Alchemie geprägter Denkansatz zielte darauf, »die bipolaren Gegensätze von Hell und Dunkel, Geist und Materie, Gut und Böse, Weiblich und Männlich in einem dynamischen System der wechselseitigen Durchdringung zu vereinigen«. (Ebd., S. 135f.).

und der Film folgen, so Simon Ford, gemeinsamen Prinzipien von »distortion, chance and formlessness«²⁹ und synchronisieren sich.³⁰

In das beständige Pulsieren von Bild und Sound eingebettet, erscheinen wiederkehrende Motive, die ein rätselhaftes, sich dem unmittelbaren Verständnis entziehendes symbolisches System entfalten. Gleich nach der Exposition rückt groß im Bild eine Schreibmaschinentastatur ins Zentrum, auf der ein anonymer Zeigefinger eine lose Buchstabenfolge eintippt (Abb. 320). Diese ergibt kein erkennbares Wort, so als handle es sich um eine Art Geheimschrift. Es folgen Aufnahmen eines brennenden Papierhaufens: Gelbe Feuerflammen färben das Weiß des Papiers dunkelblau. Anschließend wird eine weiß gekleidete, maskierte Gestalt eingeblendet (Abb. 321), gefolgt von Einstellungen eines weißmarmornen Herrscherkopfs – beide Motive weiterhin überblendet mit Bildern einer vorbeiziehenden Landschaft. Diese stammen aus Jarmans *A JOURNEY TO AVEBURY* (1972) und zeigen die Fahrt zu den Megalithen: einer neolithischen, kreisförmigen Tempelanlage in der Nähe von Stonehenge. Die Steininformationen zeichnen sich dunkel, beinahe schwarz, vor dem orangefarbenen Himmelsgrund ab (Abb. 322).

29 Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*, London 1999, S. 281.

30 Jon Savage unterstreicht: »Throbbing Gristle verliehen dem halluzinatorischen Erlebnis den perfekten Soundtrack – fünfundsiebzig Minuten erfüllt von schimmernden Ambientklängen, eines ihrer besten Stücke.« (Ders., »Die lauernde Schlange: Derek Jarmans Super-8-Filme«, in: Julia Stoschek Foundation e.V. 2010, S. 25–35, hier S. 33). Weiterführende Einblicke in das ästhetische Ineinandergreifen von Klang und Bild im Experimentalfilm bieten: Jeremy Barham; Holly Rogers (Hg.), *The Music and Sound of Experimental Film*, New York 2017.



Abb. 315-322: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Der Film variiert daraufhin Szenen ritueller Handlungen mit maskierten, in Schwarz oder Weiß gekleideten sowie nackten Darstellern (Abb. 323–325). Ein unbekleideter Mann nimmt eine monumentale Pose nach dem Vorbild antiker Statuen ein; seine Erscheinung kontrastiert mit der nur schemenhaft erkennbaren, dunkelroten Silhouette der ägyptischen Pyramiden und der Sphinx unter einem pechschwarzen Himmel (Abb. 326). Diese Bilder – ebenso wie die stilisierte Darstellung des Atlas, der eine Himmelskugel auf Nacken und Schultern trägt, hier als schwarze Silhouette vor einer orangeglühenden Spiralgalaxie (Abb. 327) – evozieren archetypische Bild- und Symbolräume mythologischer und kultureller Überlieferung. Jarman überführt sie in einen neuen Sinnzusammenhang, der sich im Horizont einer filmischen Mythopoetik jenseits linearer Erzählung entfaltet. Dennoch markieren insbesondere die Farbwechsel im Filmverlauf, trotz zyklisch wiederkehrender Motive, eine Entwicklungslinie: Während anfangs Blau, Gelb, Weiß und Orange dominieren, rücken allmählich tiefere Rottöne und größere Anteile von Dunkel und Schwarz ins Bild. In einer wiederum sepiafarben getönten Passage erscheint die Figur eines Magiers (Christopher Hobbs), der Tarotkarten auslegt und mit einem geheimnisvollen Schlüssel hantiert – eine Sequenz mit den »wohl explizitesten Anspielungen und Verweisen auf Magie und Okkultismus«,³¹ so Martin Frey (Abb. 328–329). In einer dunkelroten Großaufnahme seines Gesichts leuchtet eine umstrahlte Sonnenkugel auf seiner Stirn in der Anmutung eines esoterischen »dritten Auges«, eines Symbols spiritueller Erleuchtung (Abb. 330). Doch die Symbolik tritt keineswegs isoliert oder plakativ in Erscheinung, sondern bleibt stets eingebettet in die sinnlich-materielle Textur der Bilder: Der Blick folgt mit unverminderter Aufmerksamkeit dem beständigen Fluss von Farben und Formen, sodass Material, Bild und Motiv vor dem Zuschauerauge einander hervorzubringen und zu verwandeln scheinen.

31 Frey 2008, S. 165.

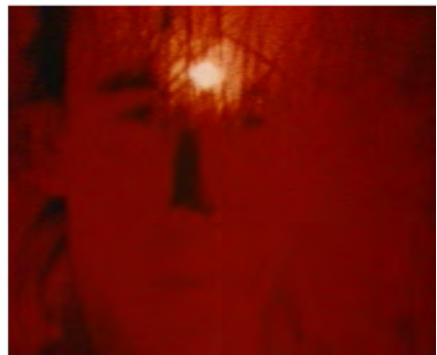
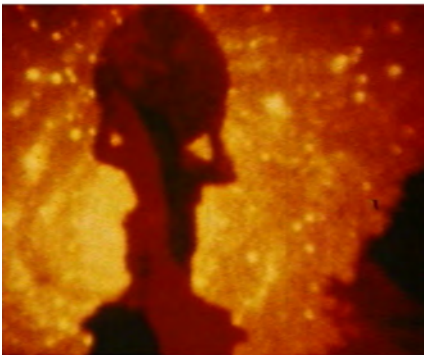


Abb. 323-330: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). *Derek Jarman*

Zusehends scheinen sich die Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, Fläche und Tiefe, Figuration und Abstraktion, Materiellem und Immateriellem aufzulösen zugunsten fluider Licht- und Farbsensationen – bis hin zu einer alternierenden Folge vollständig schwarzer und weißer Kader (Abb. 331–332). Gerade in den letzteren treten die Unreinheiten des Zelluloids deutlich hervor: Staubpartikel, Kratzer und Flecken erscheinen auf der Leinwand wie unter einem Mikroskop vergrößert und ziehen in unregelmäßigen Bahnen über die Bildfläche.³² Der Film tritt in Erscheinung als farbig durchleuchtete Materie, zugleich fragil und unbeständig, als eine erosionsanfällige Substanz, dem Schicksal allen Lebens vergleichbar. Dies spiegelt die thematischen Linien von Jarmans Film wider: Verfall, Verwandlung und Neubeginn. Den Abschluss des Films bildet ein leuchtendes Dunkel, durchzogen von rötlich schimmernden, bewegten Partikeln (Abb. 333).³³ Die visuelle Abstraktion dieser Aufnahmen evoziert die Vorstellung eines grenzenlosen Raums: weder ein Ende noch ein Nichts, sondern unendliche Potenzialität, die den Film neu imaginiert. Die Farbtonalität dieses Finales schließt an das gezeichnete Titelbild des Beginns an und greift in abstrakter Weise das titelgebende Motiv auf. Im gleichen Zug evozieren diese finalen Bilder eine Nahsicht auf die molekulare Struktur des Films, auf seine mikroskopische Tiefenschicht, die sich im Kinoraum gleichsam makroskopisch entfaltet – in Erinnerung auch an das Phänomen der Nachbilder, an ein Sehen hinter geschlossenen Lidern, das bereits im 17. Jahrhundert beschrieben und erforscht wurde.³⁴ Im Kontext der künstlerischen und filmischen Avantgarden der 1960er- und 70er-Jahre erlangt dieses Phänomen im Sinne einer Neujustierung des Sehens neue Relevanz.³⁵ Vor diesem Hintergrund erweist sich insbesondere auch Stan Brakhages Konzept des »untutored eye«, des »ungeschulten Auges«, als ein Merkmal einer experimentellen Filmästhetik, wie sie in *IN THE SHADOW OF THE SUN* ebenfalls zum Ausdruck kommt. Brakhage konzipiert es 1963 in seiner Schrift *Metaphors on Vision* als Plädoyer für ein Sehen jenseits kulturell konditionierter Wahrnehmungsformen, Perspektivgesetze und sprachlicher Codierung: »Imagine an

32 Ein Teil dieser Unreinheiten lässt sich auf die Verschlechterung des Originalmaterials zwischen 1974 und 1981 zurückführen – doch das allein erklärt sie nicht. Vielmehr handelt es sich um die charakteristischen Merkmale des Super8-Films, die durch das Vergrößern, Übereinanderlegen und mehrfache Abfilmen des Ausgangsmaterials bei der Herstellung von *IN THE SHADOW OF THE SUN* erheblich akzentuiert wurden – zumal bereits die Vorlagefilme solche Artefakte aufweisen. Es sind Phänomene, die zu den charakteristischen Begleiterscheinungen des analogen Films zählen, deren ästhetischer Status sich jedoch mit dem Übergang zum digitalen Bild grundlegend verschoben hat.

33 Diese finale Einstellung evoziert visuelle Anklänge an Jarmans *Black & Gold Paintings* aus den 1980er-Jahren, in denen Goldfarbe, Blattgold und Goldstaub durch Schichten schwarzer Ölfarbe hindurchschimmern. (Vgl. dazu Takashi Asai (Hg.), *The exhibition of Derek Jarman: Luminous Darkness*, Ausst.kat. Warehouse Terrada, T33, Tokio 1990). In dieser Hinsicht lässt sich sagen, dass Jarman charakteristische Elemente seiner Malerei – kräftige Farben, Übermalungen und vielschichtige Texturen – im Rahmen seiner Super8-Filme aufgreift und filmisch neu interpretiert.

34 So bei Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, Frankfurt a.M. 1604, einer der ersten systematischen Beschreibungen des Nachbild-Phänomens im Kontext visueller Wahrnehmung.

35 Vgl. Wees 1992, S. 57.

eye unrul'd by man-made laws of perspective. [...] Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable graduations of color. Imagine a world before the ›beginning was the word.«³⁶ Dies kongruiert in vielerlei Hinsicht mit der kontemplativen und beinahe tranceartigen Seherfahrung von *IN THE SHADOW OF THE SUN*, dessen Bilderwelt sich einer klaren begrifflichen Erfassung entzieht. Damit fügt sich Jarmans Film zugleich in eine Reihe zentraler Experimentalfilme dieser Dekade zum Thema Licht ein, allen voran Stan Brakhages *MOTHLIGHT* (1963) und *THE TEXT OF LIGHT* (1974) sowie Jordan Belsons *LIGHT* (1974). *MOTHLIGHT*, ein kameraloser Film, ist charakterisiert durch direkte Manipulation des Zelluloids:³⁷ Das Einkleben von Pflanzen, Insektenflügeln und Staub vermittelt auf materieller Basis zwischen den Polen von Leben und Tod, von Licht und Schatten. Belson wiederum beschreibt *LIGHT* als »an expression of light as a physiological and psychological substance«.³⁸ Im Kontext dieser Werke lässt sich *IN THE SHADOW OF THE SUN* als ein besonders exponiertes filmisches Experiment begreifen, in dem Licht und Schatten – und mit ihnen Geist und Materie – sich einander durchdringen und transformieren.

-
- 36 Zitiert nach Stan Brakhage, *Metaphors on Vision* [1963], mit einer Einführung von P. Adams Sitney, New York 2017, Prolog. Dort heißt es weiter: »How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ›Green‹? How many rainbows can light create for the untutored eye?« (Ebd.). Ergänzend dazu Marjorie Keller, *The Untutored Eye: Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*, London u. a. 1986. Beim Lesen dieser Zeilen fühlt man sich unweigerlich an klassische Disney-Filme wie *THE WIZARD OF OZ* (1939, Victor Fleming) oder *FANTASIA* (1940, James Algar) erinnert. Letzterer wurde bereits im Rahmen meiner Analyse von 2001: *A SPACE ODYSSEY* erwähnt. Gerade der Übergang von der sepiafarbenen Welt von Kansas in die technikolorbunte Landschaft von Oz fungiert in diesem Zusammenhang als überaus treffende Metapher für das Kino selbst, in dem Wahrnehmung und Fantasie entgrenzt werden. Auch das Lied *Over the Rainbow*, das Dorothy zu Beginn singt, erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als musikalischer Ausdruck kindlicher Sehnsucht nach einer besseren, farbigeren Welt, sondern als poetisches Sinnbild für die imaginative Potenzialität filmischer Erfahrung. Dieser Verweis erhält im Rahmen der Analyse von *IN THE SHADOW OF THE SUN* eine zusätzliche Pointe, da *THE WIZARD OF OZ* – laut Überlieferung – zu den prägenden Kinoerlebnissen von Jarmans Kindheit zählt. (Vgl. Frey 2008, S. 51). Der Film könnte in dieser Hinsicht als Impulsgeber für Jarmans fortwährende Bestrebung gelten, mit den Mitteln des Kinos Sehen und Erleben über die Grenzen des Gewohnten produktiv zu erweitern.
- 37 Vgl. dazu Esther Schlicht; Max Hollein (Hg.), *Zelluloid. Film ohne Kamera*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., Bielefeld 2010.
- 38 Jordan Belson, zitiert nach William C. Wees, »Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film«, in: Alexander Graf; Dietrich Scheunemann (Hg.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam 2007, S. 183–196, hier S. 192.

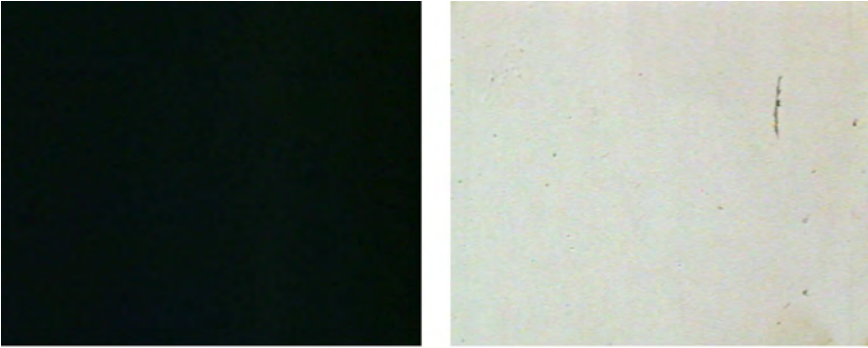


Abb. 331-333: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Die Elemente

Wasser, Erde, Luft und Feuer sind zentrale Bildmotive von *IN THE SHADOW OF THE SUN* und wesentliche Bestandteile seiner visuellen und symbolischen Textur. Die Erde manifestiert sich in monumentalen Steinformationen, weitläufigen Feldern und hügeligen Landschaften (Abb. 334). Das Sonnenlicht taucht diese Szenerien in eine Atmosphäre spiritueller Erhebung, die sich mit der haptischen Materialität der Bilder verschränkt. Eigens wird das Licht der Sonne in seiner Interaktion mit den Elementen ins Bild gesetzt

– etwa dort, wo strömende Wasserkaskaden ganze Kader überfluten und die Reflexion der Sonne im Wasser die Leinwand optisch in fließend-leuchtende Materie verwandelt (Abb. 335). Feuerflammen, vom Wind in Bewegung versetzt, erscheinen bildfüllend als Energien einer transformativen Erneuerung des Materiellen. In diesen Bildern oszillieren Helligkeit und Dunkelheit – so in einer Nahaufnahme brennenden Papiers, in der sich das Feuer zur Allegorie einer aus der Zerstörung hervorgehenden Schöpfung verdichtet: An den eingebrannten Rändern leuchten Gelb, Rot, Blau und Grün auf, gleich einer flüchtigen Farbexplosion, die an das Aufreißen eines Blütenkelchs denken lässt (Abb. 336).

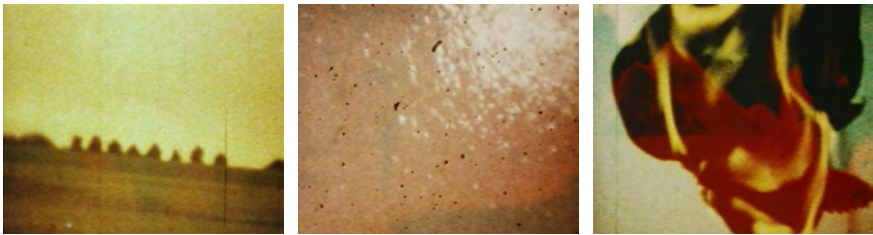


Abb. 334-336: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Pier Paolo Pasolini, den Jarman vor allen anderen Regisseuren schätzte, verglich die Anstrengung des Filmmachens einst mit dem »Schreiben auf brennendem Papier«. ³⁹ Diese Metapher eröffnet ein weites assoziatives Feld im Hinblick auf die paradoxe Natur künstlerischen Schaffens: Der Versuch, eine dauerhafte Form zu erschaffen, ist untrennbar verbunden mit dem Unvorhersehbaren und dem Risiko des Scheiterns. Die Ambivalenz des Feuers als gleichermaßen zerstörerische wie schöpferische Kraft ⁴⁰ spiegelt diese Unbeständigkeit wider und wird in Jarmans Denken zugleich zu einer produktiven Quelle der Erneuerung. Eine Lesart, die Jarman im Rückblick auf sein filmisches Werk selbst befeuert:

»Feuer durchdringt *THE LAST OF ENGLAND*, es brennt, brennt, brennt. Kann es zu viel Feuer geben? Es lodert durch *IMAGINING OCTOBER*, Zarathustras Feueraltar. Feuer zerstört das Alte und schafft Platz für das Neue. Glühwurm, Fünkchen, Funke, Pyroman, Turners *Brand des Parlamentsgebäudes*, Feuerwände spiegeln sich im Wasser, Ströme aus Feuer, das brennende Herz des Ganzen.« ⁴¹

39 Pier Paolo Pasolini, zitiert nach Patrick Straumann, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« – Apokalypse und Kino«, in: *Cinema #59: Ende*, hg. von Tereza Fischer-Smid u.a., Marburg 2014, S. 23–34, hier S. 31.

40 Vgl. Gaston Bachelard, *Die Psychoanalyse des Feuers* [1938], aus dem Franz. von Simon Werle, München, Wien 1985, insb. S. 6–39.

41 Derek Jarman, zitiert nach Savage 2010, S. 35; Meine Hervorhebungen der Filmtitel. In ihrem Kommentar zu *THE LAST OF ENGLAND* (1987) unterstreichen Ulysse Dutoit und Leo Bersani die massiven Lichteinwirkungen, die durch funkensprühende Scheinwerfer und lodernde Flammen im umgebenden Dunkel erzeugt werden. Ihr Fazit: »Perhaps the best exercise of power the film-maker can

Diese Zeilen artikulieren die Faszination am Feuer als reinigendem Element, als Medium der Auslöschung und – metaphorisch – der Rückführung zur Einheit, in der bestehende Ordnungen vergehen und neue entstehen. Jarmans Feuerbilder lodern als Akt künstlerischer Selbstbehauptung und verglühen zugleich als Sinnbild radikaler Hingabe, Auflösung und Entgrenzung des Selbst. In seinem letzten Film *BLUE* (1993) ist diese Entgrenzung ebenso abstrakt wie körperlich konkret – im Kontext von Jarmans persönlicher Auseinandersetzung mit seiner AIDS-Erkrankung und der nahezu vollständigen Erblindung als deren Folge. Der Film zeigt durchgehend ein monochromes blaues Bild, untermalt von Musik und gesprochenem Text. Darunter Zeilen wie »a poetry of fire which casts everything into darkness with the brightness of its reflections«, die einmal mehr jenes »brennende Herz des Ganzen« beschwören. Dieses Blau ist ausdrücklich ein Licht, das den Schatten in sich trägt, Eindeutigkeit in Vieldeutigkeit umwandelt und Gegensätzliches eint: »Blue protects white from innocence. Blue drags black. Is darkness made visible. For blue, there are no boundaries or solutions.« Bild und Sprache verschmelzen hier zu einer poetischen Meditation über die unauflösbaren Widersprüche menschlicher Existenz.

Die monochrome Leinwand von *BLUE*, ein pulsierendes Lichtfeld, evoziert die Vorstellung eines übergeordneten Zusammenhangs, in dem sich Körper und Zeit, Leben und Tod, Licht und Dunkel neu formieren und das technische Licht der Projektion die Anmutung eines kosmischen, gleichsam ewigen Lichts erhält. Eine individuelle, zutiefst persönliche Erfahrung Jarmans gewinnt hier zugleich universelle Dimension im Horizont einer zyklischen Bewegung, wie sie seit der Antike Vorstellungen vom Aufbau der Welt und der Materie prägt: In den Lehren des Empedokles etwa bilden die vier Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer die Grundlage eines beständigen Wandels, in dem alle Dinge unter dem Einfluss der Kräfte von Liebe (*philôtēs*) und Streit (*neikos*) zusammenfinden, sich wieder voneinander lösen, entstehen und vergehen.⁴² In solchen Modellen fungiert das Licht zunehmend als geistiges, übergeordnetes Prinzip.⁴³ In der spätmittelalterlichen und neuplatonischen Philosophie, beispielhaft im Traktat *Liber de intelligentis*, auf das Wolfgang Schöne verweist, findet sich die Vorstellung, dass die vier Elemente am göttlichen Sein »nach dem Grade ihrer sinnhaften Lichthaltigkeit«⁴⁴ teilhaben. In *IN THE SHADOW OF THE SUN* ist es vor allem das Licht der Sonne, das »alle überblendeten Motive gleichermaßen und gleichzeitig [durchdringt]«⁴⁵ – ein Licht, das die Dunkelheit

have over his audience – much more satisfying, after all, than narrativizing coercions – is [...] to blind them.« (Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Caravaggio*, London 1999, S. 56).

- 42 Vgl. hierzu Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch* [1903], hg. von Walther Kranz, Bd. I, 6. Aufl., Berlin 1952, S. 291–294. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Elemente vgl. Gernot Böhme; Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 2004.
- 43 Vgl. Haiko Wandhoff, »Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts«, in: Lechtermann/Wandhoff 2006, S. 15–36.
- 44 Schöne 1954, S. 66. Schöne führt aus (ebd.): »[In der Erde] eignet der glänzenden Kohle, den Metallen (Gold und Silber!), den funkelnden Edelsteinen und dem Glase (das aus Asche, Sand und Feuer gewonnen wird) eine höhere ›nobilitas‹ [gottgegebene Rangordnung] als dem gewöhnlichen Gestein, [und] im Meere ist das obere lichthaltige Wasser ›nobilior‹ als das dunklere Wasser unten.«
- 45 Frey 2008, S. 166.

in sich trägt. Jarmans filmisches Lichtbild bleibt damit von jener produktiven Ambivalenz geprägt, die auch dem Feuer eigen ist.

Der weiße Strahl

Weiß und strahlenförmig breitet sich in den ersten Szenen von *IN THE SHADOW OF THE SUN* das Blitzlicht einer Fotokamera im Bild aus (Abb. 337). Zunächst aus der Distanz gefilmt, erscheint der Fotograf wenig später in einer frontalen Großaufnahme, während er den Auslöser betätigt. Das freigesetzte Licht überstrahlt den gesamten Kader (Abb. 338–339). Unmittelbar darauf folgt die Einstellung einer toten Frau, aus deren Mund, Nase und Augen Blut fließt (Abb. 340), als hätte das Blitzlicht selbst ihren Niedergang ausgelöst: ein gleißender, ephemerer Eingriff, der eine gewaltsame Verschiebung der Realität anzudeuten scheint.⁴⁶ Der Schnitt zurück auf den Fotografen zeigt den Moment, in dem das Licht nachlässt und das Bild allmählich in einen bräunlichen Farbton übergeht (Abb. 341).⁴⁷

In kurzem Abstand dazu wird ein weiteres zentrales Motiv von *IN THE SHADOW OF THE SUN* eingeführt: Ein huttragender Mann hält seinem jüngeren Gegenüber einen großen, rechteckigen Spiegel entgegen. Aus der Perspektive der Kamera bleibt die Reflexion des Mannes verborgen; sichtbar ist einzig das vom Spiegel zurückgeworfene weiße Licht (Abb. 342). Es ist ein Moment greller Abstraktion, der formal an das fotografische Blitzlicht der Eingangsszene anschließt und gleichzeitig die Licht-Schatten-Dialektik des Films fortführt – Blendung und Verschattung als verwandte Prinzipien. Die Kamera rückt näher an das Geschehen, während sich der Kader zunehmend mit orangefarbenen Flammen füllt (Abb. 343). Es entsteht der Eindruck, als stünde der Mann vor dem Spiegel in Flammen und weiche zugleich vor dem reflektierten Sonnenlicht zurück. Doch die anschließenden Einstellungen durchkreuzen diese Geste der Abwehr: Sie zeigen den jungen Mann von vorn, wie er sich geradezu lasziv und selbstgefällig die Haare kämmt. In der darauffolgenden Einstellung erscheint anstelle seines Gesichts ein weißer Totenkopf, ein visueller Kurzschluss, in dem Begehren und Tod auf frappierende Weise ineinanderfallen (Abb. 344). Bezeichnend an dieser Inszenierung ist, dass das Feuer die

46 Bei der toten Frau handelt es sich um dieselbe Figur, die in anderen, auch späteren Szenen des Films geheimnisvolle Buchstabenfolgen auf einer Schreibmaschine eintippt. An dieser Schnittstelle eröffnen sich vielschichtige Parallelen: Schreibmaschine und Kamera erscheinen als symbolische Instrumente, die zwischen schöpferischer Geste und zerstörerischer Kraft oszillieren – Apparate, die nicht nur dokumentieren, sondern gleichsam über Leben und Tod zu verfügen scheinen.

47 Im Zusammenhang mit dem gefesselten Mann, der in das grelle Blitzlicht des Fotografen gerückt wird, evoziert die Szene Konnotationen von Macht, Kontrolle und Voyeurismus. Diese Motive lassen sich im Kontext von Jarmans Gesamtwerk weiterdenken – besonders in *THE GARDEN* (1990), wo maskierte, fotografierende Figuren zum Sinnbild einer aggressiven medialen Überwachungs- und Sensationskultur werden. Die grellen Blitzlichter stehen dort in direktem Zusammenhang mit Jarmans scharfer Kritik an der öffentlichen Wahrnehmung von AIDS und Homosexualität – insbesondere durch die britische Boulevardpresse, deren Bildpolitik er als zutiefst repressiv und menschenverachtend verurteilte. (Vgl. Frey 2008, S. 69). Bereits im abstrakteren *IN THE SHADOW OF THE SUN* zeichnen sich damit zentrale Themen seines späteren Werks ab: Ausgrenzung, mediale Machtstrukturen und die Suche nach symbolischen Räumen für individuellen Ausdruck.

vorderste Bildebene dominiert, während der Spiegel aus der Tiefe des Bildraums die Kamera blendet und die Wahrnehmung vor der Kinoleinwand erhitzt – im augenfälligen Kontrast zur innerfilmisch angedeuteten narzisstischen Versenkung.



Abb. 337-344: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Das Motiv der Sonnenlichtreflexion im Spiegel wird bereits in Jarmans Kurzfilm *THE ART OF MIRRORS* (1973) eingeführt. In einer rituellen Handlung lenken maskierte Figuren mithilfe eines kreisrunden Spiegels das Licht direkt in die Kamera, wodurch das Bild zwischen Über- und Unterbelichtung oszilliert. Auch hier fungiert der Spiegel ausdrücklich als Medium der Intensivierung und Steuerung des Lichts, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das eigene Sehen und das Bild selbst lenkt. Laut Rosalind Galt: »It's an oddly chiasmic effect – the mirror should make us look at a point, the circle of the mirror is flashing, but since that point is hard to look at (a bright mirror, or a darkened screen) its real effect is outward, to make us look at the entire colorful surface of the screen, at the tones and textures the mirror light illuminates.«⁴⁸ Gerade in dieser rituell anmutenden Konstellation liegt ein möglicher Bezug zu lichtmetaphysischen Vorstellungen nahe;⁴⁹ doch bleibt die Lichtmetaphysik mit der Physik des Films und seines Lichts verbunden. Diese konstitutive Verbundenheit von symbolisch-spiritueller Aufladung und materieller Bedingtheit führt Jarman in *IN THE SHADOW OF THE SUN* weiter. Der Spiegel, zunächst szenisch eingebettet, tritt dabei im weiteren Filmverlauf – in zunehmend abstrakteren Bildkompositionen – hinter die Reflexion zurück. Nun erscheint der weiße Strahl quasi autonom: diagonal durchs Bild geführt, teils klar konturiert, teils explosionsartig in alle Richtungen entladend – oft in Kombination mit anderen Motiven (Abb. 345–350). Jarman experimentiert hier mit der Belichtungssteuerung der verwendeten Nizo-Kamera, wobei übermäßige Lichteinstrahlungen automatisch kompensiert werden. In der Folge changieren die Bilder im raschen Wechsel zwischen Überhelle und Dunkelheit. Dunkelt das Bild ab, bleibt die linienförmige Faktur des Lichts paradoxerweise sichtbar und akzentuiert den Schatten. Die Dialektik des Filmtitels realisiert sich an diesen Stellen im technischen Apparat selbst, und zwar, indem die Kamera gezielt extremen Beleuchtungsverhältnissen ausgesetzt wird, für die sie nicht optimiert ist. Der Funke der Transformation geht, vom Spiegel geleitet, in eine Erneuerung des Bildes über. Wie Jarman es formuliert: »A mirror which flashes the sun into the camera, so that the image explodes and reinvents itself in a most mysterious way.«⁵⁰

48 Galt 2013, S. 97.

49 Man denke dabei etwa an jene »schöpferischen und heilenden Kräfte des Lichts«, auf die sich Robert Fludds Lichtkegel (*pyramides lucis*) beziehen. Urszula Szulakowska erläutert in Bezug auf eine Illustration im ersten Band von Fludds *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim 1617, S. 89) das Konzept der *pyramides lucis* wie folgt: »Fludd's concepts of the creative and healing forces of light were illustrated by diagrams, the principles of light and darkness being represented by two intersecting cones, or pyramids. The base of the ›pyramidis formalis‹ was placed in the Empyreum of God, signifying rays of divine light, while the base of the ›pyramidis materialis‹ was located on the earth pointing upward toward God. Fludd described these diagrammatic forms as ›pyramides lucis‹ (cones of light), claiming to have invented them himself, although they seem to be based on antique and medieval optical theory. Within the lozenge shape created by the intersection of the downward and upward pointing cones, Fludd placed the sun, since the nature of this sphere balanced the oppositions of spirit and matter, male and female, sulphur and mercury.« (Urszula Szulakowska, »Robert Fludd and His Images of the Divine«, *The Public Domain Review*, 13. September 2011, online).

50 Ebd.

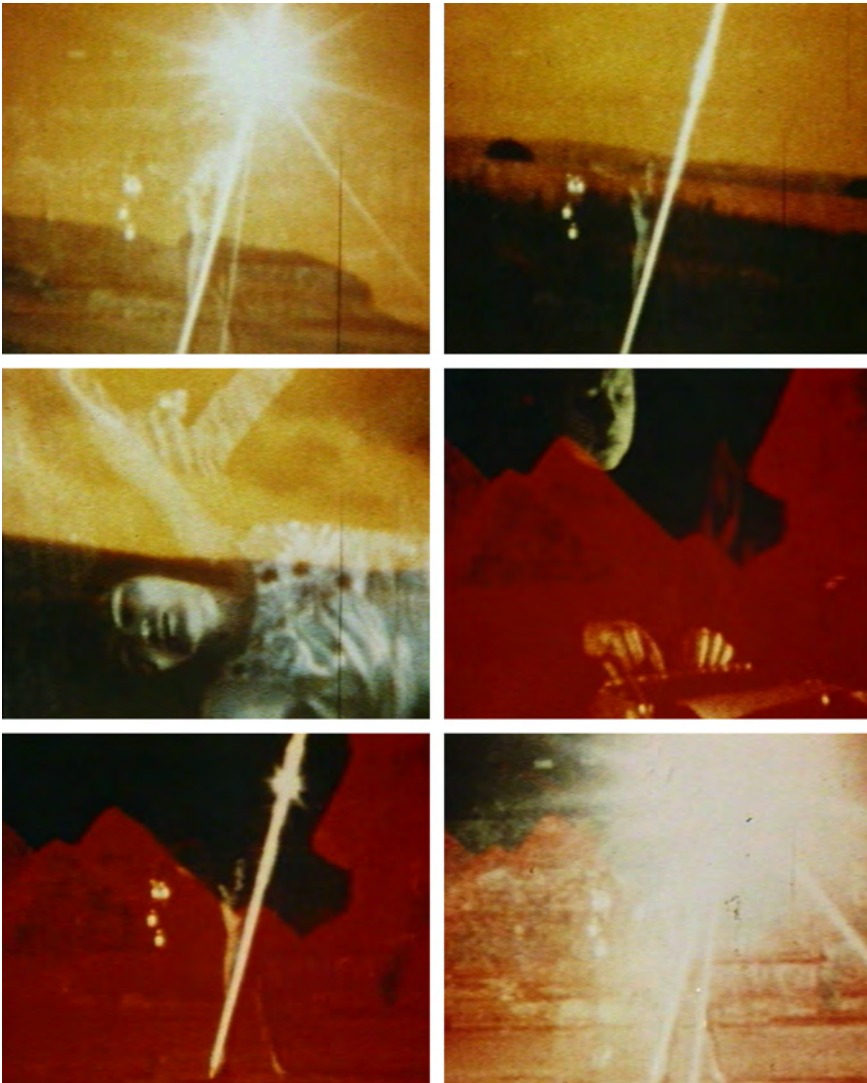


Abb. 345-350: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Hier findet Jarman's oben zitiertes Diktum (»Keine Kunst ohne Verwandlung«) seine unmittelbare Entsprechung. In diesem Kontext ist auch seine Vorliebe für Spiegel und lichtreflektierende Materialien zu verstehen, die in seinen Filmen ebenso wie in seinen Gemälden zum Ausdruck kommt – etwa in den Combine Paintings *Silence* und *Fine Balance* (beide 1986).⁵¹ Auch hier eröffnet die Materialität des Lichts mehrdeutige Deutungsräume im Horizont mythologischer, alchemistischer und erkenntnistheoretischer Tra-

51 Hier sind Spiegelsplitter direkt auf der Bildfläche appliziert und brechen das Licht in flüchtige Reflexe. Weiterführend zum Spiegel als Material in der Kunst vgl. Slavko Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München, Paderborn 2010.

ditionslinien, die Jarman zu einer vielschichtigen Bildpoetik der Spiegelung arrangiert. Ihre erkenntnistheoretische und philosophische Aufladung manifestiert sich exemplarisch in seinem bislang unveröffentlichten Manuskript *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations* (BFI Jarman Collection), auf das Rowland Wymer in seiner Monografie verweist.⁵² Im Zentrum steht die Figur des jungen Sonnengotts Helios, der sich in einer Stadt namens »Disc« in einem Spiegel-Labyrinth verirrt, »maddened by his own burning reflections until he finally stumbled blinded from the Labyrinth and dived into the blue lake«.⁵³ Diese (auf Jarmans BLUE vorausweisende)⁵⁴ Grenzerfahrung erhält eine erkenntnisverheißende Wendung: »Yet all mirrors contain within them the sum of their reflections, they are a book wherein we may extract much knowledge, a gateway through which we may pass.«⁵⁵

Auch Jarmans Filme öffnen solche Passagen des Übergangs – nicht als Räume der Versenkung, sondern als »Spiegelräume«, in denen das Licht dem Blick entgegenströmt. In diesem Sinn lässt sich auch eine Szene aus *THE ANGELIC CONVERSATION* (1985) deuten: In Minute 14/15 lenkt ein junger Mann mithilfe eines kreisrunden Spiegels Sonnenstrahlen direkt in die Kamera; das Bild – nicht länger Träger statischer Repräsentation – pendelt vom Hellen ins Dunkle und zurück und hält Blick und Wahrnehmung in Bewegung. Über die Bilder legt sich eine männliche Voiceover-Stimme, die William Shakespeares Sonnet 43 (1609) rezitiert, dessen eindringliche Licht-Schatten-Metaphorik die Sehnsucht des Liebenden nach dem abwesenden Du entfaltet. Als Überleitung zu *IN ABSENTIA* wird das Sonett im Folgenden vollständig zitiert:

»When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And, darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so?

52 Vgl. Wymer 2005, S. 12f.; Wymer verweist auf ein Typoskript von *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations*, archiviert im British Film Institute, Jarman Collection I, Box 3: *Jubilee*, Item 2.

53 Zitiert nach ebd.

54 Dies auch insofern, als sich hier mehrere Ebenen überlagern: Jarmans reale Erblindung, das monochrome blaue Bildfeld sowie das Voiceover, das von einer Stadt namens »Aqua Vitae« berichtet, »protected by a labyrinth built from crystals and mirrors which in the sunlight cause terrible blindness. The mirrors reflect each of your betrayals, magnify them and drive you into madness«.

55 Derek Jarman, *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations*, zitiert nach Wymer 2005, S. 12f. Ergänzend ist anzumerken, dass Spiegel und Kristalle zentrale Elemente in den alchemistischen Experimenten von John Dee – einer Schlüsselfigur in Jarmans Denken – bildeten, wie sie generell eine wesentliche Rolle innerhalb der alchemistischen Tradition einnehmen. (Vgl. Wymer 2005, S. 8). Möglicherweise war Jarmans Motivwahl zudem von Dante Alighieris *Divina Commedia* (vollendet 1321) beeinflusst, in der Spiegel und Lichtmetaphorik eine zentrale motivische (wie erkenntnistheoretisch-philosophische) Funktion innehaben. (Vgl. Simon A. Gilson, »Light reflection, mirror metaphors, and optical framing in Dante's Comedy: Precedents and Transformations«, in: *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, Jg. 83, 1999, Nr. 2, S. 241–252).

How would, I say, mine eyes be blessed made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
 All days are nights to see till I see thee,
 And nights bright days when dreams do show thee me.«⁵⁶

Hell/Dunkel

Der Anfang zeigt einen Anfang: Eine nebelig-trübe, obskure Welt nimmt im Dunkel Gestalt an und wird in kurzen Abständen blitzartig von Massen blendend hellen Lichts erhellt, als ziehe ein Urgewitter durch primordiale Finsternis seine elektrisierte Bahn (Abb. 351–352). Es deutet sich ein Raum an, wenngleich kein kohärentes Raum-Zeit-Gefüge. Am unteren Rand der Einstellung zeichnet eine flache Ebene eine vage angenommene Horizontlinie. Darauf ruhen eigentümliche Konstruktionen: rechts ein vom Boden leicht abgesetzter Kubus aus halbtransparentem Glas mit einer undefinierten dunklen Form darauf, links ein pyramidenartiges Gerüst. Über dieser Vision einer unergründlichen, im Werden begriffenen Welt laufen die Schriftzüge des Vorspanns in großen weißen Lettern, mal deutlich abgesetzt vom Halbdunkel und Schwarz, mal übergreifend ins lichte Weiß: IN ABSENTIA – Music: KARLHEINZ STOCKHAUSEN – Images: QUAY BROTHERS (Abb. 353–356).

Kaum sind die Lettern abgeblendet, fällt schräg von rechts oben ein Lichtstrahl ungewissen Ursprungs auf die Szenerie, streift über die Bodenfläche und bringt weitere kugelförmige Objekte zum Vorschein (Abb. 357). Dann wieder kommt das Licht von links, breitet sich zu einer mysteriösen Form aus und gleitet langsam nach rechts bis über den Bildrand. Ununterbrochen flackert es im Bild. Einen einzigen, einigermaßen stabilen Anhaltspunkt für das Auge bietet ein selbst im tiefsten Dunkel sichtbar bleibender Glanzreflex auf dem Glaskubus (Abb. 358). Doch auch dieses Licht zittert, flackert, »halluziniert«. Licht und Schatten konstituieren hier gemeinsam eine geheimnisvolle Atmosphäre im Bild: keine Sichtbarkeit schaffende Konkretion, sondern vielmehr eine Metaphysik des Helldunkels.

56 William Shakespeare, »Sonnet 43«, in: ders., *Shakespeare's Sonnets*, hg. von Katherine Duncan-Jones, London 1998, S. 197.



Abb. 351-358: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Auf der Leinwand liegt und atmet ein fremdartiger Raum, der wie eine Anamorphose entzerrt werden müsste, damit seine Objekte begrifflich fassbar werden. »A world before the ›beginning was the word‹«, ⁵⁷ so Stan Brakhage unter Bezug auf das Buch Genesis und das Johannes-Evangelium – jene im Dunkeln verborgene, geheimnisvolle Welt, die der Schöpfung vorausgeht. Die monumentale Wirkung dieses Raums, begünstigt durch das CinemaScope-Breitwandformat, ist umso erstaunlicher, als es sich in Wirklichkeit um eine Miniaturarchitektur handelt, die die Quay Brothers auf einem Tisch in der Dunkelkammer aufgebaut und im Stop-Motion-Verfahren animiert haben, Bild für Bild, unter gezielt ins abgedunkelte Studio geleitetem Sonnenlicht:

»[W]e shot almost all of the scenes with natural sunlight coming from the window in our studio, then utilizing mirrors and reflecting panels to sculpt the light according to the exigency of each scene. Being dependent on natural lighting tied us to meteorological conditions, hence we exploited the light quality which entered our studio from time to time to realize an animated sequence. Additionally, we simulated the lighting

57 Brakhage [1963] 2017, Prolog.

phenomenon of the so-called ›heat lamp‹, which was in frequent use in many regions, to represent the mental landscape of the suffering protagonist.«⁵⁸

Die Aussage erlaubt es, die ersten Aufnahmen von *IN ABSENTIA* nicht nur handlungsmotivisch (›to represent the mental landscape of the suffering protagonist‹), sondern auch ästhetisch und medienreflexiv (›to sculpt the light‹) zu verstehen und auf den Aufnahmeprozess selbst zu beziehen. Auf choreografierte Bewegungen animierten Lichts und stets wechselnde Intensitäten des Helldunkels eingehend, kommentiert Suzanne Buchan nicht ohne Bewunderung: »The Quays applied the aspect of control that animation allows over something intangible and, even at molecular levels, incorporeal: elusive, stray, energy-laden beams of light.«⁵⁹

Die Ablende auf Schwarz leitet über zur nächsten Sequenz, die die Wahrnehmung zugleich in vertrautere Bahnen lenkt: Licht und Schatten verteilen sich wellenförmig – ineinanderfließend – über die Leinwand und formen einen von transparenten Wolkenformationen durchzogenen Himmelsgrund (Abb. 359). Ein langsamer vertikaler Kammerschwenk nach unten enthüllt allmählich die Silhouette eines Gebäudes, flankiert von zwei ausgewachsenen Bäumen (Abb. 360). Unvermittelt nimmt die Strahlkraft des Himmels deutlich zu, und das grauschwere Dämmerlicht weicht dem weißlichen Glanz der angenommenen Tageshelle (Abb. 361). Doch die vertraute Ordnung von Licht und Raum stellt sich nur bedingt ein: Die neue Beleuchtungssituation mutet paradox an, da Baumkronen und Gebäude – vom Streulicht, das an der spitzen Kante der Dachkonstruktion irisiert, abgesehen – unverändert im Dunkel liegen. Die Quay Brothers scheinen damit visuell jene widersprüchliche »Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht«⁶⁰ aufzugreifen, die bereits zuvor René Magritte in seinem Gemälde *L'Empire des lumières* (1954, Peggy Guggenheim Collection, Venedig) dargestellt hat. Anders als bei Magritte jedoch sind Licht und Dunkel bei den Quays weniger trennscharf voneinander abgegrenzt, was unter anderem an der leichten Bildunschärfe sowie am besagten irisierenden Streulicht entlang der Dachkante und der Baumkronen liegt. Es ist weniger ein paradoxes Nebeneinander polarer Gegensätze als die Erzeugung einer diffus schimmernden traumähnlichen Wirkung innerhalb einer Bildwelt, auf die Suzanne Buchan treffend als »metaphysical Playroom« referiert.⁶¹ Dennoch ist der Kontrast zwischen dem lichten Glanz des Himmels und der Dunkelheit des darunterliegenden Raums entscheidend und charakteristisch für die spezifische Low-Key-Ästhetik der Quay Brothers seit ihrem Erstling *NOCTURNA ARTIFICIALIA* (1979). Diese entfaltet bei ihnen eine durchaus eigenwillige, eigentümliche

58 Quay Brothers, zitiert nach Roberto Aita, »Brothers Quay: *In Absentia*«, Interview with the Quay Brothers, aus dem Ital. von Donato Toraro, Off-Screen, Jg. 5, September 2001, Nr. 4, online.

59 Suzanne Buchan, *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011, S. 152.

60 René Magritte kommentiert: »Im *Reich der Lichter* habe ich verschiedene Vorstellungen wiedergegeben, nämlich eine nächtliche Landschaft und einen Himmel, wie wir ihn am Tage sehen. Die Landschaft lässt an Nacht und der Himmel an Tag denken. Ich finde diese Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht hat die Kraft zu überraschen und zu bezaubern. Ich nenne diese Kraft *Poesie*.« (Zitiert nach Marcel Paquet, *Magritte*, Köln 2007, S. 7).

61 Vgl. Buchan 2011.

Qualität – eingebettet in paradoxe Raum-Zeit-Choreografien und ausgestaltet im abgedunkelten Studio, mit dem Sonnenlicht als zentraler Beleuchtungsquelle.⁶²

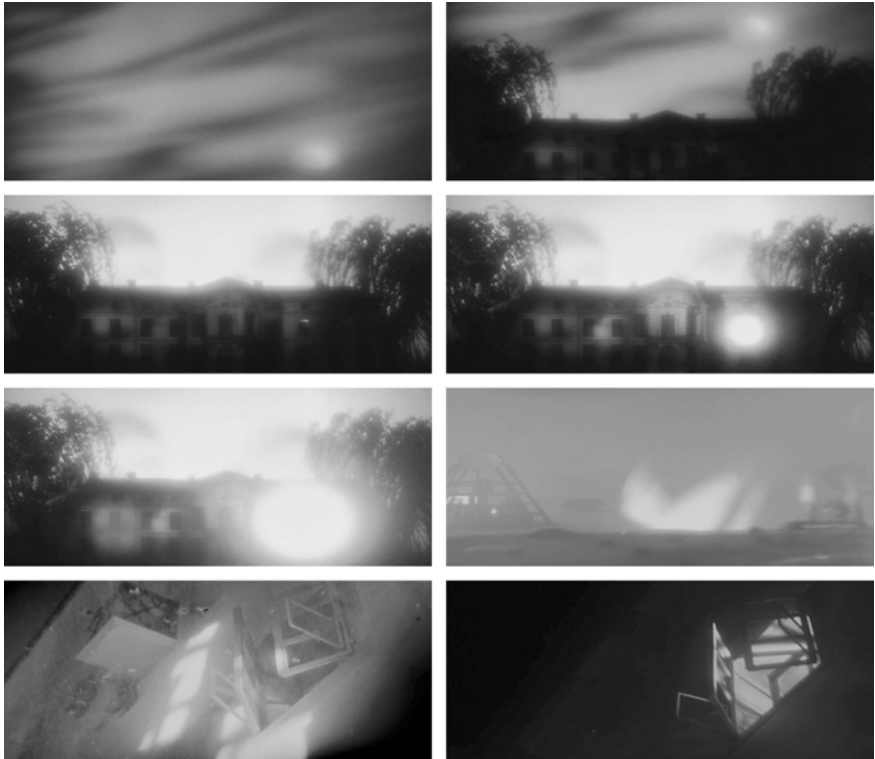


Abb. 359-366: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Die irrationale Atmosphäre der beschriebenen Sequenz wird weiter gesteigert, als in einem der Fenster des Gebäudes, einer psychiatrischen Anstalt, ein Licht erscheint und sich kreisförmig zu einem gleißenden Kegel ausbreitet, die Fassade erhellt und schließlich einen großen Teil des Kaders überstrahlt (Abb. 362–363). Diese Lichterscheinung entzieht sich in ihrer Form und Intensität jeder plausiblen Erklärung. Auch in den anschließenden Einstellungen entfalten Licht und Schatten ihre expressive und affektive Wirkung in vielschichtigen Gradationen des Helldunkels – als kontrastive Energien sowohl der Bildgestaltung als auch des innerfilmischen Geschehens. Ihre Präsenz strukturiert den Bildraum und bespielt ihn aktiv. Im gleißenden Gegenlicht schaukeln zwei (kaum als solche erkennbare) Beine einer animierten Puppenfigur diagonal durchs Bildfeld. Ihre Bewegung erzeugt ein Flimmern und Flackern des Bildes. Anschließend kehrt

62 Dies erinnert an das technische Prinzip früher Filmstudios wie William K. L. Dicksons »Black Maria«, in dem, wie oben bereits erläutert, kontrolliert mit natürlichem Sonnenlicht in der Dunkelkammer gearbeitet wurde.

der Film zum Schauplatz seiner Exposition zurück, wo nebelartige, leuchtende Formen über die flache Ebene ziehen (Abb. 364). In ihrer Leuchtkraft, ihrem Volumen und ihrer Dynamik gleichen sie abermals autonomen, beseelten Figuren. Das essenzielle Prinzip des Animationsfilms, nichtlebenden oder erfundenen Dingen Leben einzuhauchen, gilt in *IN ABSENTIA* gleichermaßen für Licht und Schatten wie für die gezeigten Puppen und Objekte.⁶³

In den aus der Untersicht auf die Fassade des Gebäudes gefilmten Aufnahmen nähert sich die Kamera dem zentralen Schauplatz des folgenden Geschehens: dem Zimmer der Anstalt, in dem die Protagonistin untergebracht ist und ununterbrochen ihre Briefe schreibt. Seitlich ist ein Balkon zu erkennen – herabhängende, schaukelnde Puppenbeine. Über die Fassade streifen markante Lichtkegel, brechen sich am geöffneten Fenster und werfen dessen Teilung als Schattenbild an die Wand (Abb. 365). Im Zeitraffer wechseln sie mehrfach ihre Position und gleiten, mal in rasanter, mal in langsamer Bewegung, bei gleichbleibender Kameraperspektive über das Gebäude. Diese Lichter kommen umso stärker zur Geltung, als der übrige Raum im Dunkel liegt, und sie arbeiten – ähnlich den Lichterscheinungen der Exposition – auf eine atmosphärische Mehrdeutigkeit der Darstellung hin. Charakteristisch für diese Inszenierung ist der gezielte Einsatz bewegter Key Lights. Die Quay Brothers distanzieren sich hierbei bewusst vom einförmigen, statischen Prinzip flächendeckender Sichtbarmachung und begründen dies mit den Worten: »We could not bear to just have the light on [the objects], we wanted the light to give them flux. In most [puppet] animation the light is just there. [Filmmakers] just blast it, light every corner of the set. We tend to be selective.«⁶⁴

Nach dem Schnitt erscheint das Fenster in die Bildtiefe versetzt, leuchtend und optisch isoliert im uniformen Schwarz, im augenfälligen Kontrast zur eingangs dargestellten Helligkeit des Himmels (Abb. 366). Dann taucht erneut ein Lichtkegel auf der Fassade auf, gleitet darüber hinweg und verschwindet ins Off. Nach einem weiteren Schnitt ist die lichtdurchflutete Fensterarchitektur wieder aus der Nähe zu sehen, ohne jedoch den Blick ins Innere freizugeben. Lediglich bewegte Schatten im Fensterrahmen signalisieren, dass sich jemand im dahinterliegenden Zimmer befindet. Auch hier bezieht das Bild seine Wirkung aus der selektiv und dynamisch geführten Beleuchtung – im Sichtbaren ebenso wie in allem, was sich der Sichtbarkeit entzieht.

Zentral ist der von Karlheinz Stockhausen komponierte Soundtrack: Er bildet, wie eingangs erwähnt, die musikalische Vorlage des Films und seine eigentliche Initialzündung. Die Quay Brothers »komponieren« ihre Animationen nahezu ausschließlich in Reaktion auf den jeweiligen Soundtrack, den sie als »secret scenario«⁶⁵ bezeichnen. In *ABSENTIA* beeindruckt durch eine selten erreichte, ja organische Einheit von Bild und Klang. Dies umso mehr, als Licht und Dunkel, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bereits in Stockhausens Komposition eine zentrale motivische Funktion einnehmen. Die zuletzt analysierte Fenster-Einstellung korrespondiert bereits mit dieser künstlerischen Intention, die Stockhausen mittels einer Fenster-Metapher beschreibt: »Das geht

63 Im Lateinischen bedeutet *animare* »zum Leben erwecken«; *anima* steht für Geist, Seele und Atem.

64 Quay Brothers, zitiert nach: Buchan 2011, S. 18; eckige Klammern im Original.

65 Quay Brothers, zitiert nach: Filip Lech, »The Polish Inspirations of the Brothers Quay«, Culture.pl, 2015, online.

durch mein ganzes Werk hindurch, dass ich [...] in der Welt der Chöre, der Orchester, der Instrumentalklänge immer wieder solche ›Fenster‹ habe, in denen man in andere Welten gezogen wird durch Klangereignisse.«⁶⁶ Von hier aus charakterisieren die Quay Brothers Stockhausens kosmologische Klangwelten folgendermaßen:

»Stockhausen's music is so intense, and with such an impressionistic profundity; it is absolutely unlike the usually intense soundtrack, it originates from the stars, the cosmos, from something in our universe, the sounds that emanate from the universe, a pure alterity. He refers to it as a light which originates from Sirius, the Dog-Star, and you can believe it.«⁶⁷

Dunkel wird Licht

LICHT für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer/Chöre, Orchester, Ballett und Mimen/Elektronische und Konkrete Musik ist ein in Dimensionen und Intentionen musikgeschichtlich einzigartiger Integrationsversuch, in dem sämtliche Errungenschaften der Kompositionswissenschaft des 20. Jahrhunderts zusammengeführt werden sollen, um in sieben abendfüllenden Opern die sieben Tage der Woche und gleichzeitig eine metaphysische Auseinandersetzung zwischen drei geistigen Prinzipien, MICHAEL, EVA und LUZIFER, musiktheatralisch zu gestalten.
— Markus Wirtz über *Licht* (1977–2003).⁶⁸

Aus Stockhausens monumentalem, siebenteiligem Opernzyklus *Licht* (1977–2003), genauer aus dessen fünftem Teil *Freitag aus Licht* (1991–1994), stammt die musikalische Vorlage von *IN ABSENTIA*. Es handelt sich um eine 21-minütige Adaption, die Stockhausen im Auftrag des BBC-Produzenten Rodney Wilson im Rahmen der Initiative »Sound On Film«⁶⁹ eigens für die Quay Brothers konzipierte. Diese Fassung trägt den Titel *Zwei Paare* und verweist auf die dualen Grundprinzipien von Schöpfung und Versuchung, Göttlichem und Menschlichem: zentrale Motive sowohl in biblischen Erzählungen als auch

66 Karlheinz Stockhausen, zitiert nach Henning Lohner (Regie), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE: MUSIK VON HEUTE – KLANG VON MORGEN*, Deutschland 1988, FAZ Neue Medien-VHS, Min. 10.

67 Quay Brothers, zitiert nach Aita 2001, online.

68 Markus Wirtz, *Licht: Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Saarbrücken 2000, S. 25; Hervorhebungen im Original.

69 »Sound On Film« war eine von der BBC initiierte Reihe, die Musiker und Filmemacher zusammenbrachte, um experimentelle audiovisuelle Werke zu fördern. Ziel war es, neue Formen künstlerischer Kollaboration zu ermöglichen und die Grenzen zwischen Klangkunst und Bewegtbild produktiv zu überschreiten.

in metaphysischen Konzepten, etwa in der Geschichte von Adam und Eva. Neben dem Licht als übergreifendem Leitmotiv des Opernzyklus kommt der Dunkelheit eine ebenso zentrale Bedeutung zu, in spannungsgeladener Dialektik als gleichermaßen Mit- wie Gegenspielerin des Lichts.

Inhaltlich kreist *Freitag aus Licht* um die Versuchung Evas durch Luzifer. Formal ist das Werk auf zwölf sogenannte Stimmenpaare angelegt, jeweils bestehend aus einer Sopran- und einer Bassstimme, wie sie auch im Film zu hören sind, unter anderem in folgenden, von Stockhausen seiner Partitur beigegebenen Zeilen: »Luzifer – Kind keine Zeit.« Diese knappen, assoziativen Wortfolgen stellen eine Verbindung zwischen geistigen Prinzipien und musikalischer Struktur her, die auf der Bühne visuell interpretiert wird. Die Architektur des gesamten Zyklus *Licht* führt laut Markus Wirtz zu hochkomplexen Anordnungen »gleichzeitig übereinandergeschichteter Prozesse«, ⁷⁰ die eine klassische, transparente Erzählweise gezielt unterlaufen und alternative Denk- und Wahrnehmungsräume eröffnen – eine deutliche Parallele zum experimentellen Ansatz der Quay Brothers. Nach den Hintergründen seiner Arbeit befragt, betont der Jungianer Stockhausen, er komponiere »universale Verknüpfungen«, »archetypische Figuren«, im Menschen verborgene »Urformen«, ⁷¹ und vergleicht die Aufführungen seiner Opern mit rituellen Handlungen, eingebettet in eine assoziativ-kosmische Bedeutungsstruktur, in der sich Gott, Licht, Universum und Bewusstsein durchdringen:

»Gott ist in mir das Licht. Das Licht, aus dem alle Farben sich durch Brechungen ergeben. Es ist die Energie, es ist das Bewusstsein. Es ist der Puls des Universums, die Elektrizität aller Universen. Also: mein kleines Werk *Licht* erinnert immer wieder an dieses Licht, das das ganze Universum hell macht, erfüllt. Und es erinnert auch an alles, was im Schatten ist.« ⁷²

Die Aussage rückt das Licht – und mit ihm den Schatten – in den Fokus und verweist damit auf ein Spannungsfeld, das in *IN ABSENTIA* in verwandter, wenn auch eigenständiger Weise wirksam wird.

Man wird zunächst einige motivische Übereinstimmungen zwischen der Oper und dem Film feststellen. In den farbigen Passagen von *IN ABSENTIA*, die im Vergleich zu den Schwarz-Weiß-Sequenzen jedoch deutlich kürzer ausfallen, ⁷³ setzen die Quay Brothers eine Teufelsfigur als animierte, insektenartige Puppengestalt in Szene. Diese erscheint

70 Wirtz 2000, S. 53.

71 Karlheinz Stockhausen in: Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 2.

72 Karlheinz Stockhausen in: ebd., Min. 21f.

73 Schwarz-Weiß und Farbe markieren in *IN ABSENTIA* zunächst zwei Sphären, die als eine »Konfrontation zweier physischer Sphären oder Räume und/oder unterschiedlicher mentaler oder psychischer Zustände« verstanden werden können. (Michael Diers, »(Un)clrd: Schwarzweiß im Farbfilm. Politische Aspekte einer Hybridästhetik«, in: ders., *Vor aller Augen. Studien zur Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, S. 221–244, hier S. 231). Das Schwarz-Weiß kennzeichnet vornehmlich die »reale« Umgebung der Hauptfigur, während die farbigen Sequenzen deren innere, mentale Landschaft abbilden. Zugleich aber sind beide Ebenen durch stilistische Überzeichnung und eine durchgängige surreale Anmutung von Beginn an miteinander verflochten, sodass eine klare Trennung bewusst unterlaufen wird. Schwarz-Weiß wirkt damit weniger als Gegenpol, sondern als Folie, die die imaginative Sphäre der Farbsequenzen erweitert und zugleich beglaubigt. Auf dieser Grund-

in einem dunklen Raum, der durch ein rundes Loch von farbig gebrochenem Licht erhellt wird (Abb. 367). Die groteske Figur repräsentiert Luzifer, den Antagonisten aus *Freitag aus Licht*. Dabei ist anzumerken, dass Luzifer im Opernzyklus *Licht* keineswegs eindimensional, als bloße Verkörperung des Bösen, dargestellt wird. Vielmehr handelt es sich um eine vielschichtige, ambivalente Figur: Einerseits steht Luzifer für Kräfte, die sich gegen das kosmische Ordnungsprinzip – verkörpert durch Michael – richten; andererseits repräsentiert er das Unberechenbare und Disruptive, das – positiv gewendet – den Weg für neue Ordnungen ebnet. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Welt von *IN ABSENTIA* wider. Die obsessiv wie destruktiv anmutende Handlung der Protagonistin, die unablässig unadressierte Briefe schreibt, ist zugleich ein kreativer und lebenserhaltender Akt. Die Teufelsgestalt scheint dabei das Schreiben der Briefe zu kommentieren oder gar zu beeinflussen.

Zu den zentralen Bildmotiven in *IN ABSENTIA* zählen die Bleistifte und ein Bleistiftspitzer, die wiederholt ins Bild gesetzt werden. Durch den Einsatz von Makrolinsen erscheinen die beiden runden Öffnungen des Spitzers monumental überhöht und wirken wie metaphorische Passagen in verborgene, scheinbar unzugängliche Sphären der Realität. Sie erinnern zugleich an den tunnelartigen Raum, in dem die Teufelsfigur agiert (Abb. 368). Bezeichnenderweise findet sich das Motiv des Bleistiftspitzers auch in der begleitenden Komposition *Zwei Paare* wieder: Wiederholt erklingt ein lautes, surrendes Geräusch, das einem (elektrischen) Spitzer entstammt und akustisch die metaphysische, schwer fassbare Atmosphäre von *IN ABSENTIA* verstärkt. Zwar bleibt die nachfolgend zitierte Passage aus *Freitag aus Licht* in der Adaption *Zwei Paare* ausgespart, doch steht sie motivisch in deutlicher Beziehung zur filmischen Handlung. Es sind die Zeilen: »Ein Blatt, noch ein Blatt, und ... noch ein Blatt!«, simultan von sieben Mädchenstimmen vorgetragen. Sie bilden eine Analogie zu der Figur Emma Hauck und ihrem obsessiv wiederholten Schreiben – eine Konvergenz, die der Film inszenatorisch herstellt und unmittelbar auf seine Hauptfigur bezieht.

lage öffnet der Film eine Metaebene, auf der er seine eigene Traumwirklichkeit sichtbar macht und reflektiert.

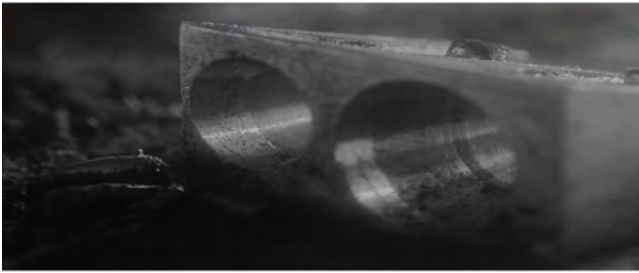


Abb. 367-370: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Neben den motivischen Bezügen beeindruckt vor allem die präzise Abstimmung von Bild und Soundtrack – die punktuelle wie durchgehende Kongruenz der visuellen Ereignisse des Films mit der Klanglandschaft der Musik, insbesondere im gezielten Einsatz von Licht und Schatten. Weder Bild noch Musik folgen dabei einer ergänzenden oder illustrativen Logik. Vielmehr erschaffen die Quay Brothers eine autonome künstlerische Welt, die sich gleichwohl als integrative Filmsprache begreifen lässt, in der die Licht-

Schatten-Choreografie der Bilder eng mit der kompositorischen und motivischen Struktur der Oper verschränkt ist.⁷⁴

Auf Stockhausens erklärtes Ziel, das Auditorium durch »mobile Farbklänge« zu attackieren,⁷⁵ reagieren die Quay Brothers mit einer, wie sie es selbst nennen, »aggressiven visuellen Strategie«. ⁷⁶ Diese umfasst eine Vielzahl filmischer Techniken und Stilmittel, darunter den Einsatz von Makrolinsen und stellenweise hohe Schnittfrequenzen. Die Ruhepole und eruptiven Spannungen der Musik – bis hin zu Momenten ohrenbetäubender Überreizung – finden ihr visuelles Echo in den beständig wechselnden Intensitäten von Licht und Dunkel, insbesondere in komplexen Arrangements reflektierten und vielfach gebrochenen Lichts. Beispielhaft zeigt sich dies an der Fensterfront des Zimmers, wo sich Lichtspiegelungen zunächst räumlich in schneller Rotation im Dunkeln bewegen, bis die Einstellung in gleißendem Weißgrau ausklingt (Abb. 369–370). »It is about multiplying light and frustrating a rationality«, ⁷⁷ erklären die Quay Brothers diesen Aspekt ihrer Beleuchtungsästhetik. Die polyfone Mehrstimmigkeit von *Zwei Paare*, geprägt durch fremdartige, synthetische Klänge konkreter und elektronischer Musik sowie vokale Einspielungen wie Lachen oder Stöhnen, und die von Stockhausen beabsichtigte »sinngewandte Gleichzeitigkeit aller Klangereignisse«⁷⁸ verdichten sich in *IN ABSENTIA* zu einem plastischen, die Sinne stark affizierenden Klang-Bild-Ereignis. Die gezielte Irritation rationaler Ordnungen, auf die Bild und Musik gemeinsam hinarbeiten, steht dabei, wie die oben zitierte Aussage der Quay Brothers verdeutlicht, in direkter Verbindung zur mentalen Disposition der Protagonistin⁷⁹ und ihrem Schreiben.

Der visuelle Rhythmus von Licht und Schatten in der Animation spiegelt nicht nur die fremdartigen, auf- und absteigenden Tonhöhen der Musik wider, sondern tritt darüber hinaus in einen Dialog mit den vokalisiert Wortpassagen aus *Zwei Paare*. Dazu gehören mantraartige Litaneien wie »Hell – dunkel – hell«, »Dunkel wird Licht« und »Lichtschein – hell – dunkel – hell«, zweistimmig vorgetragen und elektronisch verfremdet mittels eines Vocoder. Besonders gegen Ende des Films erklingen diese sprachlichen Einschübe in vielfach variierten Formen und führen die synästhetische Verflechtung von Lichtführung und Klangbild zu einem dramatischen Höhepunkt. Dieses alternierende Prinzip ist insofern entscheidend, als es vertraute Gegensätze wie Hell und Dunkel, Tag und Nacht,

74 Vgl. Buchan 2011, S. 164.

75 Vgl. die Aussagen Stockhausens in: Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 6.

76 Quay Brothers, zitiert nach: Aita 2001, online.

77 Quay Brothers, zitiert nach: Buchan 2011, S. 149.

78 Karlheinz Stockhausen (Off-Kommentar) in Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 16.

79 In diesem Punkt zeigt *IN ABSENTIA* sowohl motivische als auch stilistische Parallelen zum Stummfilm *KURUTTA IPPĒJI* (*EINE SEITE DES WAHNSINNS*, 1926) des japanischen Regisseurs Teinosuke Kinugasa, der der Avantgarde-Gruppierung *Shinkankakuha* (*Stil der neuen Wahrnehmung*) angehörte. Auch hier spielt die Handlung in einer psychiatrischen Anstalt, in der eine weibliche Protagonistin isoliert lebt. Die Beleuchtung basiert auf extremen Kontrasten zwischen Hell und Dunkel; dynamisch durch den Raum gleitende Lichtkegel und Lichtspiegelungen im tiefsten Schwarz werden zu unmittelbaren Ausdrucksformen des inneren Leids der Figur – und zugleich zu Signaturen einer experimentellen Bildsprache, die auf eine grundlegende Destabilisierung der Seherfahrung des Publikums zielt, indem sie die fragmentierte Wahrnehmung der Protagonistin erfahrbar macht.

Eva (Sopran) und Luzifer (Bass) einführt, um letztlich ihre gegenläufige Dynamik zu relativieren – um »Paare« daraus zu formen. Dies entspricht dem universalistischen und philosophischen Kern von Stockhausens Intention, auf den der Film in seiner eigenen Helldunkel-Ästhetik reagiert und Licht und Schatten als kontrastierende und zugleich interdependente Kräfte bildlich erfahrbar macht. Von der Musik ausgehend definieren die Quay Brothers den Raum des Kinos als einen Möglichkeitsraum, in dem tradierte Gegensätze gerade nicht bestätigt werden, sondern stets neuartige, bisweilen paradoxe Konstellationen und produktive Spannungen ihren Platz finden. Diese alternierenden Prinzipien lassen sich auch auf die Handlung und die Figur Emma Hauck übertragen: Auch ihr Tun vollzieht sich im Grenzbereich widerstreitender Kräfte und artikuliert darüber hinaus in den repetitiven Wortfolgen ihrer Briefe eine Sehnsucht, die über das Schicksal des Einzelnen hinausreicht und universelle Gültigkeit beansprucht.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, wie deutlich der Film durch die Musik strukturiert wird, insbesondere im Hinblick auf die zentrale Rolle von Licht und Dunkelheit, deren visuelle Rhythmen über bloße Analogien zur subjektiven Erfahrungswelt der Protagonistin hinausreichen. In *IN ABSENTIA* fungieren Licht und Schatten gleichermaßen als autonome Kräfte einer Filmästhetik, die zwischen physikalischen und geistigen Sphären vermittelt und deren Wirkung zugleich sinnlich-konkret wie kosmologisch und metaphysisch grundiert erscheint – eine Qualität, die die Quay Brothers unmittelbar aus Stockhausens Klangwelt ableiten: »Stockhausen's music felt as if it was saturated in electricity, and consequently we decided to give the film a very particular type of lighting, almost divine.«⁸⁰

Der Text des Schattens

Der zentrale Schauplatz von *IN ABSENTIA* ist die hermetische Welt einer Pflegeanstalt – ein karg eingerichtetes Zimmer, das zum Mikrokosmos der Figur Emma Hauck und ihrer einzigen Handlung wird: dem Schreiben von Briefen an den Ehemann. Die Charakterzeichnung der Hauptfigur, dargestellt von der Schauspielerin Marlene Kaminsky, bleibt dabei weitgehend abstrakt. Ihr Gesicht erscheint nur flüchtig als Schattenriss; zudem fehlt nahezu jede mimisch-gestische Darstellung emotionaler Regungen, die den Zuschauer zu einer emphatischen Identifikation einladen würde. Das Schreiben selbst entfaltet den Charakter eines manischen Rituals, das sich in endloser Schleife wiederholt. Immer wieder brechen die Bleistifte unter Druck ab, werden neu gespitzt (Abb. 371–372), und die abgebrochenen Spitzen werden akribisch aufrecht auf der Fensterbank postiert (Abb. 373). In farbig animierten Zwischensequenzen interveniert die besagte Teufelsfigur, kippt wütend die Spitzen um, woraufhin diese – zitternd – selbständig in Bewegung geraten, sich wieder aufrichten und in Reihen formieren (Abb. 374). Auch die Bleistifte bewegen sich mitunter unabhängig von der schreibenden Hand. Ein Mann erscheint wiederholt im Flur an der verschlossenen Zimmertür und schiebt neue Stifte durch den Türschlitz. Eine weitere männliche Gestalt, ebenfalls nur flüchtig zu erkennen, beugt sich über die Schreibende, flüstert ihr etwas ins Ohr und

80 Quay Brothers, zitiert nach: Aita 2001, online.

führt ihre Hand zum Blatt. Geschriebene Briefe werden in einem Spalt unterhalb einer mannshohen Standuhr verstaut, deren Zeiger stillstehen. Weitere Protagonisten dieser Sequenzfolgen sind schreibende Hände – und die Bilder selbst, die in ihrer Bewegung und Lichtführung eine eigene, suggestiv-affizierende Energie und Präsenz entfalten.

Auf den Briefen formieren sich Buchstaben und Worte zu dichten, grafischen Mustern. Ihre Wiedergabe im Film orientiert sich eng an den erhaltenen Originalen, die heute in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg aufbewahrt werden. Dort wie hier überlagern sich mehrschichtig kaum lesbare Wortkolumnen, die sich stellenweise zu dunklen Formationen verdichten, wellenartig, im Wechsel von Hell und Dunkel, über das Papier ausbreiten oder in gleichmäßigem Silbergrau bis an die Ränder drängen (Abb. 375–376). Was sich hier zeigt, gleicht einem grafischen Psychogramm, das die beschriebenen Blätter an die Schwelle zur abstrakten Zeichnung rückt.⁸¹ Hier offenbart sich das Schreiben – und mit ihm der Text – nicht länger als Akt bloßer Informationsübertragung, sondern vielmehr als eine Art Schattenschrift, die an die Grenzen des Sagbaren, ins Vor-Begriffliche vorzudringen scheint.

Wesentlich ist, dass die Quay Brothers die Briefe nicht nur originalgetreu wiedergeben, sondern deren grafische Helldunkel-Dynamik in die räumliche Gestaltung und Lichtführung des Films übersetzen. Besonders in den Schwarz-Weiß-Sequenzen entsteht so eine visuelle Entsprechung zwischen der Optik der Briefe und dem filmischen Raum, sichtbar etwa in langen, linienförmigen Schatten, die sich über helle Flächen wie eine weiße Tischdecke ziehen (Abb. 377–379), oder in abstrakten, rhythmischen Abfolgen horizontaler heller und dunkler Flächen und Flecken, die in einer Kameraufsicht auf den Türschlitz den Einstellungsraum gliedern (Abb. 380). Ein weiteres Beispiel findet sich in der Einstellung mit den abgebrochenen Bleistiftspitzen, die im scharfgestellten Vordergrund hell am unteren Bildrand aufblitzen, während der Hintergrund in ein unscharfes Helldunkel abstrahiert (Abb. 381). Formieren sich die dunklen Schriftkolumnen der Briefe vertikal auf dem Papier, übertragen die Quay Brothers dieses Prinzip in die

81 In einer denkbaren Korrespondenz dazu stehen Robert Walsers sogenannte Bleistift-Mikrogramme (1925–1933), die er selbst als Reaktion auf eine »Zeit der Zerrüttung« beschrieb, »die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben abspielte«. (Robert Walser, zitiert nach Simone Bernet, »Mikrogramme, Robert Walsers Politik der Poesie«, Robert Walsers Mikrogramme (mahagonny. Theater Kunst Kulturarbeit Berlin e.V.), online). Walser litt an Angstzuständen und Halluzinationen und wurde zeitweise in einer psychiatrischen Klinik in der Schweiz behandelt. Die Mikrogramme – literarische Texte in nahezu unleserlicher Miniaturschrift, mit spitzem Bleistift verfasst – lassen sich in diesem Zusammenhang als grafisches Ventil psychischer Spannungen deuten. Simone Bernet beschreibt die Textur dieser Schriften folgendermaßen: »Mit seiner neuen Schreibmethode, die er von nun an bis zu seinem Lebensende beibehielt und die das Heimliche und Geheime bevorzugt, entstehen auf kleinstem Raum eine enorme Anzahl von Texten. Die verkleinerte Sütterlinhandschrift überwuchert Papierfetzen in dichten Graphitspuren und reicht bis eng an ihre Kanten.« (Ebd.; vgl. ferner Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1933*, 6. Bde., hg. von Bernhard Echte, Berlin 2002). Weitere assoziative Bezüge ergeben sich zu den fortlaufenden Zahlenreihen des Konzeptkünstlers Roman Opalka, die in der Mitte der 1960er-Jahre begonnenen Bilderserie 1965/1–∞ den Versuch darstellen, Zeit, Leben und Vergänglichkeit als sichtbaren Prozess zu vergegenwärtigen. (Vgl. *Roman Opalka: 1965/1–∞, Spur der Zeit*, Ausst.kat. Neues Museum Weserburg Bremen; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Bremen 1992).

horizontale Ausdehnung des anamorphotischen CinemaScope-Formats und stilisieren den filmischen Raum selbst zum bildlichen Resonanzraum der Briefe.

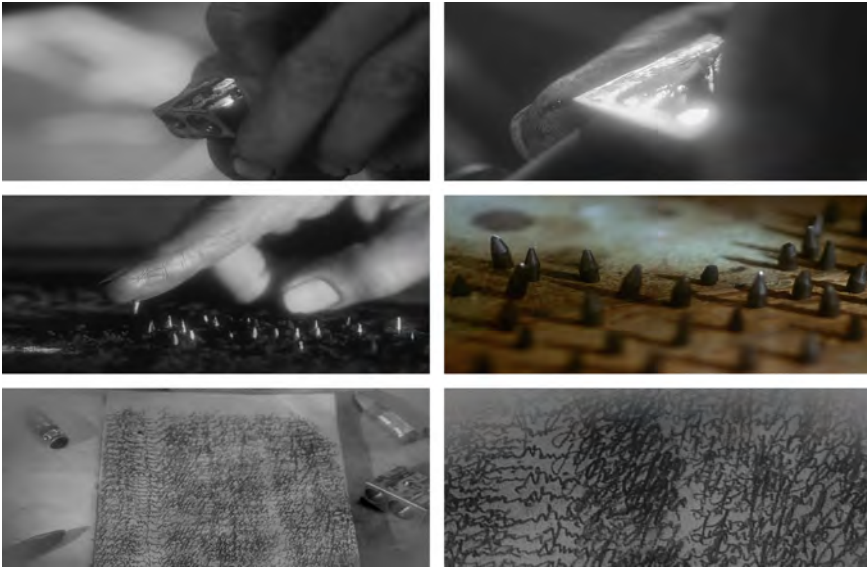


Abb. 371-376: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

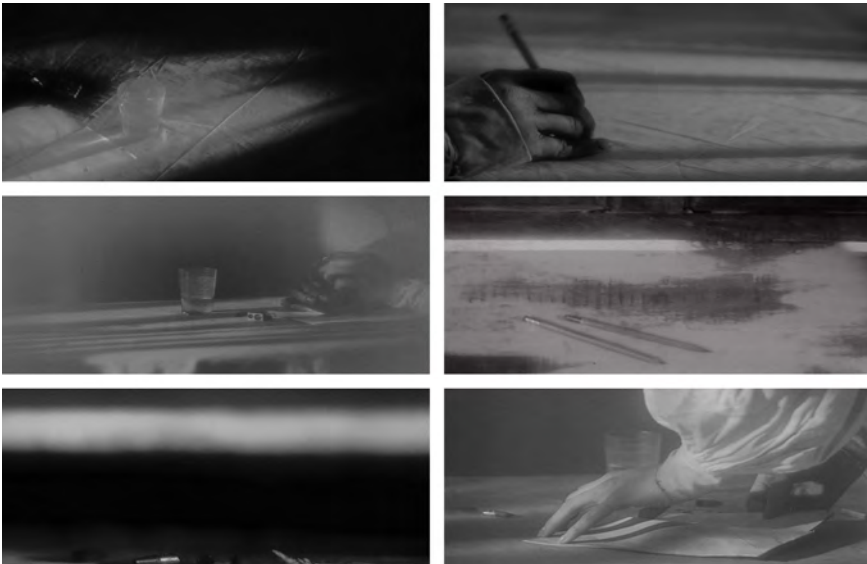


Abb. 377-382: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

In einer weiteren, hierfür exemplarischen Einstellung sind es die Finger der linken Hand der Darstellerin, die markante Schlagschatten auf einen unbeschriebenen weißen Briefumschlag werfen (Abb. 382). Auch hier wird das grafische Prinzip der Briefe visuell aufgegriffen. Erscheinen die Schlagschatten der Finger auf dem Papier klar umrissen, gestaltet sich der Schattenverlauf in den Falten der weißen Bluse wesentlich unregelmäßiger, in einer denkbaren Analogie zu den kalligrafischen Schwingungen der Schriftzüge auf den Briefen. Doch die Einstellung fokussiert mehr als das: Sie akzentuiert auch die Geste der Berührung, bei der die Fingerspitzen über das Papier streichen und die innige Beziehung zum Schreiben betonen, ebenso wie die Leerstelle, die Abwesenheit des Ehemannes, dem eigentlichen Beweggrund des Schreibens. In der hellgrau schimmernenden Schattenornamentik des Bildes wird die emotionale Dimension dieser Szene visuell greifbar – als dem filmischen Bild eingeschriebene Chiffre einer Sehnsucht nach Nähe und dem abwesenden Du.

Es liegt nahe anzunehmen, dass die Quay Brothers in dieser Fokussierung auf Licht und Schatten, insbesondere in der Inszenierung weißer Stoffe wie Tischdecke, Papier oder Bluse als Projektionsflächen markanter Schattenbilder, nicht nur die dargestellte Handlung und die Briefe aufgreifen, sondern gleichermaßen auf das eigene Medium und künstlerische Schaffen referieren. Zwar verweist der Begriff *Kinematografie* (vom Griechischen *kinēma* [κίνημα]: Bewegung und *gráphein* [γράφειν]: schreiben, zeichnen) primär auf das Moment der Bewegung; ebenso elementar gründet Film aber auf der Aufzeichnung von Licht und Schatten. Um den Aspekt der Bewegung erweitert, lässt er sich daher, mit Lorenz Engell, treffend als »eine Schrift des im Raum bewegten Lichts«⁸² beschreiben. So plausibel die geläufige, auf diesen Seiten bewusst verwendete Metapher von der »Malerei mit Licht« ist, liegt im Kontext der visuellen Praxis der Quays der Bezug zur Zeichnung besonders nahe. In vielen ihrer Arbeiten greifen sie zur Linie, zur Zeichnung, zum grafischen Ausdruck, so etwa in *THE CALLIGRAPHER* (1991), laut Melanie Letschnig einem »Kammerstück über Animation als technisches und künstlerisches Prinzip«.⁸³ Kennzeichnend für ihre Arbeitsweise ist jedoch, dass sie ihre Filme nicht storyboarden; der Verzicht auf Vorzeichnungen entspricht ihrer Vorstellung vom Produktionsprozess als »bumbling into an accident« beziehungsweise dem »laying traps for accidents, where there's always a chance to find gaps«.⁸⁴ Im gezielten Aufsuchen von Leerstellen, im Element des Spontanen, Unkalkulierbaren und partiell Unkontrollierbaren lassen sich direkte Analogien zur Schreibtätigkeit und zu den Briefen Emma Haucks erkennen – ein Hinweis darauf, dass dieses Motiv den Quays zugleich als Ausgangspunkt einer Reflexion über das eigene künstlerische Tun dient. Dies schließt zahlreiche intermediale Schnittstellen ein, etwa zur *écriture automatique* der surrealistischen Literatur.

82 Engell 2005, S. 162.

83 Melanie Letschnig, »Schönschreiben mit den Brothers Quay: *The Calligrapher* oder Animation als erzählter Prozess«, in: dies.; Franziska Bruckner; Georg Vogt (Hg.), *Techniken der Metamorphose. Positionen zum Animationsfilm*, Maske & Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 56, H. 4, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 83–89, hier S. 83f.

84 Quay Brothers, zitiert nach Thomas Micchelli, »TRACKS: The Quay Brothers and the Argument for the Real«, *The Brooklyn Rail*, September 2009, online.

In diesem medien- und selbstreflexiven Rahmen gewinnt das Motiv der schreibenden Hand in *IN ABSENTIA* zentrale Bedeutung. In Groß- und (mithilfe von Makrolinsen realisierten) Detailaufnahmen werden Hände, einzelne Finger- und Bleistiftspitzen derart monumental in Szene gesetzt, dass sie ein phantasmagorisches Eigenleben zu führen scheinen. Dabei treten Graphitverschmutzungen und die Porentextur der Haut um die glänzenden Nägel plastisch hervor (Abb. 383). Makrolinsen kommen zum Einsatz, um einzelne Wörter auf dem Papier optisch zu isolieren. In einer hierfür exemplarischen Einstellung ist es das Wort »komm«, das im scharfgestellten Mittelgrund des Bildes gleich einem tätowierten Zeichen auf poröser Haut aufscheint (Abb. 384). Die lichtdurchzogenen Schatten und die silbrig-graue Tonalität dieser Einstellungen rekurren auf den materiellen Duktus und den schimmernden Glanz des Graphits auf dem Papier. Makrolinsen, Filter und die Faktur des analogen 35mm-Filmmaterials erhöhen die Plastizität der Darstellung, wodurch das taktile Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Schreibutensil in die haptische Dimension des filmischen Bildes übertragen wird: Dessen eigene feinkörnige Textur vibriert im Gleichklang mit der des illuminierten Blatts. Schatten und Licht, Schrift und Bild, Haut und Papier, Zelluloid und Leinwand, Kamera und Stift werden hier in gegenseitiger Kommentierung und Anverwandlung miteinander kurzgeschlossen.⁸⁵

85 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die französische Bezeichnung für analoges Filmmaterial: *pellicule* – wörtlich »dünne Haut« oder »Schicht«. Damit werden Zelluloid und menschliche Haut metaphorisch auf eine Ebene gerückt: Beide reagieren empfindlich auf Licht, beide nehmen es auf und bewahren seine Spur.



Abb. 383-385: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Dort, wo die Hände groß im Bild erscheinen (Abb. 385), handelt es sich bezeichnenderweise nicht um die Hände der Darstellerin, sondern um die der Quay Brothers selbst. Sie setzen damit eine Signatur ins Bild und betonen den handwerklichen Charakter ihrer Arbeit, einschließlich der Führung, der Handhabung von Licht und Schatten und der oben zitierten Intention »to sculpt the light«. Passend dazu formuliert Robert Bresson: »Man fühle in deinem Film die Seele und das Herz, aber er sei gemacht wie eine Arbeit der Hände.«⁸⁶ Diese Signatur ist zugleich ein Selbstbild. Man denke an Parmigianinos *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (1523–24; Abb. 386), eine virtuose Nachahmung des Effekts einer konvexen Spiegelung, in der der Maler seine rechte Hand, die eine Kreide hält, überdimensional in den Fokus rückt. Eine Parallele zur Bildoptik von *IN ABSENTIA* drängt sich auf: Die konvexe Spiegelung des Gemäldes erzeugt eine verzerrte und verdichtete Wahrnehmung der Realität, vergleichbar mit dem visuellen Eindruck, den der Film durch den Einsatz von Makrolinsen und anamorphotischer Aufnahmetechnik vermittelt. In seiner Analyse dieses manieristischen Gemäldes hebt Gustav René Hocke

86 Bresson [1975] 2007, S. 31.

weitere Details hervor, die in vieler Hinsicht mit dem ästhetischen Eindruck von *IN ABSENTIA* korrespondieren: »Der Raum dreht sich in einer schwindelerregenden konvulsivischen Bewegung. Nur ein schmaler, ebenfalls verzerrter Teil des Fensters wird sichtbar; er bildet ein verborgenes langschenkliges Dreieck, und Licht und Schatten scheinen seltsame Zeichen in ihm zu erzeugen, staunenerregende Hieroglyphen«⁸⁷ (vgl. Abb. 368–370). An diese kunsthistorischen Bezüge anschließend zeigt sich in der Motivik und Ästhetik der Quay-Filme ein ausgeprägtes Interesse an Manierismen und optischen Verzerrungen, insbesondere an der Anamorphose, die im Film *ANAMORPHOSIS* (1993) zum zentralen Ausgangspunkt wird.

Es ist jedoch vor allem die genannte Isolierung der Hände in Groß- und Detailaufnahmen, die den entscheidenden Unterschied zu Parmigianinos Selbstbildnis markiert. Hände – ebenso wie Bleistifte und ihre abgebrochenen Spitzen – erscheinen in der surrealen Bildwelt von *IN ABSENTIA* wie beseelte Akteure, als Objekte mit eigenem Willen und innerem Antrieb. Ihre unermüdlichen Bewegungen entziehen sich rationaler Steuerung und scheinen von einem eigenmächtigen Schreibimpuls getragen, der das Geschehen initiiert und vorantreibt. Was hier, in den übersteigerten Nahaufnahmen der Hände, gleichsam emblematisch sichtbar wird, lässt sich über den Animationsfilm hinaus als genuin filmisches Prinzip beschreiben: jene Form von Animismus, die Jean Epstein in seinem Essay *Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet* (1926) diagnostiziert: »Auf der Leinwand gibt es kein Stillleben. Die Dinge verhalten sich. [...] Die Hand trennt sich vom Menschen, führt ein Eigenleben, leidet und empfindet Vergnügen. Und der Finger trennt sich von der Hand. Ein ganzes Leben verdichtet sich auf einmal und findet seinen zugespitzten Ausdruck in dieser Klaue, die ganz mechanisch einen Füllfederhalter, angefüllt mit einem Gewitter, traktiert.«⁸⁸ Damit ist nicht gemeint, dass die Quay Brothers Epsteins Beobachtung illustrieren; vielmehr radikalisieren sie sie in ihrem spezifischen Bildvokabular – im Kontext der dargestellten Handlung ebenso wie in der besagten handwerklichen Dimension ihres eigenen künstlerischen Schaffens.

87 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* [1957], Reinbek bei Hamburg 1987, S. 16; ergänzend zu dem Gemälde Martin Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 55–61.

88 Jean Epstein, »Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet« [1926], in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. von Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008, S. 43–54, hier S. 45. Epstein beschreibt hier offenbar eine konkrete Filmszene, benennt sie jedoch nicht ausdrücklich.



Abb. 386: Parmigianino, Selbstporträt im konvexen Spiegel, 1523–24. Öl auf gewölbtem Pappelholz, Ø 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

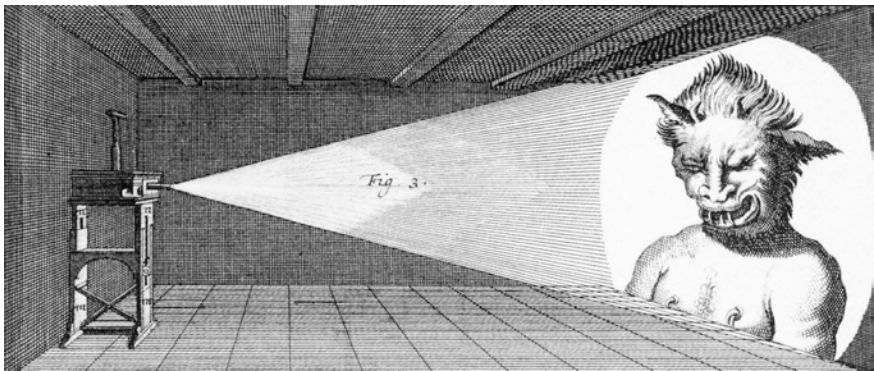


Abb. 387: Illustration einer Laterna magica mit der Projektion einer Monsterfigur. Kupferstich, aus: Willem Jacob's Gravesande, *Physices Elementa Mathematica, Experimentis Confirmata, sive Introductio ad Philosophiam Newtonianam*, Bd. II, Leiden 1721, Tafel XIV (oben), nach einer Versuchsanordnung von Jan van Musschenbroek

Im reflexiven Kosmos von *IN ABSENTIA* kommt dem Bleistiftspitzer eine markante Rolle zu. Seine beiden runden Öffnungen erscheinen in Groß- und Detailaufnahmen wie Guckkastenöffnungen; zugleich fungieren sie als tunnelartige Passagen, die den Handlungsraum der Protagonistin mit dem Aktionsraum der Teufelsgestalt verbinden. Diese fügt sich einerseits in die thematische Linie von *Freitag aus Licht* – die Versuchung Evas durch Luzifer – ein; andererseits legt sie eine medienarchäologische Tiefenschicht

frei: im Verweis auf die vorfilmische Projektionstechnik der *Laterna magica*, deren von Kobolden, Geistern und Dämonen bevölkerte Bildwelten einen zentralen Strang der Mediengeschichte von Film und Animation bilden,⁸⁹ eindrucksvoll visualisiert in einer Illustration aus Willem Jacob 's Gravesandes *Physices Elementa Mathematica* (1720–21; Abb. 387). Im Film greift die Teufelsgestalt, wenngleich räumlich isoliert, aktiv ins Geschehen ein, indem sie wütend die aufgerichteten Bleistiftspitzen umstößt. Doch die filmische Animation konterkariert diese Intervention: Die umgekippten Spitzen geraten in Bewegung, richten sich selbständig wieder auf und formieren sich erneut auf der Fensterbank. Es wirkt, als nähre sich die Dynamik des Films aus derselben eigensinnigen, unaufhaltsamen Widerstandskraft, die die Protagonistin zum Schreiben antreibt.

So schmerzhaft die Darstellung des Motivs, die Karlheinz Stockhausen bei der Sichtung des Films zu Tränen gerührt hat,⁹⁰ und so obsessiv (und scheinbar zwanghaft) die Schreibtätigkeit der Protagonistin auch erscheinen mag, mündet sie in *IN ABSENTIA* doch in eine lebensbejahende Setzung: eine Poetik des Widerstands und eine Ahnung von der heilsamen Kraft freien kreativen Ausdrucks. Damit reflektiert der Film das künstlerische Tun selbst, das, so legt er nahe, gerade dann überzeugt, wenn es normative Bahnen und Erwartungen unterläuft und bislang unerschlossene Erfahrungs- und Wahrnehmungsräume eröffnet.

Schwarzbilder

The fire of Blackness, not the gangster shadows.

— *LOVECRAFT COUNTRY* (2020, Jeffrey Nachmanoff)⁹¹

Im ersten Drittel von *IN ABSENTIA* ist eine Reihe klassischer Schwarzblenden zu sehen, die eine vornehmlich gliedernde Funktion erfüllen und daher nicht weiter auffallen. Anders verhält es sich gegen Ende des Films: Parallel zur akustischen Steigerung des vielstimmig artikulierten »hell–dunkel–hell«-Motivs im Soundtrack werden in dichter Abfolge Schwarzbilder eingeblendet, die ein in Funktion und Wirkung gänzlich anderes bildfüllendes Schwarz etablieren. Diese Einblendungen durchschneiden das Kontinuum in sich geschlossener Sequenzen und erschüttern die Wahrnehmung des filmischen

89 Dazu Sean Cubitt: »The word animation has an ancient lineage, from shadows cast in the firelight to the optical toys that grew up in Europe in the seventeenth century and subsequently: camera obscuras, magic lanterns, shadow puppets, trompe-l'œil paintings, and optical toys. The root of the word in the Latin *anima* or soul points, via Zielinski, to pagan beliefs in powers just outside the circle of human dwellings [...].« (Cubitt 2014, S. 66). Vgl. ferner Zielinski 2002, S. 155–168 (»Magische Bildmaschinen«).

90 Laut den Quay Brothers: »The surprising thing is that when Stockhausen saw the film at an avant-premiere he was moved to tears. We only later learned that his mother was imprisoned by the Nazi's in an asylum, where she later died. Even for us this was a very moving moment, especially because we directed the film without knowing any of this.« (Zitiert nach Aita 2001, online).

91 Staffel 1, Episode 9: »Rewind 1921«, Min. 43.

Raums. Das nondiegetische Schwarz greift in die filmische Diegese über und gewinnt schon dadurch strukturellen Eigenwert, als »diegetisches Schwarz-Bild«,⁹² so der Begriff von Trias-Afroditi Kolokitha. Bereits Gilles Deleuze hat auf den ästhetischen Eigenwert solcher Schwarzbilder hingewiesen und sie im Sinne »irrationaler Schnitte«⁹³ gedeutet – als bedeutungsgeladene Leerstellen, die sich zwischen den Bildern auf tun, um selbst Bild zu werden.⁹⁴

Eine solche Diegese des Schwarzbildes lässt sich in *IN ABSENTIA* anhand zweier kurz aufeinanderfolgender Sequenzen nachvollziehen. Diese weisen sowohl strukturelle Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf. Im ersten Fall (Abb. 388–397) gleitet die Kamera in Detailansicht von oben nach unten über eine beschriebene Briefseite. Ein erstes Schwarzbild unterbricht für den Bruchteil einer Sekunde den Bewegungsfluss der Kamera. Mit dem zweiten wechselt die Kameraperspektive und zeigt den Brief mitsamt den umliegenden Stiften und dem Anspitzer aus einiger Distanz. Die Einstellung ist also eine andere – und dennoch wird auch dieser zweite schwarze Kader als Kontinuitätsbruch empfunden, da die Kamera im gleichen Schwung von oben nach unten schwenkt, als handele es sich um eine aus der vorangegangenen Einstellung übernommene kontinuierliche Kamerafahrt. Ein drittes Mal blendet der Film auf Schwarz, nur um im Anschluss zum gleichen Motiv zurückzukehren. Nach dem vierten und letzten Schwarzbild (seit dem ersten sind insgesamt fünf Sekunden verstrichen) fährt die Kamera erneut, in gleichbleibender Bewegung, die bildfüllenden Schriftzüge des Briefes ab. Von hier aus erfolgt der Umschnitt auf die Darstellerin am Schreibtisch in Rückenansicht: Sie senkt den Kopf und verschränkt die Hände im Nacken. Die Einstellung markiert eine narrative Zäsur, in der sich Kamerabewegung, Rhythmus der Schwarzbild-Einblendungen und die innere Regung der Figur zu einer symbolischen Einheit verbinden.

Diese wenigen Sekunden zwischen dem ersten und letzten Schwarzbild mögen kurz erscheinen, doch ihre intensive Wirkung unterstreicht die außerordentliche Bedeutung des Schwarzbildes als strukturelles Element des Films. Die Einblendungen des bildfüllenden Schwarz scheinen hier die Schreibtätigkeit der Protagonistin zu kommentieren, indem sie den Bildraum – in direkter Korrespondenz zur Dichte und teilweisen Unleserlichkeit der sich überlagernden Schriftzeichen der Briefe – fragmentieren. Im Gleichklang mit den Briefen bricht der Film an dieser Stelle gleichsam mit der tradierten Grammatik filmischer Bildsprache. Gleichzeitig markiert die abschließende Einstellung der Sequenz einen der wenigen Momente im Film, in denen die Körpersprache der Darstellerin Rückschlüsse auf die innere Verfassung der Protagonistin zulässt.

Die Rückbindung an Handlung und Figur erlaubt es, die Kamerafahrt und -perspektive in dieser Sequenz als Subjektive der Schreibenden und die eingeblendeten Schwarzbilder als ihren Lidschlag zu deuten.⁹⁵ Letztlich aber hält der Film diesen Eindruck in der Schwebe. Denn unmittelbar im Anschluss nimmt die Schnittfrequenz insgesamt zu. In

92 Trias-Afroditi Kolokitha, *Im Rahmen: Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie* Jean-Luc Godards, Bielefeld 2005, S. 163–186; ergänzend Thomas Helbig, *Film als Form des Denkens. Jean-Luc Godards Geschichte(n) des Kinos*, München 2024, S. 34f.

93 Deleuze [1985] 2013, S. 258.

94 Vgl. ebd.

95 Eine metaphorische Lesart des Schwarzbildes als »Lidschlag« findet sich bei Wulff 2013, S. 13. Besonders konsequent umgesetzt wird diese Analogie in Gaspar Noés *ENTER THE VOID* (2009), einem

dicht aneinandergeschnittenen Einstellungen ist zu sehen, wie der Brief in einen Umschlag gelegt und anschließend durch einen sichelmondförmigen Schlitz in der Standuhr versenkt wird. Dies geschieht zur aufsteigenden Litanei von Stockhausens Musikkomposition, die sich in einem vorläufigen Kulminationspunkt zu entladen scheint. Die erhöhte Schnittfrequenz verkürzt und beschleunigt, wie im Zeitraffer, die Darstellung einzelner Handlungen und erzeugt einen Rhythmus, der der musikalischen Taktung vergleichbar ist: eine spannungsgeladene Steigerung, die bereits mit den zuvor eingeblendeten Schwarzbildern einsetzt und sich dem Zuschauer vornehmlich über die formale Struktur des Films mitteilt, nicht allein über den dargestellten Handlungsablauf.

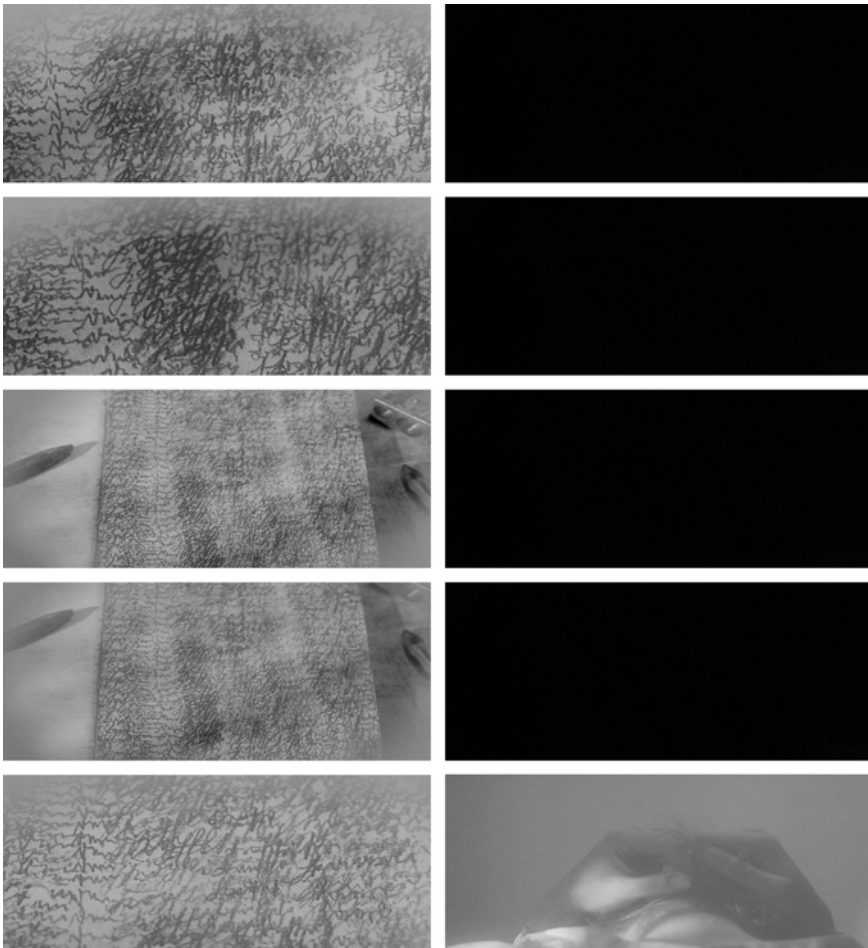


Abb. 388-397: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Spielfilm aus durchgehend subjektiver Kameraperspektive, der den Schwarzbild-»Lidschlag« systematisch in die Bildgestaltung integriert.

Im Fall der zweiten Sequenz, die das Finale des Films einleitet, ist die Kamera in Bodennähe im Flur der Anstalt positioniert und registriert die Unterbeine eines Mannes, als dieser sich der Tür nähert und vor ihr verharrt. Von oben erscheint seine Hand im Bild, zwischen den Fingern zwei nagelneue Bleistifte, im Begriff, sie durch den Türschlitz ins Zimmer zu schieben. Ein erstes Schwarzbild unterbricht die Bewegung der Hand – ein Moment visueller Irritation, der sich zwei weitere Male wiederholt, bis schließlich zu sehen ist, wie die Bleistifte den Fingern entgleiten und auf den Boden fallen (Abb. 398–405). Das vierte Schwarzbild dieser Reihe leitet über in den schwarzen Hintergrund des Abspanns, der mit einer Widmung in weiß leuchtender Schrift einsetzt: »To E. H. who lived and wrote to her husband from an asylum ›*Herzensschatz komm*« (sweetheart come)« (Abb. 406). Während der Abspann weiterläuft, werden für jeweils kurze Momente drei weitere Einstellungen eingeblendet, darunter eine, die den Abgang des Mannes zeigt.

Der Umgang mit Schwarzbildern in dieser zweiten Sequenz unterscheidet sich grundlegend von dem der zuvor analysierten. Genauer betrachtet, kehren sich hier Funktion und Gewichtung um: Waren es im ersten Fall die Schwarzbilder, die nur kurz eingeblendet werden, so sind es nun die ausgeleuchteten Einstellungen, die zwischen längeren Schwarzphasen blitzartig aufleuchten und wieder verlöschen. Das Schwarz gewinnt an Dauer und diegetischer Präsenz, die sich nicht länger auf die Annahme einer subjektiven Wahrnehmung innerhalb der filmischen Fiktion (Stichwort Lidschlag) zurückführen lässt. Die eigentliche Dynamik entfaltet sich hier zwischen Film und Zuschauer: Durch das alternierende Spiel heller und dunkler Kader beginnt das Bild beinahe zu flimmern, als drohe der Film, sich kurz vor seinem Ende selbst zu zerreißen. Damit wird das Verhältnis von Bild und Repräsentation als instabil und brüchig markiert, während zugleich Hell und Dunkel in einen finalen Dialog treten. Bezeichnenderweise findet der Film gerade durch die Einblendung des bildfüllenden Schwarz zum Licht: Im Schwarzbild wird dem Blick wiederholt jegliche Raumwahrnehmung entzogen – umso greller und explosiver schlägt das Licht der bewusst hell gestalteten Einstellungen zurück.

Wesentlich ist dabei, dass der Mann im Flur nicht als ganze Figur sichtbar wird und anonym bleibt. Überhaupt entzieht sich vieles in diesem Film dem Blick. Doch gerade in dieser optischen und atmosphärischen Unschärfe erweisen sich Licht und Schatten als jene Kräfte, die darüber bestimmen, was der Zuschauer sehen und was er nur erahnen kann. Die Schwarzbilder fügen sich nahtlos in diese ästhetische Dynamik ein und eröffnen zugleich eine Reflexionsebene über das Kino selbst. Mit Trias-Afroditi Kolokitha lässt sich sagen: Der Film findet im Schwarzbild zurück zu jenem »Ort, von dem aus sich die Aufeinanderfolge der Bilder ereignet.«⁹⁶ Dabei bleibt die Verbindung zum Inhalt gewahrt – zur Sequenz der Briefe, den Wortkolumnen, dem titelgebenden Motiv und vor allem zur Abwesenheit des Ehemanns, jener Leerstelle, die die Protagonistin zum Schreiben bewegt. Im Schwarzbild erhält diese Abwesenheit ihr Echo: ein Nachhall, der fortbesteht, nachdem die Filmprojektion erloschen ist.

96 Kolokitha 2005, S. 178.



TO
E.H.
WHO LIVED AND WROTE TO HER
HUSBAND FROM AN ASYLUM
*›Herzensschatzi
komm‹*
(SWEETHEART COME)

Abb. 398-406: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Resümee

In the dark of his laboratory the cinematic alchemist works for hours, days, months, years, seeking the seemingly impossible goal of metamorphosis. With his paraphernalia he tries to transform the invisible into the visible, or as Redon said, to ›put the logic of the visible at the service of the invisible‹.

—James Broughton⁹⁷

Derek Jarman, der in seiner Dunkelkammer das Material seiner Super8-Filme mithilfe von Mehrfachprojektionen und Farbfiltern immer neuen Transfigurationen aussetzt, und die Quay Brothers, die Miniaturarchitekturen, animierte Objekte, Puppen und reale Personen zu einer atemberaubend monumentalen, hochartifizialen Bildwelt verdichten, erschaffen hypnotische Phantasmagorien: nonverbale, obskure und vielschichtige Erfahrungsräume aus Licht und Schatten, die sich im jeweiligen Soundtrack musikalisch ergänzen. Bild und Ton affizieren und steuern im Gleichklang die Zuschauerwahrnehmung und lassen keinen Zweifel daran, dass Film, Kunst und Magie aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen.

»Erschaffe Bilder, von denen etwas Unsagbares ausgeht«,⁹⁸ forderte Robert Bresson. Eine denkbare Verwirklichung dieses Appells stellen in der zusammenführenden Rückschau *IN THE SHADOW OF THE SUN* und *IN ABSENTIA* dar. Die Suche nach dem Außerbegrifflichen geht bei beiden einher mit einer geschärften Reflexion der eigenen Kunstpraxis und ihrer handwerklichen Dimension, motivisch gekennzeichnet durch Werkzeuge wie Schreibmaschine oder Stifte, deren Einsatz aus dem Korsett einer allgemeingültigen Grammatik und eindeutigen Lesbarkeit ausbricht, um alternative Denk-, Wahrnehmungs- und vor allem Bildräume zu entwerfen, die den Zuschauer in ein Labyrinth der Deutung führen. Die von Klaus Krüger im Hinblick auf Derek Jarman beobachtete »Tendenz zur Auflösung von Ganzheitspostulaten, von konsistenten mimetischen oder fiktiven Konstruktionen« zugunsten einer »pluralisierenden, enthierarchisierten Wahrnehmung«⁹⁹ gilt in gleichem Maße für die Quay Brothers und *IN ABSENTIA*. Auch sie unterstreichen eine produktive Störung und formulieren ein Plädoyer für eine Pathologie der filmischen Kunst, die sich von der zaghaften Vorstellung einer kohärenten Welt endgültig verabschiedet. Das Resultat ist ein rätselhaftes, mythisch oder psychologisch aufgeladenes Kino, dessen magische Bildsprache tief in der Tradition künstlerischer Selbstbefragung und Neuverortung verankert ist.

In beiden Filmen sind Licht und Schatten essenziell am Prozess dieser medialen und sinnlichen Entgrenzung beteiligt, während sie zugleich als materielle und ästhetische Grundlage des kinematografischen Bildes und seiner Philosophie reflektiert werden.

97 James Broughton, *Making Light of It* [1977], 2. Aufl., San Francisco 1992, S. 73f.

98 Bresson [1975] 2007, S. 101.

99 Klaus Krüger, »Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's ›Caravaggio‹ (1986)«, in: Hensel u.a. 2006, S. 257–279, hier S. 279.

Der beobachtete Hang zum Mystischen, Transzendentalen und Surrealen erschöpft sich dabei nicht in Narration oder Symbolik, sondern vermittelt sich bereits über die filmische Optik sowie im Klang der Bilder – vor dem Hintergrund der musikalischen Vorlage. Damit schließt sich der Kreis zur filmischen Materialität. Entsprechendes hat Frieda Grafe bereits für Friedrich Wilhelm Murnau herausgestellt: die »alchemistischen Zurückverwandlungen« von Licht und Schatten – »vom Symbol zum Material der Bilder«. ¹⁰⁰

Die materiell und ästhetisch verankerte Transformation von Bild und Wahrnehmung in *IN THE SHADOW OF THE SUN* und *IN ABSENTIA* zielt auf eine philosophische Überwindung überkommener dualistischer Sichtweisen. Scharfe Trennungen zwischen Realität und Wahn, Chaos und Ordnung, Sichtbarem und Unsichtbarem, Materiellem und Immateriellem werden hinterfragt und aufgelöst. Gerade in der Wechselwirkung von Licht und Schatten manifestieren sich diese wahrnehmungsästhetischen und symbolischen Grenzüberschreitungen. Ausgerechnet in diesem scheinbaren Gegensatzpaar, in dem das Licht traditionell als Negation des Dunkels gilt, vollzieht sich – wie Tilman Borsche im Rekurs auf die Mystik hervorhebt – eine »Entgrenzung des Gegensatzes und der Differenz«. ¹⁰¹

Beide Filme zeugen darüber hinaus von der Vorliebe ihrer Schöpfer für Spiegel und lichtreflektierende Materialien. Diese fungieren als Medien einer Potenzierung des Lichts, das unablässig die Aufmerksamkeit auf Bild und Wahrnehmung lenkt. In dieser Konzentration wird auch der Blick materiell-greifbar in seiner Dynamik dort, wo er sich im Lichtbild verfängt, Licht sieht und zugleich das, was das Licht in seinem Schatten freilegt. Blendet das Bild, wird die »Dunkelheit des Überhellen« (Tilman Borsche) ¹⁰² erfahrbar, die die Physik optischer Phänomene gleichsam in Metaphysik umschlagen lässt. Helles und Dunkles, Blendung und Verschattung markieren in dieser konstitutiven Wechselbezogenheit nicht länger nur die beiden Pole filmischer Sichtbarkeit, sondern führen – gemeinsam – zu einem Sehen, das sich vor der Leinwand entzündet und erneuert. In diesem Sinne erscheinen selbst Schwarzbilder als metaphorische Lichtungen. Die Botschaft liegt, wie so oft, im Grenzbereich des Sicht- und Darstellbaren, im blinden Fleck der Repräsentation, der, einer Anamorphose gleich, den Betrachter auf die Suche nach dem richtigen Standpunkt schickt: nach dem entzerrten Bild, um das eigene Verhältnis von Darstellung und Blick kritisch zu reflektieren.

100 Grafe 2003b, S. 122.

101 Borsche 1998, S. 230.

102 Ebd.

Ausblick

Ins Licht: THE LIGHTHOUSE (2019)

Ein lang anhaltendes Schwarzbild, aus dessen Tiefe das Klagen eines Nebelhorns ertönt. Das Aufleuchten des Schriftzugs, *THE LIGHTHOUSE*, weiß auf schwarzem Grund (Abb. 407). Ein körniges Nebelgrau füllt das nahezu quadratische Bildformat, schwarze Balken fassen es seitlich ein. Die düstere Klanglandschaft steigert sich zu einem *Accelerando*: Meeresrauschen, Möwengeschrei, das hämmernde Pochen einer Dampfmaschine. Am Horizont schält sich ein Schiff aus dem Grau, Ozeanwellen brechen am Bug, Rauch steigt in den Himmel, »somewhere far off the coast of Maine. Around 1890«. ¹ Zwei Männer in Silhouetten, ihr Blick fixiert auf einen fernen Lichtpunkt, der sich langsam zum Leuchtturm auf einer kargen Insel formt (Abb. 408). Das Nebelhorn ertönt erneut – wie eine Totenglocke. Das *Repoussoir*-Motiv erinnert an die Rückenfiguren eines Caspar David Friedrich. Doch die Stimmung ist im Vergleich zu den gemalten Vorbildern ungleich schwerer: keine Farbe, kaum Licht, kein klarer landschaftlicher Ausblick. Bildbeherrschend allein das grauschwere Meer.

»An *VAMPYR* [1932] von Dreyer muss man denken, an den intensiven Okkultschocker *HÄXAN* [1922, Benjamin Christensen], an das Kino des Expressionismus, vielleicht sogar an Béla Tarr, wenn zu Beginn zwei Männer auf einer einsamen Insel vor der Ostküste der USA ankommen, wo sie vier Wochen lang auf den Leuchtturm aufpassen sollen«, ² so Thomas Schultze. Diese Zeilen verweisen auf die filmgeschichtlichen Anklänge in *THE LIGHTHOUSE*: Während der Film eine Erzählung »um Isolation und Wahnsinn, um ein Fiebern zwischen Realität und der Macht der Mythen und ihre langsame Fusion« ³ anstimmt, entfaltet er zugleich – über das Format, ⁴ in Bild und Ton – eine vielschichtige Reflexion auf sein filmisches Erbe. ⁵ Nicht als bloße Reminiszenz, sondern als atmosphä-

1 Robert Eggers; Max Eggers, *The Lighthouse*. Drehbuch, 2018, S. ii, online.

2 Thomas Schultze, »CANNES Tag 6: Ekstase und Agonie, Himmel und Hölle«, *Blickpunkt:Film*, 20. Mai 2019, online.

3 Ebd.

4 Gefilmt im Seitenverhältnis 1,19:1, einem der charakteristischen Formate des späten Stummfilms. Diese Formatwahl verankert den Film einerseits historisch, andererseits intensiviert sie visuell die Enge des Bildraums und verstärkt so die klaustrophobische Atmosphäre der Isolation auf der Insel.

5 Filmhistorische Referenzen, insbesondere an das expressionistische Kino, durchziehen das Werk von Robert Eggers und prägen nicht zuletzt auch seinen jüngsten Spielfilm *NOSFERATU* (2024).

rische Verdichtung dessen, was das Kino im Kern ausmacht – Licht, Schatten, Projektion.

Zu einem Zeitpunkt, als der analoge Film im Zuge der Digitalisierung zunehmend zu verschwinden droht, gelingt es Regisseur Robert Eggers gemeinsam mit Kameramann Jarin Blaschke, das 35mm-Zelluloid mit einer düsteren Magie des Lichts zu imprägnieren. Die Materialität von Film und Licht tritt umso deutlicher hervor, als die Optik der Bilder auf die Extremwerte von Schwarz und Weiß hin komponiert ist, punktuell gebrochen in Graubereichen, in denen das Filmkorn aufscheint. In diesem zweiten Spielfilm Eggers⁶ wird dem titelgebenden Motiv – bildlich wie dramaturgisch – der Status eines dritten, wenn nicht gar des eigentlichen Hauptdarstellers zugestanden. Der Turm beherrscht nicht nur als bauliches Element und unerschütterlicher Bezugspunkt den Schauplatz und die Bildkomposition (Abb. 409), sondern trägt auch die Dramatik der Handlung. Stilisiert zu einer diabolisch-erotischen Gestalt, übt dessen Leuchtfeuer eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die beiden männlichen Protagonisten aus. Als Objekt der Sehnsucht und Eifersucht, das höchste Lust verheißt, verwickelt es die beiden in einen rivalisierenden Kampf, setzt sie übermächtigen Wahnvorstellungen aus und treibt sie schließlich in den Tod.

»The light is mine«, lautet die Ansage des älteren Thomas Wake (Willem Dafoe) an den jüngeren Ephraim Winslow (Robert Pattinson). Die Hierarchie ist klar definiert: Thomas hütet das Licht und überlässt Ephraim die niederen Tätigkeiten. Nacht für Nacht zieht er sich zum Leuchtfeuer zurück, als handele es sich um seine Geliebte, »a finer, truer, quieter wife than any alive-blooded woman.« – »OLD sits in a sweat, mesmerized by the LIGHT. The machinery whirs and clicks. THE HEAT from the huge THIRD-ORDER FRESNEL LENS is immense.«⁷ Das von Robert Eggers gemeinsam mit seinem Bruder Max geschriebene Drehbuch fasst in Worte, was die Filmbilder ausschließlich mit der Sprache des Lichts auf die Leinwand projizieren (Abb. 410–411). Im Abglanz des Leuchtfeuers erscheint Thomas – mit nacktem Oberkörper, Bart und leicht geneigtem Haupt – als leuchtender Christusleib (Abb. 412); Bilder, die an Willem Dafoes Verkörperung Jesu in Martin Scorseses *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (1988) erinnern. Besonders eindrucksvoll ist dort die finale Szene, in der das Antlitz Christi im Moment seines Todes am Kreuz von der lodernen Glut farbigen Lichts aufgezehrt wird.

Mit dem titelgebenden Leuchtturm greift Eggers ein Motiv auf, das seit den frühen Tagen des Kinos vielfach inszeniert und etabliert wurde. Stellvertretend sei hier Frances Marions *THE LOVE LIGHT* (1921) genannt, in dem Angela (Mary Pickford), Hüterin des Leuchtturms, ihrem auf einem Schiff aufbrechenden Ehemann mittels des Leuchtfeuers nächtliche Liebeszeichen sendet. Ein weiteres Beispiel ist Frank Wisbars Melodram *LIGHTHOUSE* (1947), dessen Kinoplakat markant vor Augen führt, wie der Lichtstrahl des Turms, gleich einem Filmprojektor oder Scheinwerfer, das Gesicht der weiblichen Hauptfigur erhellt und in Szene setzt. In *THE LIGHTHOUSE* hingegen ist das einzige Gegenüber das Licht selbst, eine elementare wie mythisch aufgeladene Entität, die Begehren und Rivalität entfesselt. Erbarmungslos reflektiert es die Beziehung von Leben

6 Auf sein abendfüllendes Debüt *THE WITCH* (2015) folgten mit *THE LIGHTHOUSE* (2019), *THE NORTHMAN* (2022) und *NOSFERATU* drei weitere stilistisch hervorragende wie eigenwillige Werke.

7 Eggers/Eggers 2018, S. 10; Hervorhebungen im Original.

und Tod, Anfang und Ende, samt der im Film verhandelten seelischen Extreme, die aus Grauwerten und Nebelbildern an die Oberfläche steigen.



Abb. 407-412: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke

Ephraim bleibt zunächst nur der Anblick von außen: Unablässig fesselt ihn das glühende Auge des Turms und dessen wandernder Lichtkegel: »YOUNG is staring up at the magical light. Eight beams – a rotating starburst. Weird light patterns dance across the rocks below. It truly is a wonder. He yearns for it. It's primal.«⁸ Um den Zugang zum Leuchtfeuer zu erlangen, erschlägt er Thomas mit der Axt. An der Quelle angekommen, öffnet er behutsam einen Flügel der Laterne und blickt hinein (Abb. 413–414). Die Kamera fixiert ihn frontal; das, was er sieht, bleibt dem Zuschauer verborgen. Als die Lichtintensität ansteigt, weiten sich seine Augen, dann schließen sie sich wieder, während sich sein Mund zu einem Schrei öffnet (Abb. 415). Schmerz und ekstatische Tränen durchzucken seinen vom hereinströmenden Licht ergriffenen Leib. Nach einer längeren Weißblende liegt er blutüberströmt und erblindet auf dem steinigen Küstengrund. Möwen picken in seinen Eingeweiden – ein sterbender, weltlicher Prometheus, der beim Herauszoomen der Kamera langsam vom grauen Schleier des Nebels zugedeckt wird (Abb. 416). Abblende. Schwarz.



Abb. 413-416: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke



Abb. 417: Sascha Schneider, *Hypnose*, 1904. Zeichnung auf Karton (verschollen)

In *THE LIGHTHOUSE* ist das Licht das *Primäre*, auf der Ebene des Sujets wie der visuellen Gestaltung. Eggers' Schöpfung ist eine vielschichtige Reflexion über die Faszination und die Kraft des Lichts, als Träger einer archaischen Macht und als Medium der Kunst. Das zuvor skizzierte filmgeschichtliche Referenzfeld mit dem Leuchtturm als Motiv und Resonanzkörper des Kinos wird dabei kunsthistorisch erweitert: zum einen im Rückgriff auf Werke der bildenden Kunst, insbesondere auf Sascha Schneiders symbolistische Zeichnung *Hypnose* (1904), die Eggers im Kontext der Konfrontation der beiden Protagonisten zitiert und motivisch mit dem gottgleichen Leuchtturm kurzschließt (Abb. 417); zum anderen in der Anlehnung an die Helldunkelmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In den Szenen, in denen Thomas und Ephraim am Tisch zusammenfinden und sich am Alkohol berauschen – mit der Öllampe als optischem Kristallisationspunkt einer Komposition, die ansonsten vom Schwarz des umgebenden Dunkels dominiert wird (Abb. 418–419) –, arbeitet die Lichtführung explizit mit Mitteln einer Helldunkel-Regie, wie sie zuvor in der Malerei von Künstlern wie Georges de La Tour und Joseph Wright of

Derby etabliert wurde. Beispielhaft hierfür stehen de La Tours *Büßende Maria Magdalena* (1635–40, The National Gallery of Art, Washington, D.C.), deren Kerzenlicht Schädel und Figur in ein expressives Schattenspiel taucht,⁹ und Wrights *Experiment mit der Luftpumpe* (1768), wo eine kleine Flamme hinter einem weißglühenden Glaskolben das naturwissenschaftliche Vakuumexperiment dramatisch untermalt. Hell und Dunkel akzentuieren gleichermaßen die Figurenkonstellation in Wrights Gemälde und deren innere Emotionen: Während einige Bestürzung oder Neugier zeigen, entzieht sich das junge Paar links dem vordergründigen Geschehen: eine Gegenbewegung, die die Spannung zwischen der exponierten Geste des wissenschaftlichen Experiments und dem Rückzug in die intime Sphäre des Begehrens markiert (Abb. 420). Komplementär zum grellen Raumlicht zeigt sich in der oberen Bildecke der kühle Mondschein, der durch das Fensterkreuz fällt – von dunklen Wolken gerahmt und farblich mit dem Kleid der jungen Frau korrespondierend. Er markiert eine atmosphärische Gegenfolie, die die künstlich geschaffene Ordnung des Experiments durch ein Moment des Naturhaften und Unberechenbaren erweitert und die latente mystische Stimmung des Gemäldes intensiviert: ein Changieren zwischen Ratio und Imagination, Leben und Tod, das THE LIGHTHOUSE in seiner eigenen Hell-dunkel-Ästhetik filmisch neu verhandelt.¹⁰

Diese Beobachtungen verdeutlichen einmal mehr, dass lichtkünstlerische Konzepte im Film nicht ausschließlich im Kontext des eigenen Mediums und seiner Geschichte zu erschließen sind, zumindest nicht in ihrer vollen ästhetischen Tragweite. Vielmehr wird das Licht in THE LIGHTHOUSE explizit als Topos einer gemeinsamen Film- und Kunstgeschichte markiert.¹¹ Die Darstellung verflacht dabei nicht zu einer bloßen Kopie historischer Vorläufer, sondern entfaltet im Schwarz-Weiß des Bildes eine eigene Ästhetik. Licht erscheint hier als ein eminent bewegliches Phänomen, das das Dargestellte fortlaufend transformiert. Diese Dynamik des Lichteindrucks zeigt sich in der Szene mit Thomas und Ephraim am Tisch bereits in der Bewegung der Hand: Wird die Tasse aus der Lichtquelle geschoben, breitet sich das Licht konzentrisch im Kader aus, und das Bild beginnt zu flimmern. In eben diesem Spannungsfeld von Wiederholung und Differenz gewinnt die Inszenierung an Eigenständigkeit und Originalität und bringt die spezifisch filmische Wirkung des Lichts zum Vorschein.

9 Vgl. hierzu grundlegend Katrin Seidel, *Die Kerze: Motivgeschichte und Ikonologie*, [Köln, Univ., Diss., 1995] Hildesheim, Zürich, New York 1996, die umfassend zentrale Werke der Kerzenlichtmalerei behandelt, darunter Gemälde von Georges de La Tour.

10 Einschlägig zu dem Gemälde Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe: Eine heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt a.M. 1986.

11 Bereits die dramatische Helldunkel-Gestaltung des Meeres auf dem Filmplakat setzt hierfür ein markantes Zeichen und verweist auf die enge Verbindung zwischen filmischer Lichtdramaturgie und kunsthistorischen Traditionen. Als mögliche Inspirationsquelle ließe sich Ivan Aivazovskys Gemälde *Neapolitanischer Leuchtturm* (1842) anführen. (Vgl. Gianni Caffiero, *Light, Water and Sky. The Paintings of Ivan Aivazovsky*, London 2012).



Abb. 418-419: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke

Abb. 420: Joseph Wright of Derby, *Experiment mit der Luftpumpe*, 1768. Öl auf Leinwand, 183 × 244 cm. The National Gallery, London

Ausgerechnet am Leuchtturm, einem Navigationsinstrument und weithin sichtbaren Orientierungspunkt in der maritimen Welt, oszillieren in *THE LIGHTHOUSE* die drei Motive, die diesem Buch als zentrales Gliederungsprinzip zugrunde liegen: Lichtung, Blendung und Verschattung. Gerade das Changieren zwischen diesen drei Ebenen macht die motivische Lichtquelle des Films zu einer kraftvollen Allegorie über das Kino selbst. Das Kino erscheint in dieser Deutung als bildgewaltiger Gegenspieler einer Philosophie der Aufklärung, in der die Vernunft als vermeintlich höhere Erkenntnis über das sinnliche Empfinden herrscht. Folgerichtig werden in einer Reihe von Einstellungen die Reflektoren der Laterne zu einem leinwandgroßen, selbstleuchtenden Auge stilisiert,

das dem Zuschauer einen eigenen, aktiven Blick entgegensetzt (vgl. Abb. 410–411), in einer eindrucksvollen Überblendung von motivischer Lust und ästhetischer Erfahrung vor dem Bild. Das Licht wirkt hier *par excellence* als Medium und Botschaft eines »starken Bildes«¹² sowie als aktive Zurschaustellung zwischenmenschlicher Gefühle und Spannungen – eine fundamentale Entscheidung, von der alle weiteren technischen und ästhetischen Operationen abhängen. An ihm entzündet sich gleichwohl eine Poesie, wie sie Antonin Artaud für den Film einforderte: »diesseits, nicht jenseits der Bilder«.¹³

Eggers' *THE LIGHTHOUSE* ist bei weitem nicht der einzige Film der jüngeren Zeit, der die Kunst des Filmlichts huldigt. Unvermindert entfaltet es seine Wirkung im und als Bild, in beeindruckend unterschiedlichen, vielfältigen Formen, und überbrückt dabei beständig, wie einst bei Méliès, Wirklichkeit und Imagination im magischen Bild. So folgt Thomas Riedelsheimers Dokumentarfilm *TRACING LIGHT – MAGIE DES LICHTS* (2024) motivisch der Beobachtung und Erforschung des Lichts als physikalischem Phänomen, dessen Spur er in den Begegnungen von Wissenschaft und Kunst nachzeichnet, dort, wo sich Inspiration, Erkenntnis und Imagination gemeinsam am Licht entzünden. Auch in Steven Spielbergs autobiografischem Spielfilm *THE FABELMANS* (2022) entfaltet das Licht seine magische Kraft: Hier ist es ausdrücklich das Licht des Kinos, dessen Projektionsstrahl das Spiel der kindlichen Fantasie entfacht und die Faszination der Hauptfigur am Lichtbild selbst weckt – ein Licht, das eine unauslöschliche Spur im Leben Sammy Fabelmans, Spielbergs Alter Ego, hinterlässt. Gänzlich andere Stimmungsbilder erzeugt das titelgebende natürliche Licht in Dénes Nagys Kriegsdrama *NATURAL LIGHT* (2019): Der Titel akzentuiert bereits die Ebene der Bildgestaltung, den weitgehenden Verzicht auf künstliche Studiobeleuchtung, während er zugleich eine Perspektive eröffnet auf eine Welt, in der die eindringliche Schönheit der Naturaufnahmen einen Kontrapunkt zum vordergründigen Kriegsgeschehen setzt.

In einem wiederum gänzlich anderen ästhetischen Register entfesselt Gaspar Noé in *LUX ÆTERNA* (2019) das Licht des Films als grell flackernde, quasi sakrale Emanation. Ausgehend von den Dreharbeiten zu einem Film über Hexen steigert sich das Geschehen zu einem visuell-ekstatischen Fanal. Dabei bedient sich *LUX ÆTERNA* gleich zu Beginn – durch das Einspielen einzelner Szenen aus Benjamin Christensens *HÄXAN* (*HEXEN*, 1922) und Carl Theodor Dreyers *VREDENS DAG* (*TAG DER RACHE*, 1943) – filmhistorischer Bezüge der Hexenverfolgung, um diese in ein rauschhaftes, farbgesättigtes Lichtgewitter der Kreuzigung zu überführen. Der Anschluss an die Kino- und Kunstgeschichte markiert deutlich: Das »ewige Licht« ist hier mehr als nur die motivische Ankündigung einer liturgischen Totenmesse – es ist die Metapher des Lichts der Kunst, das in vielfältigen Brechungen unsere Existenz erhellt.¹⁴

12 Ich beziehe mich hier auf Gottfried Boehms Begriff des »starken Bildes«, das sich nach Boehm durch eine »doppelte Wahrheit« auszeichnet: »etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.« (Gottfried Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Boehm [1994] 2006, S. 11–38, hier S. 35).

13 Antonin Artaud, *Texte zum Film*, aus dem Franz. übersetzt, hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus, Berlin 2012, S. 102f.

14 Diese Ausführungen werden durch die programmatische Exposition in *LUX ÆTERNA* untermauert, die direkt an die Filmszenen von Christensen und Dreyer anschließt. Deutlich fordert dort Gaspar Noé von den Regisseuren, die Ware Film zu einer Kunstproduktion zu erheben – eine Forderung,

Mehr noch: LUX ÆTERNA bestätigt einmal mehr die These, dass der Einsatz von Licht und Schatten oftmals mit einer Ausdeutung und radikalen Erweiterung kinematographischer Ausdrucksmöglichkeiten einhergeht. Experimentelle Formästhetiken wie die des Expanded Cinema werden vom Spielfilm adaptiert und in einen neuen Sinnzusammenhang gekleidet – mit dem Licht als zentralem Impulsgeber. Ebenso bestätigt LUX ÆTERNA die ursprüngliche wie auch kontinuierliche Bedeutung kunsthistorischer Topoi, Bildformen und Motive für das aktuelle Kino. Hier sind es die Ikonografie der Kreuzigung und die Dreiteilung des Triptychons als Vorform des Splitscreen-Verfahrens, die ins Kinoformat übertragen werden.

Das filmische Lichtbild, so lässt sich schlussfolgern, ist hell und beständig. Es affiziert unsere Sinne, betört unsere Wahrnehmung und aktualisiert damit die ursprüngliche Benennung des Films als Lichtspiel. Licht und Schatten sind für die Bildmacht des Kinos ebenso grundlegend wie für unsere Lebenswirklichkeit. Sie sind keine Marginalien der Filmproduktion und -betrachtung, sondern bestimmen ihre eigentliche Essenz. Diese Physik des Films hat bereits Erwin Panofsky anhand der Dialektik von Raum und Zeit in Anlehnung an Albert Einsteins Relativitätstheorie beschrieben.¹⁵ Sie ist zwingend um die konstitutive Bedeutung des Lichts für die Realisation und Rezeption filmischer Welten zu erweitern. Das strahlende Licht, verstanden als Medium einer »Kosmo-Ästhetik« (Hartmut Böhme),¹⁶ ist von der universellen Wirkungsmacht des Kinos nicht zu trennen. In einem radikalen Sinne verdeutlicht es die Tatsache, dass – gleich ob Stumm- oder Tonfilm, Blockbuster, TV-Serie, Experimental- oder Animationsfilm – unser Verständnis des Kinos als Bildkunst mit dem Licht steht und fällt.

Diesem zentralen Stellenwert des Lichts im Film gerecht zu werden, ist der übergreifende Anspruch dieses Buchs. Dabei wird deutlich, dass die mannigfaltigen Ausdrucksformen von Licht und Schatten, ihre technischen Voraussetzungen und symbolischen Bedeutungen einer umfassenden medienästhetischen Einordnung im Feld der Künste bedürfen. Denn das Licht im Film ist immer auch ein Ringen um die ästhetische Form, um neue Sicht- und Ausdrucksweisen, die über das Maß der dargestellten Erzählung hinausreichen. Die Genese des Lichts in den Künsten eröffnet nicht nur Perspektiven für eine zukünftige Vertiefung des Gegenstands, sondern belegt zugleich den anhaltenden Wandel unserer visuellen Kultur auf der Projektionsfläche von Fantasie und Wirklichkeit.

die Noé in seinem Werk durch das Flackern des farbigen Lichts bis an die Grenzen des Wahrnehmbaren und Erträglichen ausreizt. Dass er hierbei zu Beginn des Films ein Zitat Dostojewskis über das unfassbare Glück des Epileptikers kurz vor einem Anfall voranstellt, ist ebenfalls als Zeichen einer radikalen Metaphysik und göttlichen Macht des Lichts zu deuten.

15 Vgl. Panofsky [1927] 1992.

16 Hartmut Böhme, »Das philosophische Licht und das Licht der Kunst«, in: Parkett, Nr. 38, 1993, S. 8–21, hier S. 15.



Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis

Alle URLs wurden zum Zeitpunkt der Drucklegung geprüft.

Abel 1988

Richard Abel (Hg.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*, vol.1, 1907–1929, Princeton, N.J. 1988.

Acker 2012

Anna Acker, *Die Inszenierung von Geruch im Film*, Berlin 2012.

Ackermann/Friedel 2001

Marion Ackermann; Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse: Silhouetten und Cutouts*, Ausst.kat. Lenbachhaus München, Ostfildern-Ruit 2001.

Agel 1970

Jerome Agel (Hg.), *The Making of Kubrick's 2001*, New York 1970.

Aita 2001

Roberto Aita, »Brothers Quay: In Absentia«, Interview with the Quay Brothers, aus dem Ital. von Donato Toraro, Off-Screen, Jg. 5, Nr. 4 (September 2001), https://offscreen.com/view/brothers_quay.

Albersmeier/Roloff 1989

Franz-Josef Albersmeier; Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989.

Alberti [1435/36] 2002

Leon Battista Alberti, *Della Pictura – Über die Malkunst*, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Albright 2007

Ann C. Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loie Fuller*, Middletown, Connecticut 2007.

Alcott 1976

John Alcott, »Photographing Stanley Kubrick's Barry Lyndon«, in: *American Cinematographer*, Jg. 57, März 1976, Nr. 3, S. 268–279.

Alekan 1996

Henri Alekan, »Man muß die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen«, im Gespräch mit Heidi Wiese, in: Wiese 1996, S. 22–57.

Alekan [1984] 2022

Ders., *Des lumières et des ombres* [1984], Paris 2022.

Alexander 2019

Joe Alexander, »Movie Set: Fake Or Real«, Kris Jet, 28. Februar 2019, <https://web.archive.org/web/20210924201755/https://krisjet.com/movie-set-fake-or-real/>.

Allison 2012

Deborah Allison, »Lighting Technology and Film Style«, in: Film Reference, 2012, www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Lighting-LIGHTING-TECHNOLOGY-AND-FILM-STYLE.html.

Allison 2006

Dies., »Lighting«, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, New York 2006, S. 93–101.

Almendros 1984a

Néstor Almendros, *A Man with a Camera*, aus dem Spanischen von Rachel Phillips Beshash, New York 1984.

Almendros 1984b

Ders., »Sunrise«, in: *American Cinematographer*, Jg. 65, April 1984, Nr. 4, S. 28–32.

Alton [1949] 1995

John Alton, *Painting with Light* [1949], Berkeley, Calif. 1995.

Amoroso 1983

Leonardo Amoroso, »Heideggers ›Lichtung‹ als ›lucis a (non) lucendo‹«, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Jg. 90, 1983, H. 1, S. 153–168.

Andersen 2014

Nathan Andersen, *Shadow Philosophy. Plato's Cave and Cinema*, London, New York 2014.

Anderson/Anderson 2005

Joseph D. Anderson; Barbara Fisher Anderson (Hg.), *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, mit einem Vorwort von David Bordwell, Carbondale 2005.

Andrews 2009

Richard Andrews, »Bauen mit Licht: Wahrnehmung und architektonischer Raum«, in: *Brüderlin/Kirschner* 2009, S. 150–167.

Angst 1942

Richard Angst, »Das Rembrandt-Licht im Film«, in: *Film-Kurier*, 20. März 1942, Nr. 64, S. 6.

Antonioni 2009

Michelangelo Antonioni, »On Color« (1940–1947), aus dem Ital. von Marguerite Shore, in: *October* 128, 2009: Postwar Italian Cinema: New Studies, S. 111–120, <https://www.jstor.org/stable/40368547>.

Antonioni 2008a

Ders., *Michelangelo Antonioni: Interviews*, hg. von Bert Cardullo, Jackson, Miss. 2008.

Antonioni 2008b

Ders., »A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work«, Protokoll des öffentlichen Gesprächs am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom, in: *Antonioni* 2008a, S. 21–45.

Antonioni 2007

Ders., *Le montagne incantate*, Ausst.kat. Museo nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, hg. von A. Imponente, Rom 2007.

Antonioni 2006

Ders., *Il silenzio a colori/Silence in Color*, Ausst.kat., hg. von Enrica Antonioni, Tempio di Adriano, Rom 2006.

Antonioni 2004

Ders., *Sul cinema*, hg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi, Venedig 2004.

Antunes 2016

Luis Rocha Antunes, *The Multisensory Film Experience: A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics*, Bristol, Chicago 2016.

Appia 1982

Adolphe Appia, *Adolphe Appia, 1862–1928: Darsteller – Raum – Licht*, Ausst.kat. der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, neue revidierte Aufl., Zürich 1982 (= Espaces 79).

Argy 2001

Stephanie Argy, »Painting with (Virtual) Light. Digital Lighting Artists explain how cinematographer's methods are adapted for the computerized canvas«, in: *American Cinematographer*, Jg. 82, März 2001, Nr. 3, S. 80–89.

Arnheim [1934] 1979

Rudolf Arnheim, »Beleuchtung« [1934], in: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 1979, S. 117–124.

Arnheim [1932] 2002

Ders., *Film als Kunst* [1932], mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt a.M. 2002.

Artaud 2012

Antonin Artaud, *Texte zum Film*, aus dem Franz. übersetzt, hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus, Berlin 2012 (= Werke in Einzelausgaben, Bd. 11).

Asai 1990

Takashi Asai (Hg.), *The exhibition of Derek Jarman: Luminous Darkness*, Ausst.kat. Warehouse Terrada, T33, Tokio 1990.

Astruc [1948] 1964

Alexandre Astruc, »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter« [1948], in: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111–115.

Aumont 2012

Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*, Paris, Vrin 2012.

Aumont 2010a

Ders., »Verklärte Nacht«: Der Himmel, der Schatten und der Film«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, H. 1, Hamburg 2010, S. 11–31.

Aumont 2010b

Ders., *L'attrait de la lumière*, Crisnée 2010.

Aumont 1992

Ders., »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 1, 1992, Nr. 1, S. 77–89.

Aumont 1989a

Ders., *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989.

Aumont 1989b

Ders., »Mehr Licht!« Zu Murnaus ›Faust‹ (1926)«, in: Albersmeier/Roloff 1989, S. 59–79.

Avanessian/Hofmann 2010

Armen Avanessian; Franck Hofmann (Hg.), *Raum in den Künsten. Konstruktion, Bewegung, Politik*, München 2010.

Baberowski 2003

Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2003.

Bachelard [1938] 1985

Gaston Bachelard, *Die Psychoanalyse des Feuers* [1938], aus dem Franz. von Simon Werle, München, Wien 1985.

Badiou 2016

Alain Badiou, *Black. The Brilliance of a Non-Color*, Cambridge, Oxford u.a. 2016.

Bailblé 2007

Claude Bailblé, »Das Kinodispositiv«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16, 2007, Nr. 2, S. 157–173.

Bäumler u.a. 2010

Thomas Bäumler; Benjamin Bühler; Stefan Rieger (Hg.), *Nicht Fisch – nicht Fleisch: Ordnungssysteme und ihre Störfälle*, Zürich 2010.

Bakker u.a. 2015

Freek L. Bakker; Mathilde van Dijk; Leo van der Tuin; Marjeet Verbeek (Hg.), *Blessed are the Eyes that Catch Divine Whispering. Silence and Religion in Film*, Marburg 2015.

Bal 1994

Mieke Bal, »Light in Painting: Disseminating Art History«, in: Peter Brunette; David Wills (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, New York 1994, S. 49–64.

Balázs [1922–1926] 1982

Béla Balázs, *Schriften zum Film. Band 1: Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, hg. von Helmut H. Diederichs u.a., Berlin 1982.

Balázs 1924

Ders., *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*, Halle (Saale) 1924.

Bandy/Monda 2003

Mary Lea Bandy; Antonio Monda (Hg.), *The Hidden God: Film and Faith*, New York 2003.

Barck 2005

Joanna Barck, »Träne«, in: dies.; Petra Löffler u.a., *Gesichter des Films*, Bielefeld 2005, S. 277–290.

Barham/Rogers 2017

Jeremy Barham; Holly Rogers (Hg.), *The Music and Sound of Experimental Film*, New York 2017.

- Barnett/Elliston 2017
 Christopher B. Barnett; Clark J. Elliston (Hg.), *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York 2017.
- Barnwell 2017
 Jane Barnwell, *Production Design for Screen: Visual Storytelling in Film and Television*, London 2017.
- Barnwell 2004
 Dies., *Production Design: Architects of the Screen*, London, New York 2004.
- Baronti Marchiò 2001
 Roberto B. Marchiò, »At the edge of darkness: The penumbra of John Keats«, in: *Semiotica*, Nr. 136, 2001, S. 327–334.
- Bartels 2019
 Nadeja Bartels (Hg.), *Deutsche Filmarchitektur 1918–1933*, Ausst.kat. Tchoban Foundation – Museum für Architekturzeichnung, Berlin 2019.
- Barthes [1980] 2024
 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], 19. Aufl., Berlin 2024.
- Baudry 1994
 Jean-Louis Baudry, »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: *Psyche*, Jg. 48, 1994, Nr. 11, S. 1047–1074.
- Bauer 2015
 Matthias Bauer, *Michelangelo Antonioni: Bild – Projektion – Wirklichkeit*, München 2015.
- Bauer/Jäger 2011
 Ders.; Maren Jäger (Hg.), *Mythopoetik in Film und Literatur*, München 2011 (= Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film, hg. von Thomas Koebner, Bd. 5).
- Baumann 1988
 Carl-Friedrich Baumann, *Das Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.
- Baumstark 2005
 Reinhold Baumstark (Hg.), *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten*, Ausst.kat. Alte Pinakothek, München, Köln 2005.
- Baur 1997
 Johannes Baur, »Großer Terror« und »Säuberungen« im Stalinismus. Eine Forschungsübersicht«, in: *ZfG*, Jg. 45, 1997, Nr. 4, S. 311–348.
- Baute/Pantenburg 2006
 Michael Baute; Volker Pantenburg (Hg.), *93 Minutentexte. The Night of the Hunter*, Berlin 2006.
- Baxandall 1997
 Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, London 1997.
- Baxter 1975
 Peter Baxter, »On the History and Ideology of Film Lighting«, in: *Screen*, Jg. 16, 1975, Nr. 3, S. 83–106.

Bazin [1975] 2015

André Bazin, *Was ist Film?* [1975], hg. von Robert Fischer, Vorwort von Tom Tykwer und Einleitung von François Truffaut, aus dem Franz. von Robert Fischer und Anna Düpee, 3. Aufl., Berlin 2015.

Bazin [1952] 2015

Ders., »Die Entwicklung der Filmsprache« [1952], in: ders. [1975] 2015, S. 90–109.

Bazin [1951] 2015

Ders., »Malerei und Film« [1951], in: ders. [1975] 2015, S. 224–230.

Becker 2004

Andreas Becker, *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld 2004.

Becker u. a. 2008

Ilka Becker; Michael Cuntz; Astrid Kusser (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht*, München 2008.

Begleiter 2003

Marcie Begleiter, *Storyboard: Vom Text zur Zeichnung zum Film*, aus dem Amerik. von Peter Robert, Frankfurt a. M. 2003.

Beier/Midding 1993

Lars-Olav Beier; Gerhard Midding (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*, Berlin 1993.

Beilenhoff 2005

Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a. M. 2005.

Beitin 2022

Andreas Beitin (Hg.), *Macht! Licht!*, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2022.

Beitin u. a. 2012

Ders.; Leonhard Emmerling; Blair French (Hg.), *Platons Spiegel und die Aktualität des Höhlengleichnisses. Angeregt durch Projektionen von Mischa Kuball*, Köln 2012.

Bellour 2012

Raymond Bellour, *Between-the-Images*, Zürich, Dijon 2012 (= Documents Series 6).

Belting 2005

Hans Belting, »Hiroshi Sugimotos Kinosäle und der unsichtbare Film«, in: ders., *Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg 2005, S. 154–167.

Belting 1981

Ders., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

Belton 2003

John Belton, »Das digitale Kino – eine Scheinrevolution?«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12, 2003, Nr. 1, S. 6–27, <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/146>.

Benson 2018

Michael Benson, *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*, New York, London u. a. 2018.

Benson-Allot 2011

Caetlin Benson-Allot, »Slants of Light«, in: *Film Quarterly*, Jg. 65, 2011, Nr. 1, S. 10–11.

Benz 2014

Valerio Benz, »György Ligetis Lux Aeterna – Chormusik auf Weltraumodyssee«, SRF, 01. März 2014, <https://www.srf.ch/kultur/musik/musik-gyoergy-ligetis-lux-aeterna-chormusik-auf-weltraumodyssee>.

Benz 2011

Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus, Bd. 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*, Berlin, New York 2011.

Bergery 2002

Benjamin Bergery, *Reflections: Twenty-one Cinematographers at Work*, Hollywood 2002.

Bergstrom 2005

Janet Bergstrom, »Murnau, Movietone and Mussolini«, in: *Film History*, Jg. 17, 2005, Nr. 2/3: The Year 1927, S. 187–204.

Bernet [undatiert]

Simone Bernet, »Mikrogramme, Robert Walsers Politik der Poesie«, Robert Walsers Mikrogramme (mahagonny. Theater Kunst Kulturarbeit Berlin e.V.), <https://www.mikrogramme.de/die-mikrogramme/>.

Berns 2008

Jörg Jochen Berns, »Geflacker in dunklen Räumen. Von der *Camera obscura* zu Kino und Bildschirm«, in: Bruhn/Hemken 2008, S. 25–36.

Berressem 2014

Hanjo Berressem, »Räume aus Licht. Inland Empire«, in: Achim Geisenhanslüke; Rasmus Overthun (Hg.), *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, Bielefeld 2014, S. 261–296.

Bersani/Dutoit 1999

Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Caravaggio*, London 1999 (= BFI Modern Classics).

Betz u. a. 2014

Connie Betz; Julia Pattis; Rainer Rother (Hg.), *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, Katalog der Berlinale-Retrospektive 2014, Marburg 2014.

Bexte 2009

Peter Bexte, »Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists«, in: Günter Blamberger; Ingo Breuer; Sabine Doering; Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2008/09*, Stuttgart, Weimar 2009, S. 254–266.

Bexte 1999

Ders., *Blinde Seher – Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999.

Bieberstein 2022

Rada Bieberstein (Hg.), *Beyond Prince Achmed. New Perspectives on Animation Pioneer Lotto Reiniger*, Marburg 2022 (= Marburger Schriften zur Medienforschung 90).

Billeter u. a. 1998

Erika Billeter; Hubertus Gaßner; Christoph Vitali (Hg.), *Die Nacht*, Ausst.kat. Haus der Kunst München, Wabern-Bern 1998.

Birn [2000] 2006

Jeremy Birn, *Digital Lighting and Rendering*, 2. Aufl., Indianapolis, Ind. 2006.

Björkman u. a. 1987

Stig Björkman; Torsten Manns; Jonas Sima (Hg.), *Bergman über Bergman. Interviews über das Filmmachen*, Frankfurt a.M. 1987.

Blanc 1874

Charles Blanc, »Des Expressions de la Lumière (lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies, 23.10.)«, in: *Le Temps*, 29. Oktober 1874, o. S.

Blank 2009

Richard Blank, *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*, Berlin 2009.

Blattner u. a. 2015

Evamarie Blattner; Bernd Desinger; Matthias Knop; Wiebke Ratzeburg (Hg.), *Lotte Reiniger: Filmstills*, Ausst.kat. anlässlich der Ausstellung *Animation und Avantgarde. Lotte Reiniger und der absolute Film*, Stadtmuseum Tübingen; Filmmuseum Düsseldorf, Berlin 2015.

Bleek 2016

Jennifer Bleek, *Apparition, Körper, Bild: Das Helldunkel in Malerei und Film*, Paderborn 2016.

Block 2020

Axel Block, *Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik*, München 2020.

Blümle/Wismer 2016

Claudia Blümle; Beat Wismer (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Ausst.kat. Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.

Blümle/Von der Heiden 2005

Claudia Blümle; Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich 2005.

Blumenberg 1993

Hans Blumenberg, »Light as Metaphor for Truth: At a Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation«, in: David Michael Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 30–62.

Blunk u. a. 2016

Julian Blunk; Dietmar Kammerer; Chris Wahl (Hg.), *Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs zwischen Ästhetik, Praxis und Theorie*, München 2016.

Boardman 1977

John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch*, Mainz 1977 (= Kulturgeschichte der Antiken Welt, Bd. 1).

Bock/Töteberg 1992

Hans-Michael Bock; Michael Töteberg (Hg.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*, Frankfurt a.M. 1992.

Bodde 2002

Gerrit Bodde, *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück 2002.

Boehm 2009

Gottfried Boehm, »Indeterminacy. On the Logic of the Image«, in: Bernd Hüppauf; Christoph Wulf (Hg.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*, New York 2009, S. 219–229.

Boehm 2006

Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München 2006 (= Bild und Text, Bd. 1).

Boehm [1994] 2006

Ders., »Die Wiederkehr der Bilder« [1994], in: ders. 2006, S. 11–38.

Böhme 2007

Hartmut Böhme, »Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst«, in: Gabriele Wimböck; Karin Leonhard; Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster, Hamburg, London 2007, S. 333–369.

Böhme 2006

Ders., »Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich«, in: Gisela Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen 2006, S. 49–94.

Böhme 2001

Ders., »Oblique. Annäherung an das Heilige aus dem Geist der Gewalt«, in: Axel Michaels; Daria Pezzoli-Olgiati; Fritz Stolz (Hg.), *Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie?*, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 191–213, <https://www.hartmutboehme.de/media/oblique.pdf>.

Böhme [1994] 1996

Ders., *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*, Antrittsvorlesung 2. November 1994, Berlin 1996 (= Humboldt-Universität zu Berlin, Öffentliche Vorlesungen 66).

Böhme 1993

Ders., »Das philosophische Licht und das Licht der Kunst«, in: Parkett, Nr. 38 (1993), S. 8–21.

Böhme/Böhme 2004

Gernot Böhme; Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 2004.

Böhnke u.a. 2006

Alexander Böhnke; Rembert Hüser; Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: ›The title is a shot‹*, Berlin 2006.

Bohlmann/Sakamoto 2011

Carolin Bohlmann; Yasuhiro Sakamoto (Hg.), *Lichtgefüge: Das Licht im Zeitalter Rembrandts und Vermeers – Ein Handbuch der Forschungsgruppe Historische Lichtgefüge*, Berlin 2011.

Bohlmann u.a. 2008

Dies.; Thomas Fink; Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts: Rembrandt und Vermeer – Leibnitz und Spinoza*, München 2008.

Bohn/Stromgren [1975] 1987

Thomas W. Bohn; Richard L. Stromgren, *Light and Shadows: A History of Motion Pictures* [1975], 3. Aufl., Palo Alto, Calif. 1987.

Bonitzer 1985

Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985.

Bonnemann 2019

Jens Bonnemann, *Filmtheorie: Eine Einführung*, Berlin, Stuttgart 2019.

Borchhardt-Birbaumer 2003

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003.

Bordwell 2015

David Bordwell, »Wölfflin and Film Style: Some Thoughts on a Poetics of Pictures«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 73, 2015, Nr. 2, S. 178–188.

Bordwell/Thompson 2001

Ders.; Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* [1979], 6. Aufl., New York u.a. 2001.

Borges [1946] 2000

Jorge Luis Borges, *A New Refutation of Time* [1946], in: ders., *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*, hg. von Donald A. Yates und James E. Irby, London 2000, S. 252–272.

Borsche 1998

Tilman Borsche, »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«. Die logische Figur des Gegensatzes im Bild von Licht vs. Finsternis, Schatten, Nichts, Farbe«, in: ders.; Johann Kreuzer; Christian Strub (Hg.), *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*, München 1998, S. 229–243 (= Schriften der Académie du Midi, Bd. 3).

Bothe/Suter 2010

Thorsten Bothe; Robert Suter (Hg.), *Prekäre Bilder*, München 2010 (= *eikones*).

Bourne 2009

Mark Bourne, »Silent is golden«, Review, *DVD Journal* (16.09.2009), https://www.dvdjournal.com/reviews/s/sunrise_fsc.shtml.

Bozza/Herrmann 2009

Mark Bozza; Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder | Lichtgestalten. Das Kino von F. Lang und F.W. Murnau*, Bielefeld 2009.

Brakensiek 2011

Stephan Brakensiek (Hg.), *Die Farben der Nacht – Die Nacht als Thema der Druckgraphik*, Trier 2011 (= Trierer Beiträge aus Forschung und Lehre, Bd. 29).

Brakhage [1963] 2017

Stan Brakhage, *Metaphors on Vision* [1963], mit einer Einführung von P. Adams Sitney, New York 2017.

Brandlmeier 2008

Thomas Brandlmeier, *Kameraautoren – Technik und Ästhetik*, Marburg 2008 (= Edition »film-dienst« 6).

Brandlmeier 2005

Ders., »Natürliches Licht. Der Kameramann Néstor Almendros«, in: *Film-Dienst*, Jg. 58, 2005, Nr. 3, S. 54–57.

Brandstetter/Ochaim 1989

Gabriele Brandstetter; Brygida M. Ochaim, *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Freiburg 1989 (= Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae).

- Brandstetter/Peters 2008
Dies.; Sibylle Peters (Hg.), *Szenen des Vorhanges. Schnittflächen der Künste*, Freiburg 2008.
- Branigan 1992
Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992.
- Brannigan 2003
Erin Brannigan, »La Loïe« as Pre-Cinematic Performance – Descriptive Continuity of Movement«, *Senses of Cinema*, Jg. 5, Oktober 2003, Nr. 28, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la_loie/.
- Brantz/Mauch 2009
Dorothee Brantz; Christof Mauch (Hg.), *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*, Paderborn 2009.
- Braun/Segal 1925
Nikolaus Braun; Arthur Segal, *Das Lichtproblem in der Malerei. Konkretes Licht*, Berlin 1925.
- Braun 1925
Nikolaus Braun, »Das konkrete Licht«, in: Braun/Segal 1925, o. S.
- Bredenkamp 2011
Horst Bredenkamp, »Sonnenlicht und Augenschmerzen. Von Kepler bis Lorrain«, in: Busch/Meister 2011, S. 35–48.
- Bredenkamp 2010
Ders., *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.
- Bredenkamp 2006
Ders., »On Movies«. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin«, in: Koebner/Meder 2006, S. 239–252.
- Bredenkamp [2004] 2020
Ders., *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, 3. Aufl., Berlin, Boston 2020.
- Breidbach 2017
Angela Breidbach, *Übertragene Körper. Diskurse des Schattens im Werk von Hans-Peter Feldmann, W.G. Sebald und William Kentridge*, Paderborn 2017.
- Breitmoser-Bock 1992
Angelika Breitmoser-Bock, *Bild, Filmbild, Schlüsselbild: Zu einer kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs »Siegfried« (Deutschland, 1924)*, München 1992.
- Bremer 1974
Dieter Bremer, »Licht als universales Darstellungsmedium«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 18 (1974), S. 185–206.
- Brent 2003
Jonathan Brent; Vladimir Naumov, *Stalin's Last Crime: The Plot Against the Jewish Doctors, 1948–1953*, New York 2003.
- Bresson [1975] 2007
Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen [1975]*, hg. von Robert Fischer, aus dem Franz. von Andrea Spingler und Robert Fischer, Berlin 2007.

Brinckmann 2014

Christine N. Brinckmann, *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*, Marburg 2014 (= Zürcher Filmstudien 31).

Brinckmann [2010] 2014

Dies., »Die Überstrahlung« [2010], in: dies. 2014, S. 128–139.

Brinckmann [2007] 2014

Dies., »Diegetisches und nondiegetisches Licht« [2007], in: dies. 2014, S. 109–126.

Brinckmann [2001] 2014

Dies., »Filmische Farbe als Abbild und Artefakt« [2001], in: dies. 2014, S. 21–46.

Brinckmann 1997a

Dies., »Die anthropomorphe Kamera«, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997, S. 276–303 (= Zürcher Filmstudien 3).

Brinckmann 1997b

Dies., »Abstraktion« und »Einführung« im deutschen Avantgardefilm der 20er Jahre«, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997, S. 246–275 (= Zürcher Filmstudien 3).

Brinckmann 2008

Ron Brinckmann, »The Camera: Lens Flares and Other Lens Artefacts«, in: ders., *The Art and Science of Digital Compositing: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics*, 2. Aufl., Burlington 2008, S. 32–39.

Bronfen 2008

Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht: Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008.

Brooke 2006

Michael Brooke (Hg.), *Quay Brothers: The Short Films 1979–2003*, London 2006.

Brougher/Ferguson 1996

Kerry Brougher; Russell Ferguson (Hg.), *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, Ausst.kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles, New York 1996.

Broughton [1977] 1992

James Broughton, *Making Light of It*, 2. Aufl., San Francisco 1992.

Brown u.a. 2013

Simon Brown; Sarah Street; Liz Watkins (Hg.), *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, London 2013 (= AFI Film Readers).

Brownlow 2014

Kevin Brownlow, »Fotografisch denken. Amerikanische Kameramänner in der Stummfilmzeit«, in: Betz u.a. 2014, S. 47–69.

Brüderlin/Kirschner 2009

Markus Brüderlin; Esther B. Kirschner (Hg.), *James Turrell: The Wolfsburg Project*, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2009.

Brüggemann 2001

Diethelm Brüggemann, »Alchemie ohne Labor: Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrandts Radierung »Sogenannter Faust««, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (Januar 2001), S. 133–151.

- Bruhn/Hemken 2008
Matthias Bruhn; Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierungen des Sehens*, Bielefeld 2008.
- Brunner u. a. 2012
Philipp Brunner; Jörg Schweinitz; Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012 (= Züricher Filmstudien 30).
- Bruno 2005
Giuliana Bruno, »Stadt als (Schau-)Platz. Architektur und das bewegte Bild«, in: Eue/Jatho 2005, S. 113–128.
- Buccheri 2014
Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre*, Farnham 2014 (= Visual Culture in Early Modernity).
- Buchan 2011
Suzanne Buchan, *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011.
- Buchberger 2020
Eva Buchberger, *Sehstörung. Blindheit und Blendung in der zeitgenössischen Kunst*, München 2020.
- Bürkner 2015
Daniel Bürkner, *Fotografie und atomare Katastrophe: Die visuelle Repräsentation der Ereignisse von Hiroshima/Nagasaki und Tschernobyl*, Diss., Humboldt-Universität zu Berlin 2015, <https://edoc.hu-berlin.de/items/963a6179-d653-4769-93ef-c95c55ceef79>.
- Büscher 1996
Barbara Büscher, »Flickermaschinen – die sechziger Jahre. Materialien zu Wahrnehmung, Drogen, Schreiben und Licht-Kunst«, in: Martin Heering; Helmar Schramm; Barbara Büscher (Hg.), *Stroboskop. Die Zersplitterung des festen Blickpunkts*, Leipzig 1996, S. 48–55 (= Kaleidoskopien, Bd. 1).
- Bulgakowa 1994
Oksana Bulgakowa, »Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film«, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ausst.kat. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg; Magistrat der Stadt Kassel, Kulturdezernat, Documenta-Archiv, Bremen 1994, S. 65–69.
- Burnett 2011
Colin Burnett, »Arnheim on Style History«, in: Higgins 2011, S. 229–248.
- Busch 1986
Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe: Eine heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt a.M. 1986 (= Fischer-Taschenbuch 3941: Kunststück).
- Busch/Meister 2011
Ders.; Carolin Meister (Hg.), *Nachbilder: Das Gedächtnis des Auges in der Kunst*, Zürich 2011.
- Caffiero 2012
Gianni Caffiero, *Light, Water and Sky. The Paintings of Ivan Aivazovsky*, London 2012.
- Callow 2000
Simon Callow, *The Night of the Hunter*, London 2000 (= BFI Film Classics).

Campbell 2008

Lorne Campbell (Hg.), *Die Porträt-Kunst der Renaissance: Van Eyck, Dürer, Tizian*, Ausst.kat. The National Gallery, London, Stuttgart 2008.

Caputo 2001

Cosimo Caputo, »Light as Matter«, in: *Semiotica*, Jg. 33, 2001, Nr. 136, S. 217–243.

Cassirer [1923–29] 2023

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [1923–29], 3. Bde., hg. von Birgit Recki, Hamburg 2023.

Castle [2005] 2016

Alison Castle (Hg.), *Das Stanley Kubrick Archiv* [2005], aus dem Engl. von Thomas J. Kinne, Köln 2016.

Cennini [um 1400] 1871/2017

Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei [Libro dell'Arte, um 1400]*, übers. von Albert Ilg, Nachdruck der Ausgabe Wien 1871, München 2017.

Chmelnizki 2007

Dmitrij Chmelnizki, *Die Architektur Stalins. Studien zu Ideologie und Stil*, Stuttgart 2007.

Chiellino 1979

Carmine Chiellino, »Der neorealistische Film«, in: *Text + Kritik, Sonderheft: Italienischer Neorealismus*, H. 63, 1979, S. 19–32.

Chion 2012

Michel Chion, *Audio-Vision: Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012.

Chion 2001

Ders., *Kubrick's Cinema Odyssey*, London 2001.

Chodorov/Cha 2019

Pip Chodorov; Minchol Cha, »2001: A Space Odyssey as a Work of Experimental Cinema: Focused on Its Convergence of Technical Innovations and Aesthetic Challenges«, in: *International Journal of Advanced Culture Technology*, Jg. 7, 2019, Nr. 2, S. 113–124.

Chomentowska 2010

Sylwia Chomentowska, »Nicht(s)Sehen. Grenzgänge des Bildes bei Turner«, in: *Bothe/Suter* 2010, S. 175–194.

Ciment [1980] 1982

Michel Ciment, *Kubrick* [1980], übers. von Johann P. Brunold, München 1982.

Cinema Quadrat e.V. 1998

Cinema Quadrat e.V. (Hg.), *Licht-Malerei: Licht- und Schatten-Inszenierungen und Farbdramaturgie*, Mannheim 1998 (= 13. Mannheimer Filmsymposium).

Clarke [1968] 1972

Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey* [1968], London u.a. 1972.

Cometa 2016

Michele Cometa, »The Challenge of Cave Art: On the Future of Visual Culture«, in: *Paić/Purgar* 2016, S. 22–34.

Cortázar [1959] 2016

Julio Cortázar, »Teufelsgeifer« [1959], in: ders., *Die geheimen Waffen. Erzählungen*, aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Berlin 2016, S. 65–83.

- Cortez 1984
 Stanley Cortez ASC *Interview*, Interview geführt für die American Society of Cinematographers [1984], YouTube, 18. Mai 2013, https://www.youtube.com/watch?v=G_Sk_sq-NLO.
- Couchman 2009
 Jeffrey Couchman, *The Night of the Hunter: A Biography of a Film*, Evanston, Ill. 2009.
- Crary 1996
 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikan. von Anne Vonderstein, Dresden, Basel 1996.
- Cremonini 2008
 Andreas Cremonini, »Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick«, in: Gottfried Boehm; Birgit Meersmann; Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 92–115.
- Crisafulli 2013
 Fabrizio Crisafulli, *Active Light. Issues of Light in Contemporary Theater*, Dublin 2013.
- Crompton u.a. 1997
 Dennis Crompton; Richard Franklin; Stephen Herbert (Hg.), *Servants of Light. The Book of the Lantern*, London 1997.
- Cubitt u.a. 2015
 Sean Cubitt; Daniel Palmer; Nathaniel Tkacz (Hg.), *Digital Light*, London 2015.
- Cubitt 2014
 Ders., *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, Mass., London 2014.
- Cubitt 2010a
 Ders., »The Sound of Sunlight«, in: *Screen: The Journal of the Society for Education in Film and Television*, Jg. 51, 2010, Nr. 2, S. 118–128.
- Cubitt 2010b
 Ders., »Making Space«, *Senses of Cinema*, Jg. 12, Dezember 2010, Nr. 57, <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/making-space/>.
- Danks [1997] 2017
 Adrian Danks, »The Man in Black: *The Night of the Hunter* (1955)« [1997], *Senses of Cinema*, Jg. 19, März 2017, Nr. 82, <http://sensesofcinema.com/2017/cteq/night-of-the-hunter/>.
- Darby 1991
 William Darby, *Masters of Lens and Light: A Checklist of Major Cinematographers and Their Feature Films*, Metuchen 1991.
- Dargis 2008
 Manohla Dargis, »Into the Mennonite World to Explore One Man's Test of Faith«, *The New York Times*, 23.09.2008, <https://www.nytimes.com/2008/09/24/movies/24sile.html>.
- Darke 2005
 Chris Darke, *Aphaville (Jean-Luc Godard, 1965)*, London, New York 2005.
- Darr 2009
 Brian Darr, »Sunrise: A Song of Two Humans«, San Francisco Film Festival, 2009, <https://silentfilm.org/sunrise-a-song-of-two-humans-1/>.

Darwin 1859

Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, London 1859.

David 2017

Bruno David, *Cave Art*, London 2017.

Dawtrej 2012

Adam Dawtrej, »Wheatley to direct ›A Field in England‹«, *Variety*, 04. September 2012, <https://variety.com/2012/film/news/wheatley-to-direct-a-field-in-england-1118058642/>.

Deakins 2020a

Roger Deakins, »Learning to Light«, *Cinematography Techniques* Ep. 1, StudioBinder, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=K9w8I_YD29E&t=384s.

Deakins 2020b

Ders., »Film Lighting«, *Cinematography Techniques* Ep. 2, StudioBinder, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Ly6pErhA3NA>.

Delaunay [1913] 1983

Robert Delaunay, »Über das Licht« [1913], aus dem Franz. von Paul Klee, in: ders., *Robert Delaunay. Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*, hg. von Hajo Düchting, München 1983, S. 127.

Deleuze [1985] 2013

Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2013.

Deleuze [1983] 2013

Ders., *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2013.

Della Porta [1589]

Giambattista della Porta, *Magia naturalis libri XX*, Neapel 1589.

De Luca 2014

Tiago de Luca, »Carlos Reygadas: Cinema of the Impossible«, in: ders., *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, London, New York 2014, S. 31–92.

Dembny/Thomson 2023

Christina Dembny; Christina Thomson (Hg.), *Großes Kino. Filmplakate aller Zeiten*, Ausst.kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Dresden 2023.

Demetz 2019

Peter Demetz, *Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin*, Hamburg 2019.

Denson 1996

Roger G. Denson, »Belichtung und Erleuchtung: Das Phänomen des hermeneutischen Zirkels in Hiroshi Sugimotos kontemplativer Photographie«, in: Parkett, Jg. 13, 1996, Nr. 46, S. 146–150.

Dewitz 2002

Bodo von Dewitz (Hg.), *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten – die Sammlung Werner Nekes*, Ausst.kat. Museum Ludwig, Köln 2002.

Didi-Huberman 2009

Georges Didi-Huberman, *Der Mensch, der in der Farbe ging*, Zürich, Berlin 2009.

Diederichs 2004

Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M. 2004.

Diels [1903] 1952

Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch* [1903], hg. von Walther Kranz, Bd. I, 6. Aufl., Berlin 1952.

Diers 2016

Michael Diers, »(Un)clrd: Schwarzweiß im Farbfilm. Politische Aspekte einer Hybridästhetik«, in: ders., *Vor aller Augen. Studien zur Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, S. 221–244 (= Bild und Text).

Diers 2009 (ADG)

Ders., »Überblendung. Lichtbilder in der Kunst der Gegenwart«, Vortrag im Rahmen der Tagung »Licht und Lichtgestaltung in den visuellen Medien«, HFMA/Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, 10.–12. September 2009 (unveröffentlicht).

Diers 2006

Ders., *FotografieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006 (= Fundus-Bücher 162).

Diers 1998

Ders., »Vom Zug der Zeit oder Topographie und Allegorie. Manet und Monet malen die Eisenbahn«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.–29. März 1998, Nr. 73, S. 50 (Beilage Literatur und Kunst).

Diers u.a. 2018

Ders.; Denis Grünemeier; Beat Wyss (Hg.), *Focus on Blow-Up: Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni*, Hamburg 2018 (= Fundus-Bücher 220).

Di Palma 2001

Carlo Di Palma, »Carlo Di Palma: An Interview by Stephen J. Szklarski«, *Independent Film Quarterly*, Herbst 2001, https://www.ifqmag.com/?albdesign_popup_cpt=carlo-di-palma.

Di Palma 1984

Ders., »Alles hängt davon ab, das richtige Licht zu finden«, Interview mit Michael Esser, Siegfried Monleon und Frank Blasberg, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 33, 1984, Nr. 4, S. 204–210.

Di Stefano 2019

Eugenio Di Stefano, »Toward an aesthetics of dead time in Carlos Reygadas's JAPÓN«, in: *Forma*, Jg. 1, 2019, Nr. 1, S. 62–87.

Dittmann 1984

Lorenz Dittmann, »Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse«, in: Michael Berens; Claudia Maas; Franz Ronig (Hg.), *Florilegium artis: Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege*, Saarbrücken 1984, S. 28–34 (= Festschrift für Wolfgang Götz anlässlich seines 60. Geburtstages am 12. Februar 1983).

Dolin 2011

Anton Dolin, *German: interv'iu, esse, stsenarii*, Moskau 2011.

Dombrowski 2015

Damian Dombrowski (Hg.), *Augen & Blicke – Das Sehen in der Kunst von Alt-Ägypten bis zur Moderne*, Ausst.kat. Martin von Wagner Museum, Gemäldegalerie, Würzburg 2015.

Dombrowski 2014

Lisa Dombrowski, »Postwar Hollywood, 1947–1967«, in: Keating 2014, S. 60–83.

Drubek 2012

Natascha Drubek, *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Wien, Köln, Weimar 2012.

Düchting 2011

Hajo Düchting, *Licht und Schatten: Vom Hell und Dunkel in der Kunst*, Stuttgart 2011.

Dulac [1925] 1978

Germaine Dulac, »The Essence of the Cinema: The Visual Idea« [1925], in: Sitney 1978, S. 39ff.

Dulac [1924] 1988

Dies., »The Expressive Techniques of the Cinema« [1924], in: Abel 1988, S. 305–313.

Dunker [1993] 2024

Achim Dunker, »Die Chinesische Sonne scheint immer von unten«. *Licht- und Schattengestaltung im Film*, 7., überarb. u. erw. Aufl., Köln 2024.

Ebeling 2011

Knut Ebeling, »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie«, Vortrag im Rahmen des »VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik«, Kunstakademie Düsseldorf, 04.–07.10.2011, in: Kongress-Akten, Bd. 2: *Experientelle Ästhetik*, hg. von Ludger Schwarte, S. 1–12, www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Ebeling_Blendung.pdf.

Eckermann [1836] 2018

Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], hg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2018.

Edwards 2016

Phil Edwards, »We've hit peak lens flare. Here's how it started«, YouTube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=_IesAvesFUo.

Eggers/Eggers 2018

Robert Eggers; Max Eggers, *The Lighthouse*, Drehbuch, 2018, <https://assets.scriptslog.com/live/pdf/scripts/the-lighthouse-2019.pdf?v=1729115026>.

Eichhorn 2004

Bernd Eichhorn (Hg.), *Stanley Kubrick*, Ausst.kat. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. 2004 (= Kinematograph Nr. 20).

Eisenstein 1988

Sergei Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Leipzig 1988.

Eisenstein 1960

Ders., *Ausgewählte Aufsätze*, mit einer Einführung von R. Jurenew, Berlin 1960.

Eisner [1952] 1987

Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand* [1952], hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, überarb., erw. und autorisierte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1987.

- Eisner [1976] 1986
 Dies., *Fritz Lang* [1976], New York 1986.
- Eisner [1964] 1967
 Dies., *Murnau. Der Klassiker des deutschen Stummfilms* [1964], Velber bei Hannover 1967.
- Elcott 2018
 Noam M. Elcott, »Smoke Screen. Anthony McCall's light installations merge photography and film«, in: *Aperture*, Sommer 2018, Nr. 231, S. 72–77.
- Elcott 2016
 Ders., *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, London 2016.
- Elderfield 2004
 John Elderfield (Hg.), *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie Berlin, New York, Ostfildern-Ruit 2004.
- Elsaesser 1988
 Thomas Elsaesser, »Secret Affinities: F. W. Murnau«, in: *Sight and Sound*, Jg. 58, 1988, Nr. 1, S. 33–39.
- Elsaesser/Hagener 2007
 Ders.; Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Elsaesser u.a. 1997
 Ders.; Christian Cargnelli; Michael Omasta, »Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und ›deutscher‹ Einfluß. Eine Collage«, in: Christian Cargnelli; Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*, Wien 1997, S. 18–53.
- Enge 2009
 Sigurd Enge, *The Night of the Hunter: Noirish or film noir?*, Masterarbeit, University of Oslo (DUO Research Archive) 2009, nicht mehr online.
- Engel 1999
 Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart, Weimar 1999.
- Engell 2010
 Lorenz Engell, »Stanley Kubrick: *The Shining*. Szenographien des Schreckens«, in: ders., *Playtime. Münchner Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, S. 253–276.
- Engell 2008
 Ders., »*Eyes Wide Shut*. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, in: Becker u.a. 2008, S. 75–92.
- Engell 2005
 Ders., »Die Jalousie: Raum, Zeit und Licht in der Architektur des Kriminalfilms«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen: Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 162–175.
- Engell u.a. 2002
 Ders.; Bernhard Siegert; Joseph Vogl (Hg.), *Licht und Leitung*, Weimar 2002 (= Archiv für Mediengeschichte).
- Epstein [1926] 2008
 Jens Epstein, »Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet« [1926], in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. von Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008, S. 43–54.

Erice 1993

Victor Erice, »Painting the Sun«, Interview mit Rikki Morgan, in: *Sight and Sound*, Jg. 62, 1993, Nr. 4, S. 26–29.

Eschkötter 2017

Daniel Eschkötter, »Irisblende«, in: *Pantenburg u. a.* 2017, S. 68–70.

Ettedgui 2000

Peter Ettedgui, *Filmkünste: Kamera*, Reinbek bei Hamburg 2000.

Eue/Jatho 2005

Ralph Eue; Gabriele Jatho (Hg.), *Schauplätze. Drehorte. Spielräume. Production Design + Film*, Berlin 2005.

Fahle 2014

Oliver Fahle, »Grenzgänge des Sichtbaren. Optische Instrumente im Film: Mikroskop, Teleskop, Fernglas, Brille«, in: *Kirchmann/Ruchatz* 2014, S. 73–84.

Fahle 2002

Ders., »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11, 2002, Nr. 1, S. 97–112.

Falsetto [1994] 2001

Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* [1994], 2., erw. Aufl., Westport, Connecticut 2001.

Farnsworth [undatiert]

Rodney Farnsworth, »Sunrise – Film (Movie) Plot and Review«, *Film Reference*, <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/Sunrise.html>.

Fehrenbach 2015

Frank Fehrenbach, »Leonardo's Point«, in: *Payne* 2015, S. 69–98.

Fehrenbach 2001

Ders., »Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ›Sintflutzeichnungen‹«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 7–51.

Feiersinger 2019

Luisa Feiersinger, »Verfilmungen. Geschichtskonstruktion und erzählte Medienreflexion in *Cave of Forgotten Dreams* (2010) und *The Croods* (2013)«, in: *Werner-Burgmann u. a.* 2019, S. 76–88.

Feininger 1980

Andreas Feininger, *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*, aus dem Engl. von Horst Kube, Düsseldorf, Wien 1980.

Fiensch/Imdahl 1966

Günther Fiensch; Max Imdahl (Hg.), *Festschrift Werner Hager. Werner Hager zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1965 zugeeignet*, Recklinghausen 1966.

Finke 2016

Marcel Finke, »Glas, Glanz, Gleissen. Randbemerkungen zur Fotografie«, in: Heide Barrenechea; Marcel Finke; Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn 2016, S. 77–94.

Fischer 2015

Lucy Fischer, *Art Direction & Production Design*, London, New York 2015 (= Behind the Silver Screen: A Modern History of Filmmaking).

Fischer 1998

Dies., *Sunrise. A Song of Two Humans*, London 1998 (= BFI Film Classics).

Fischer 2009

Ralf Michael Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*, Berlin 2009 (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 7).

Fischer 2004

Volker Fischer, »Designing the Future: Zur pragmatischen Prognostik in ›2001: A Space Odyssey‹«, in: Eichhorn 2004, S. 103–119.

Fischer-Briand/Moser 2010

Roland Fischer-Briand; Walter Moser, *Shadowplay. Film Stills aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums*, Ausst.kat. Galerie Wolfrum – Palais Lobkowitz, Wien 2010.

Flach/Blätter 2006

Sabine Flach; Christine Blättler, »Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst«, in: Margrit Frölich; Klaus Gronenborn; Karsten Visarius (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg 2006, S. 41–63 (= Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 23).

Flanagan 2012

Matthew Flanagan, *›Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Diss., University of Exeter 2012, https://ore.exeter.ac.uk/articles/thesis/_Slow_Cinema_Temporality_and_Style_in_Contemporary_Art_and_Experimental_Film/29692577?utm_source=chatgpt.com&file=56696525.

Flesher/Torry 2017

Paul V. M. Flesher; Robert Torry, *Film and Religion: An Introduction*, Nashville 2017.

Fließ 1994

Ingo Fließ, »Schau genau. Anregungen zu einem zukünftigen Dialog zwischen Bildwissenschaft und Filmanalyse«, in: Paech 1994a, S. 19–27.

Fludd 1617

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, 2. Bde., Oppenheim 1617–1621, hier: Bd. I (1617).

Flückiger 2008

Barbara Flückiger, *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*, Marburg 2008 (= Zürcher Filmstudien, Bd. 18).

Fondation Maeght 2006

Fondation Maeght (Hg.), *Le noir est une couleur*, Ausst.kat. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 2006.

Fontanille 1995

Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris 1995.

Ford 1994

Larry Ford, »Sunshine and Shadow. Lighting and Color in the Depiction of Cities in Film«, in: Stuart C. Aitken; Leo Zonn (Hg.), *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, Lanham 1994, S. 119–136.

Ford 1999

Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*, London 1999.

Foster 1957

Frederick Foster, »High Key versus Low Key«, in: *American Cinematographer*, Jg. 38, August 1957, Nr. 8, S. 506–507.

Foucault [1968] 1997

Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte* [1968], München 1997.

Frampton 2015

Hollis Frampton, *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Bruce Jenkins, Cambridge, Mass. 2015.

Frey 2008

Martin Frey, *Derek Jarman – Bewegte Bilder eines Malers: Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten*, Norderstedt 2008.

Frisius 1545

Gemma R. Frisius, *De radio astronomico et geometrico liber*, Antwerpen 1545.

Fritz u.a. 2018

Natalie Fritz; Marie-Therese Mäder; Daria Pezzoli-Olgiati; Baldassare Scolari (Hg.), *Leid-Bilder. Die Passionsgeschichte in der Kultur*, Marburg 2018.

Fröschle 2011

Ulrich Fröschle, »Burgund« und die Katastrophe im Osten – Fritz Langs und Thea von Harbous *Die Nibelungen* (1924)«, in: Lajarrige u.a. 2011, S. 171–186.

Frohne/Katti 2012

Ursula Frohne; Christian Katti, »Höhlenstadien – Mythischer Bildgrund und Blendung«, in: Beitin u.a. 2012, S. 191–213.

Fürst 2017

Michael Fürst, *Emersive Bilder: Angriff der Bilder auf ihr Publikum*, Paderborn 2017.

Fuller 1913

Loie Fuller, *Fifteen Years a Dancer's Life*, Boston 1913.

Gach 1996

Gary Gach, »John Alton, »Master of the Film Noir Mood«, in: *American Cinematographer*, Jg. 77, 1996, Nr. 9, S. 87–92.

Gad 1921

Urban Gad, *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*, aus dem Dänischen von Julia Koppel, Berlin 1921.

Gärtner u.a. 2009

Ulrike Gärtner; Kai-Uwe Hemken; Kai Uwe Schierz (Hg.), *KunstLichtSpiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, Ausst.kat. Kunsthalle Erfurt, Bielefeld, Leipzig 2009.

Gage 1969

John Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969.

Galt 2013

Rosalind Galt, »brash ... indecent ... libertine«, in: Brown u.a. 2013, S. 93–103.

- Garelick 2007
Rhonda K. Garelick, *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, Oxford 2007.
- Gavin 1954
Arthur Gavin, »Rear Window«, in: *American Cinematographer*, Jg. 35, Feb. 1954, Nr. 2, S. 76–78.
- Gehler/Kasten 1990a
Fred Gehler; Ullrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin 1990.
- Gehler/Kasten 1990b
Dies., *Fritz Lang, Die Stimme von Metropolis*, Berlin 1990.
- Gehring 2007
Christoph Gehring, »Der Mythos lebt. Tagung ›Mythopoetik, Film und Roman‹ in Mainz«, Deutschlandfunk, 19. Juli 2007, <https://www.deutschlandfunk.de/der-mythos-lebt-102.html>.
- Gehring 2006
Ulrike Gehring, *Bilder aus Licht. James Turrell im Kontext der amerikanischen Kunst nach 1945*, Heidelberg 2006.
- Geimer 2010
Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010 (= Fundus-Bücher 178).
- Geisenhanslüke/Overthun 2014
Achim Geisenhanslüke; Rasmus Overthun (Hg.), *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, Bielefeld 2014.
- Gelmis 1970
Joseph Gelmis, *The Film Director as Superstar*, New York 1970.
- Gerlitz 1995
Peter Gerlitz (Hg.), *Licht und Paradies*, Frankfurt a.M. u.a. 1995 (= Jahrbuch für Symbolforschung, Bd. 12).
- Gestwa 2001
Klaus Gestwa, »Herrschaft und Technik in der spät- und poststalinistischen Sowjetunion: Machtverhältnisse auf den ›Großbauten des Kommunismus‹, 1948–1964«, in: *Osteuropa*, Jg. 51, 2001, Nr. 2, S. 171–197.
- Gibbs 2002
John Gibbs, *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, London, New York 2002.
- Gilson 1999
Simon A. Gilson, »Light reflection, mirror metaphors, and optical framing in Dante's Comedy: precedents and transformations«, in: *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, Jg. 83, 1999, Nr. 2, S. 241–252.
- Glaserapp 2014
Jörn Glaserapp, »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film«, in: *Kirchmann/Ruchatz* 2014, S. 135–152.
- Goethe [1810] 1991
Johann Wolfgang von Goethe, »Zur Farbenlehre« [1810], in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe und Gespräche*, Bd. 23/1: *Zur Farbenlehre*, Frankfurt a.M. 1991.

Goethe [1796] 1893

Ders., *Xenien* [1796], hg. von Erich Schmidt, Weimar 1893 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 8).

Göttel 2016

Dennis Göttel, *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn 2016.

Götz/Graupner 2007

Rainer Götz; Stefan Graupner (Hg.), *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2007.

Gombrich [1996] 2006

Ernst H. Gombrich, *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006.

Gombrich [1960] 2004

Ders., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [1960], Berlin 2004.

Gotto 2007

Lisa Gotto, »Schwarz sehen. Zur Medialität des Dunkels vor, im und nach dem Kino«, in: *Figurationen: Gender – Literatur – Kultur*, hg. von Gundolf S. Freyermuth, Jg. 8, 2007, Nr. 2: *Intermedialität – Transmedialität*, S. 25–46.

Grafe 2005

Frieda Grafe, *Geraffte Zeit*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2005 (= Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 8).

Grafe 2003a

Dies., *Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2003 (= Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 2).

Grafe 2003b

Dies., »Der Mann Murnau. Eine kommentierte Biografie«, in: Grafe 2003a, S. 85–132.

Grafe 2002

Dies., *Filmfarben*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2002 (= Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 1).

Grafe 1989

Dies., »*Tomaten auf den Augen* – Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung«, Interview mit Miklós Gimes, in: Janis Osolin (Hg.), *Film und die Künste. Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen*, Basel 1989, S. 87–102 (= CINEMA #35), <https://www.cinemabuch.ch/article/350008>.

Grafe 1986

Dies., »Münchener Kinotips (SZ 24.01.1986)«, in: dies., *Ins Kino! Münchner Filmtips 1970–1986*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2007, o. S. (= Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 11).

Grafe u.a. 1976

Dies.; Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler, *Fritz Lang*, München, Wien 1976 (= Reihe Film 7).

Graham 2019

Barry Graham, *When the Light Bulb Is Bare: Essays on Horror and Noir*, Glasgow 2019.

Grant 2006

Barry Keith Grant (Hg.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, New York 2006.

Grasnack 2020

Armin Grasnack, *Grundlagen der virtuellen Realität: Von der Entdeckung der Perspektive bis zur VR-Brille*, Berlin 2020.

Gratarole 1651

The names of the Philosophers Stone, collected by William Gratacolle, included in Five treatises of the Philosophers' Stone, London 1652, The Alchemy Website, <https://www.alchemywebsite.com/gratacol.html>.

Gravesande 1720/21

Willem Jacob's Gravesande, *Physices Elementa Mathematica, Experimentis Confirmata, sive Introductio ad Philosophiam Newtonianam*, 2. Bde., Leiden 1720/21.

Gregor 1932

Joseph Gregor, *Das Zeitalter des Films*, Wien, Leipzig 1932.

Greule [2015] 2021

Roland Greule, *Licht und Beleuchtung im Medienbereich* [2015], 2. Aufl., München 2021.

Grimm/Grimm 1812

Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Berlin 1812.

Grob/Mauer 2009

Norbert Grob; Roman Mauer, »Eine Tür zur Welt des Unerklärlichen: Carl Theodor Dreyer«, in: Grob u.a. 2009, S. 45–61.

Grob u.a. 2009

Norbert Grob; Bernd Kiefer; Roman Mauer; Josef Rauscher (Hg.), *Kino des Minimalismus*, Mainz 2009 (= Reihe »Genres & Stile«).

Grodal 2005

Torben Grodal, »Film Lighting and Mood«, in: Joseph D. Anderson; Barbara Fisher Anderson (Hg.), *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, mit einem Vorwort von David Bordwell, Carbondale 2005, S. 152–163.

Gronemeyer 2004

Nicole Gronemeyer, *Optische Magie: Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004.

Groo 2019

Katherine Groo, »Let It Burn: Film Historiography in Flames«, in: *Discourse*, Jg. 41, 2019, Nr. 1, S. 3–36.

Grosser 1981

Mark Grosser, »Kircher and the Laterna Magica – A Re-examination«, in: *Journal of S.M.P.T.E.*, H. 90, 1981, S. 972–978.

Grubb 1954a

Davis Grubb, *Die Nacht des Jägers*, aus dem Amerik. von Susanna Rademacher, Berlin 1954.

Grubb 1954b

Ders., *The Night of the Hunter: A Condensation of the Book by Davis Grubb*, in: *Reader's Digest Condensed Books: Spring 1954 Selections*, Vol. 17, Pleasantville, N.Y. 1954, S. 7–134.

Grünemeier 2018

Denis Grünemeier, »Blow-Up als Paradigma einer filmischen Malerei mit Licht und Farbe«, in: Diers u.a. 2018, S. 81–120.

Grünemeier 2010 (ADG)

Ders., *Licht und Lichtgestaltung in Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey (1968)*, Magisterarbeit, unveröffentlichtes Manuskript; vorgelegt am 03.05.2010 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin.

Guerin 2005

Frances Guerin, *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis 2005.

Guido [2010] 2015

Laurent Guido, »(Serpentinen-)Tanz und frühes Kino« [2010], in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 24, 2015, Nr. 2, S. 37–60.

Gunning 2005

Tom Gunning, »Light, Motion, Cinema! The Heritage of Loie Fuller and Germaine Dulac«, in: Framework: The Journal of Cinema and Media, Jg. 46, 2005, Nr. 1, S. 106–129.

Gunning 2000

Ders., *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000.

Haarmann 2005

Harald Haarmann, *Schwarz: eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2005.

Haberer/Urban 2016

Lilian Haberer; Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld 2016.

Hackel 2017

Astrid Hackel, *Paradox Blindheit: Inszenierungen des Sehverlusts in Literatur, Theater und bildender Kunst der Gegenwart*, Berlin 2017.

Hadjioannou 2012

Markos Hadjioannou, *From Light to Byte: Toward an Ethics of Digital Cinema*, Minneapolis u.a. 2012.

Hagener 2016

Malte Hagener, »Kippfiguren. Splitscreen im frühen Kino«, in: Blunk u.a. 2016, S. 278–298.

Hagener/Pantenburg 2020

Malte Hagener; Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020.

Hair 2022

Will Hair, »More than a Wink: The Nature of Reality in Blow-Up and Las Babas del Diablo«, Senses of Cinema, Jg. 24, Juli 2022, Nr. 102, www.sensesofcinema.com/2022/feature-articles/more-than-a-wink-the-nature-of-reality-in-blow-up-and-las-babas-del-diablo/.

Hall 1989

Roy Hall, *Illumination and Color in Computer Generated Imagery*, New York 1989.

Haller 1998

Robert A. Haller (Hg.), *First Light*, Essays on Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jordan Belson, Jim Davis, Oskar Fischinger, Jean-Luc Godard, Marie Menken, Andrew Noren, Hans Richter, James Whitney u.a., New York 1998.

Hammer-Tugendhat 2006

Daniela Hammer-Tugendhat, »Gott im Schatten? Zur Bedeutung des Lichtes bei Caravaggio und Rembrandt«, in: Lechtermann/Wandhoff 2006, S. 177–189.

Hammond 1981

John H. Hammond, *The Camera Obscura*, Bristol 1981.

Hanich 2017

Julian Hanich, »Eine Reise ans Ende der Nacht. Moderne und Modernisierungsängste in Friedrich Wilhelm Murnaus *Sunrise*«, in: Preusser 2017, S. 267–300.

Harris 1979

Margaret Haile Harris (Hg.), *Loïe Fuller: Magician of Light*, Ausst.kat. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1979.

Hars-Tschachotin 2014

Boris Hars-Tschachotin, *Der Bildbau im Film: Die Zeichnungen der Production Designer von Metropolis, Dr. Strangelove und Troy*, Emsdetten, Berlin 2014.

Hars-Tschachotin 2004

Ders., »Raumgewordene Supermachtparanoia: Der ›War Room‹ als Schlüsselbild in ›Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb‹«, in: Eichhorn 2004, S. 75–87.

Haug u.a. 2019

Steffen Haug; Thomas Helbig; Tina Zürn (Hg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und Taktile Berührung*, Paderborn 2019.

Hauke 2014

Christopher Hauke, »A cinema of small gestures: Derek Jarman's Super 8 – image, alchemy, individuation«, in: *International Journal of Jungian Studies*, Bd. 6, Ausgabe 2 (Mai 2014), S. 159–164.

Heard 2006

Mervyn Heard, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, Hastings 2006.

Heckmann 2021

Chris Heckmann, »What is Chiaroscuro in Film? Definition, Techniques, & Examples«, *StudioBinder*, 14. Februar 2021, <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-chiaroscuro-definition-examples/>.

Hediger 2015

Vinzenz Hediger, »Im Schatten das Verlangen. Der Film als Kunst des Lichts«, in: *Forschung Frankfurt. Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität*, Jg. 32, 2015, Nr. 2: Licht, S. 101–104, https://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/59324062/FoF ra_2015_2_Beleuchtung_Im_Schatten_das_Verlangen.pdf.

Heidegger [1969] 1976

Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1976.

Heidegger [1936–68] 1971

Ders., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1936–68], Frankfurt a.M. 1971.

Heidegger [1950] 1952

Ders., *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1952.

Heidsiek 2019

Birgit Heidsiek, »Kameramann Carlo Di Palma: Mit dem Licht am Limit«, Interview mit Adriana Chiesa, *Film & TV Kamera*, H. 7/8, 2019, <https://www.filmundtvkamera.de/allgemein/mit-dem-licht-am-limit/>.

Heimendahl 1961

Eckart Heimendahl, *Licht und Farbe: Ordnung und Funktion der Farbwelt*, mit einem Geleitwort von Carl Friedrich von Weizsäcker, Berlin 1961.

Helbig 2024

Thomas Helbig, *Film als Form des Denkens. Jean-Luc Godards Geschichte(n) des Kinos*, München 2024.

Heller 2010

Franziska Heller, *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*, München 2010.

Heller-Nicholas 2015

Alexandra Heller-Nicholas, »The Poetry of Light and Dark: Luciano Tovoli and Dario Argento's *Suspiria* (1977)«, *Senses of Cinema*, Jg. 17, Dezember 2015, Nr. 77, <https://www.sensesofcinema.com/2015/feature-articles/luciano-tovoli-suspiria/>.

Hempel 1960

Johannes Hempel, »Die Lichtsymbolik im Alten Testament«, in: *Studium Generale* 13, 1960, S. 352–368.

Henkel 2012

Katharina Henkel (Hg.), *Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*, Ausst.kat. Kunsthalle Emden; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, Bielefeld, Berlin 2012.

Hensel u. a. 2006

Thomas Hensel; Klaus Krüger; Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild – Kunst und Film*, München 2006.

Herrmann 1995

Botho Herrmann, »Die Lichtmetapher in biblischen Schriften«, in: Gerlitz 1995, S. 149–164.

Herrmann 2009

Michael Herrmann, »Restlichtverstärker, romantisch. Bedrohte Humanität in F.W. Murnaus *Sunrise*«, in: Bozza/Herrmann 2009, S. 123–152.

Hesse u. a. 2016

Christoph Hesse; Oliver Keutzer; Roman Mauer; Gregory Mohr, *Filmstile*, Wiesbaden 2016.

Heydolph 2004

Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus »Der letzte Mann« und die Herkunft der Bildererzählung*, Kiel 2004.

Hick 1999

Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.

Higgins 2011

Scott Higgins (Hg.), *Arnheim for Film and Media Studies*, London 2011.

Higham 1970

Charles Higham, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, London 1970.

- Hills 1987
Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven u.a. 1987.
- Hirdina 1997
Karin Hirdina, *Belichten. Beleuchten. Erhellen. Licht in den zwanziger Jahren*, Berlin 1997 (= Reihe Öffentliche Vorlesungen, Humboldt-Universität zu Berlin, hg. von Hans Meyer, Heft 89).
- Hirdina 1995
Dies., »Licht als ästhetisches Phänomen«, in: *Angebote* 8, 1995, S. 141–147.
- Hirsch 2001
Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York 2001.
- Hoad 2018
Phill Hoad, »50 years of 2001: A Space Odyssey – how Kubrick’s sci-fi ›changed the very form of cinema«, *The Guardian*, 2. April 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/02/50-years-of-2001-a-space-odyssey-stanley-kubrick>.
- Hochadel 2009
Oliver Hochadel, »Darwin im Affenkäfig: Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie«, in: *Brantz/Mauch* 2009, S. 245–267.
- Hochhäusler 2008
Christoph Hochhäusler, »Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale«, Interview, in: *Kloock* 2008, S. 302–311.
- Hocke [1957] 1987
Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* [1957], Reinbek bei Hamburg 1987.
- Hockney 2001
David Hockney, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt*, aus dem Engl. von Bernadette Ott und Rita Seuß, München 2001.
- Hoffmann [1816–17] 1985
E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches* u.a., hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1985 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 7).
- Hoffmann/Junker 1982
Detlev Hoffmann; Almut Junker, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982.
- Holl 2010
Ute Holl, »Strahlung, Störung, Nachrichten vom Licht der Welt«, in: *Bäumler* u.a. 2010, S. 209–220.
- Holl 2008
Dies., »Immersion oder Alteration. Tony Conrads Flickerfilm«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 17, 2008, Nr. 2, S. 109–119.
- Holl 2007
Dies., »Strahlen und Überstrahlen – Risse ins Bild der Geschichte. Zur filmischen Historiographie von Friedrich Wilhelm Murnaus FAUST«, in: *Tyradellis/Burkhardt* 2007, S. 157–174.

Holl 2005

Dies., »Wohin man blickt, entsteht ein dunkler Fleck«. Raum, Licht und Blick in Filmen Josef von Sternbergs«, in: Blümle/Von der Heiden 2005, S. 289–316.

Holl 2002

Dies., *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002.

Holl u.a. 2015

Dies.; Irina Kaldrack; Cyrill Miksch u.a. (Hg), *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, München 2015, S. 101–116 (= Reihe *eikones*).

Hollander 1989

Anne Hollander, *Moving Pictures*, New York 1989.

Hollander 2002

Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley, Calif. u.a. 2002.

Hoormann 2007a

Anne Hoormann, *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hg. von Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, München 2007.

Hoormann 2007b

Dies., »Schwindel im Ganzfeld und Farb-Täuschung«, in: dies. 2007a, S. 112–134.

Hoormann 2003

Dies., *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003.

Horstmann u.a. 2018

Johannes Horstmann u.a., *Sinnfragen des Lebens im Film: ein Lexikon zu Religion im Film mit 1500 Kurzkritiken*, Marburg 2018.

Hrabalek 1985

Ernst Hrabalek, *Laterna magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*, München 1985.

Huse 1954

Emery Huse, »Tri-X – New Eastman High-Speed Negative Motion Picture Film«, in: *American Cinematographer*, Jg. 35, Juli 1954, Nr. 7, S. 335.

Huxley [1954] 1970

Aldous Huxley, *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle. Erfahrungen mit Drogen* [1954], übers. von Herberth E. Herlitschka, München, Zürich 1970 (= Serie Piper 6).

Jacke 2009

Andreas Jacke, *Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme*, Gießen 2009.

Jachina 2019

Gusel Jachina, *Wolgakinder*, Berlin 2019.

Jacobs 1993

Lea Jacobs, »Belasco, DeMille and the Development of Lasky Lighting«, in: *Film History*, Jg. 5, 1993, Nr. 4, S. 405–418.

Jacobs 2011

Steven Jacobs, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh 2011.

Jacobson 2015

Brian R. Jacobson, *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*, New York 2015.

- Jarman 1995
Derek Jarman, *Chroma: Ein Buch der Farben*, aus dem Engl. von Almuth Carstens, Berlin 1995.
- Jarman 1984
Ders., *Dancing Ledge*, London 1984.
- Jehle 2021
Martin Jehle, *Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino*, Marburg 2021.
- Jenny-Ebeling 2000
Charitas Jenny-Ebeling, *Es werde Licht!*, Auswahl der zitierten Texte und Bilder sowie Nachwort von Charitas Jenny-Ebeling, Frankfurt a. M., Leipzig 2000.
- Jones 2002
Preston Neal Jones, *Heaven and Hell to Play with: The Filming of The Night of the Hunter*, New York 2002.
- Jones 2015
Stephen Jones, »What is Digital Light«, in: Cubitt u.a. 2015, S. 83–101.
- Juhnke u.a. [undatiert]
Karl Juhnke; Thomas Meder; Wolfgang Samlowski, »Rembrandt-Licht«, Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:rembrandtlicht-1744>.
- Julia Stoschek Foundation e.V. 2010
Julia Stoschek Foundation e.V. (Hg.), *Derek Jarman: Super8*, Ausst.kat. Julia Stoschek Collection Düsseldorf, Köln 2010.
- Jungk 1956
Robert Jungk, *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Bern 1956.
- Jungwirth 2022
Robert Jungwirth, »Richard Strauss: Also sprach Zarathustra«, br-klassik, 20. September 2022, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-strauss-also-sprach-zarathustra-100.html>.
- Kacunko 2010
Slavko Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München, Paderborn 2010.
- Kaes 1996
Anton Kaes, »Schauplätze des Verlangens: Zum Straßenfilm der Weimarer Republik«, in: Neumann 1996, S. 26–32.
- Kaiser 2016
Tina Kaiser, »Stil und Dramaturgie audiovisuell«, in: Blunk u.a. 2016, S. 184–198.
- Kasten/Mayer 1994
Jürgen Kasten, Carl Mayer, *Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*, Berlin 1994.
- Katz 2006
Vincent Katz, »A genteel iconoclasm: Robert Rauschenberg«, *tate etc.*, 01. September 2006, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/genteel-iconoclasm>.
- Kaufhold 2006
Tobias Kaufhold, *Camera Obscura: Museum zur Vorgeschichte des Films*, Essen 2006.

Kaul 1971

Walter Kaul, *Schöpferische Filmarchitektur*, Berlin 1971 (= Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, 107).

Kayser 1960

Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg 1960.

Keating 2014

Patrick Keating (Hg.), *Cinematography*, New Brunswick, N.J. 2014 (= Behind the Silver Screen 3).

Keating 2010

Ders., *Hollywood Lighting. From the Silent Era to Film Noir*, New York 2010.

Keating 2000

Ders., »The Birth of Backlighting in the Classical Cinema«, in: *Aura*, Jg. 6, 2000, Nr. 2, S. 49.

Keazor u.a. 2011

Henry Keazor; Fabienne Liptay; Susanne Marschall (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und der Medien*, Marburg 2011.

Keller 1986

Marjorie Keller, *The Untutored Eye: Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*, London u.a. 1986.

Kemp [1979] 1999

Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II: 1912–1945 [1979]*, München 1999.

Kemp 1992

Ders., *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1992.

Kepler 1604

Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, Frankfurt a.M. 1604.

Khouloki 2007

Rayd Khouloki, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2007.

Kiening/Heinrich 2006

Christian Kiening; Adolf Heinrich (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin 2006.

Kiening/Herberichs 2006

Ders.; Cornelia Herberichs, »Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)«, in: Kiening/Heinrich 2006, S. 189–225.

Kienzl 2016

Michael Kienzl, »Wie ein schlafendes Monstrum«, Die Filmkolumne von Lukas Foerster, Michael Kienzl, Perlentaucher – Das Kulturmagazin, 23. November 2016, <https://www.perlentaucher.de/im-kino/anarchische-no-budget-meta-komodie-clemens-klopfensteins-geschichte-der-nacht.html>.

Kilb 2009

Andreas Kilb, »Letzte Stunden im Paradies«, FAZ, 8. April 2009, www.faz.net/aktue/ll/feuilleton/kino/im-kino-stellet-licht-letzte-stunden-im-paradies-1782005.html.

- Kim 2009
 Ji-Hoon Kim, »The post-medium condition and the explosion of cinema«, in: *Screen*, Jg. 50, 2009, Nr. 1, S. 114–123.
- Kircher [1646] 1671
 Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* [1646], 2., erweiterte Aufl., Amsterdam 1671.
- Kirchmann 2020
 Kay Kirchmann, »Zwischen Blendung und Berührung. Licht und Schatten als taktile Phänomene im Film«, in: Sandra Fluhrer; Alexander Waszynski (Hg.), *Tangieren – Szenen des Berührens*, Baden-Baden 2020, S. 171–188.
- Kirchmann 2002
 Ders., »Vom erhellenden zum gestaltenden Licht. Die Licht-Ontologie im Theater der Moderne«, in: Engell u.a. 2002, S. 139–154.
- Kirchmann 1993
 Ders., *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*, Marburg 1993.
- Kirchmann/Ruchatz 2014
 Ders.; Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld 2014.
- Kirkpatrick 1983
 Diane Kirkpatrick, »Art History and the Study of Film«, in: *Art Journal*, Jg. 43, 1983, Nr. 3, S. 221f.
- Kirsner 2020
 Inge Kirsner, *Komm und sieh: Religion im Film. Analysen und Modelle*, Wiesbaden 2020.
- Kittler 2006
 Friedrich Kittler, »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers/A Short History of the Spotlight«, in: Weibel/Jansen 2006, S. 76–84.
- Kittler 2002
 Ders., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002 (= Internationaler Merve-Diskurs 250).
- Kittler/Ofak 2006
 Ders.; Ana Ofak (Hg.), *Medien vor den Medien*, München 2006.
- Kling 1985
 Bernhard Kling, »Lichtsetzen ist noch immer wichtiger als hellmachen. Beobachtungen am Rande von Dreharbeiten«, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 34, 1985, Nr. 2, S. 78–80.
- Kloock 2008
 Daniela Kloock (Hg.), *Zukunft Kino: The End of the Reel World*, Marburg 2008.
- Knoll/Kölm 1993
 Viktor Knoll; Lothar Kölm (Hg.), *Der Fall Berija: Protokoll einer Abrechnung; das Plenum des ZK der KPdSU, Juli 1953; stenographischer Bericht*, Berlin 1993.
- Koch 2003
 Gertrud Koch, »Als das Kino noch Lichtspielhaus hieß: Filmlicht transportiert Emotionen und Philosophien«, Interview, fundiert. Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin: *Licht und Finsternis* (01/2003), https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2003_01/03_01_koch/index.html.

Koch 1965

Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965.

Kock 1994

Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt: eine phänomenologische Studie*, München 1994 (= Diskurs Film: Bibliothek, Bd. 8).

Koebner/Meder 2006

Thomas Koebner; Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006.

Körper 2005

Nicholas Körper, »2001: Odyssee im Weltraum«, *Filmanalysen*, 2005, <https://filmanalysen.de/analyse/2001-odyssee-im-weltraum>.

Koestler [1940] 2016

Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis* [1940], 3. Aufl., Coesfeld 2016.

Kohlmann 2007

Klaus Kohlmann, *Der computeranimierte Spielfilm: Forschungen zur Inszenierung und Klassifizierung des 3-D-Computer-Trickfilms*, Bielefeld 2007.

Kolokitha 2005

Trias-Afroditi Kolokitha, *Im Rahmen: Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*, Bielefeld 2005.

Košenina 2014

Alexander Košenina, »Naturkundlich entzaubert, poetisch verzaubert: Der Regenbogen in Kunst und Literatur (von Brockes bis Goethe)«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 24, 2014, Nr. 2, S. 244–255.

Kracauer [1960] 1996

Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], Frankfurt a.M. 1996.

Krämer 2015

Felix Krämer (Hg.), *Monet und die Geburt des Impressionismus*, Ausst.kat. Städel Museum, Frankfurt a.M., München u.a. 2015.

Krautkrämer 2015

Florian Krautkrämer, »Scheibenschmutz und Lens Flares. Vom Blick durch gläserne Oberflächen«, in: *Holl u.a.* 2015, S. 101–116 (= Reihe *eikones*).

Krautkrämer 2013

Ders., »Linsenschmutz. Befleckte Objektive, verdreckte Scheiben: Lens Flares in Film und Game«, in: *CARGO*, Jg. 5, Sep./Nov. 2013, Nr. 19, S. 33–38.

Krautschick 2016

Lars Robert Krautschick, »Geh' nicht ins Licht, Carol Anne!« – Was das Medium ›Licht‹ im Horrorfilm zu erzählen weiß«, in: Philipp Blum; Monika Weiß (Hg.), *An- und Aussichten*, Marburg 2016, S. 93–105.

Kreimeier 1994

Klaus Kreimeier (Hg.), *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, Marburg 1994 (= Schriften der F.W. Murnau Gesellschaft, Bd. 3).

Kreuzer 2013

Stefanie Kreuzer, »Filmische Selbstreflexion als gespiegelter Filmraum: Ingmar Bergmans Persona«, in: Lars C. Grabbe; Patrick Rupert-Kruse; Norbert M. Schmitz (Hg.), *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*, Darmstadt 2013, S. 188–213.

Krüger 2006

Klaus Krüger, »Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's ›Caravaggio‹ (1986)«, in: Hensel u.a. 2006, 257–279.

Kruse 2003

Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

Kruse 2000

Dies., »Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als ›incarnazione‹. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 63, 2000, H. 3, S. 305–325.

Kubin 1924

Alfred Kubin, »Über mein Träumerleben«, in: Paul Westheim (Hg.), *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1924, o. S.

Kubrick 1980

Interview transcript between Jun'ichi Yao and Stanley Kubrick, 1980, Transcribed by Rod Munday, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0122.html.

Kuder 2013

Ulrich Kuder, *Dürers ›Hieronymus im Gehäus‹. Der Heilige im Licht*, Hamburg 2013 (= Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 42).

Küster 2017

Ulf Küster (Hg.), *Monet – Licht, Schatten und Reflexion*, Ausst.kat. Fondation Beyeler, Basel, Berlin 2017.

Kuleschow [1918] 1987

Lew Kuleschow, »The Art of Creating with Light: Foundations of Thought« [Kinogazeta 12, 1918], in: ders., *Selected Works. Fifty Years in Films*, hg. von Ekaterina Khokhlova, aus dem Russ. von Dmitri Agrachev und Nina Belenkaya, Moskau 1987, S. 35–36.

Kunstmuseum Wolfsburg 2004

Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.), *Olafur Eliasson. Your Lighthouse – Arbeiten mit Licht. 1991–2004*, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit 2004.

Lajarrige u.a. 2011

Jacques Lajarrige; Walter Schmitz; Giusi Zanasi (Hg.), »Mittleuropa«. *Geschichte eines transnationalen Diskurses im 20. Jahrhundert*, Dresden 2011.

Landau 2014

David Landau, *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image*, London, New York 2014.

Lang [1924] 1990

Fritz Lang, »Stilwille im Film« [1924], in: Gehler/Kasten 1990, S. 161–164.

Lang 1924

Ders., »Arbeitsgemeinschaft im Film«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 7–11.

Larry Gagosian Gallery 1986

Larry Gagosian Gallery (Hg.), *Robert Rauschenberg: The White and Black Paintings 1949–1952*, Ausst.kat., mit einem Essay von Roberta Bernstein, New York 1986.

Laske 2008

Rüdiger Laske, »Fachbegriffe«, in: Brandlmeier 2008, S. 468–499.

Lech 2015

Filip Lech, »The Polish Inspirations of the Brothers Quay«, *Culture.pl*, 2015, <https://culture.pl/en/article/the-polish-inspirations-of-the-brothers-quay>.

Lechtermann/Wandhoff 2006

Christina Lechtermann; Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Berlin 2006 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 18).

Le Guin 1969

Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York 1969.

Lehmann u.a. 2018

Claudia Lehmann; Norberto Gramaccini; Johannes Rößler; Thomas Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, Berlin 2018.

Lehmann 2004

Hans-Thies Lehmann, »Film-Theater. Masken/Identitäten in *Eyes Wide Shut*«, in: Eichhorn 2004, S. 239–243.

Lehmann 1983

Ders., »Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne: Bild und Begriff einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1983, S. 572–609.

Leinkauf 2011

Thomas Leinkauf, »Licht: Licht-Macht und Macht-Licht«, in: Bohlmann/Sakamoto 2011, S. 41ff.

Leinkauf 2002

Ders., »Licht als paradigmatische Metapher. Ein Gespräch mit dem Philosophen Thomas Leinkauf«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Jg. 39, 2002, Nr. 4, S. 58–69.

Lenz [1913] 2004

Paul Lenz, »Das Wesen des Lichtspiels« [1913], in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M. 2004, S. 147–157.

Lerski 1982

Helmar Lerski, *Metamorphosis through Light – Verwandlungen durch Licht*, mit einem Vorwort von Andor Kraszna-Krausz, Lingen 1982.

Lerski 1913

Ders., »Aphorisms on Photography and Art«, in: *The American Annual of Photography 1914*, hg. von Percy Y. Howe, New York 1913, S. 269.

Lethen 2014

Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen: Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin 2014.

Letschnig 2010

Melanie Letschnig, »Schönschreiben mit den Brothers Quay: *The Calligrapher* oder Animation als erzählter Prozess«, in: dies.; Franziska Bruckner; Georg Vogt (Hg.), *Techniken der Metamorphose. Positionen zum Animationsfilm* (Maske & Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft), Jg. 56, H. 4, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 83–89.

Levin 1993

David Michael Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, London 1993.

Lichtmesz 2015

Martin Lichtmesz, »Kino mit Heidegger«, in: *Sezession*, Jg. 13., Februar 2015, H. 64, S. 18–23.

Ligeti [1960er] 2007a

György Ligeti, »Atmosphères (1961)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 180.

Ligeti [1960er] 2007b

Ders., »Über mein Requiem«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 226–232, <https://de.gyorgy-ligeti.com/werk/requiem>.

Light 2003

Michael Light, *100 Sonnen: 1945–1962*, München 2003.

Lightman 1968

Herb A. Lightman, »Filming 2001: A Space Odyssey«, in: *American Cinematographer*, Jg. 49, Juni 1968, Nr. 6, S. 420–422, S. 441, 445 und 456, <https://ascmag.com/articles/filming-2001-a-space-odyssey>.

Liptay 2016

Fabienne Liptay, »Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emeric Hanus' *Die Sühne* (1917)«, in: *Tacke* 2016, S. 37–56.

Liptay 2014

Dies., »Starlight. Greta Garbo und Marlene Dietrich in Hollywood«, in: *Betz u.a.* 2014, S. 101–117.

Liptay 2010

Dies., »Licht jenseits des erzählerischen Auftrags? Fragen und Beispiele zur Lichtgestaltung im Film«, *Kunstgeschichte, Texte zur Diskussion, Open Peer Reviewed Journal*, Jg. 14, 2010, <https://d-nb.info/1017666156/34>.

LoBrutto 1999

Vincent LoBrutto, *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*, Westport 1999.

Lohner 1999

Henning Lohner, »Der Spielfilm *one¹¹ and 103* von John Cage. Ein persönlicher Entstehungsbericht«, in: *VVS Saarbrücken* 1999, S. 123–139.

Loht 2017

Shawn Loht, *Phenomenology of Film. A Heideggerian Account of the Film Experience*, New York 2017.

Lüdi/Lüdi 2000

Heidi Lüdi; Toni Lüdi (Hg.), *Movie Worlds: Production Design in Film/Das Szenenbild im Film*, Stuttgart, London 2000.

Lutz 2010a

Helga Lutz, »Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerungen, Blicke«, in: Bothe/Suter 2010, S. 197–223.

Lutz 2010b

Dies., »Löcher und Lichter. Zum Verhältnis von Opazität und Transparenz in der niederländischen Malerei des 15./16. Jahrhunderts«, in: Wolfsteiner/Rautzenberg 2010, S. 243–264.

Maas 2015

Renate Maas, *Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*, Kassel 2015.

Magrini 2019

James M. Magrini, »Die Auseinandersetzung with Heidegger's Phenomenological Ontology: A Heideggerian Account of the Film Experience«, in: Comparative and Continental Philosophy, Jg. 11, 2019, Nr. 3, S. 281–291.

Malkiewicz 2012

Kris Malkiewicz, *Film Lighting. Talks with Hollywood Cinematographers and Gaffers*, New York 2012.

Malpas 2008

Jeff Malpas, »Wim Wenders: The Role of Memory«, in: Phillips 2008, S. 146–159.

Maltin 1978

Leonard Maltin, *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*, New York 1978.

Mannoni 2020

Laurent Mannoni, *Méliés: La magie du cinéma*, Paris 2020.

Mannoni [1995] 2000

Ders., *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema* [1995], Exeter 2000.

Manovich 2001

Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., London 2001.

Mansfeld 1993

Jaap Mansfeld (Hg.), *Die Vorsokratiker. Griechisch/Deutsch*, Bd. 2, Stuttgart 1993.

Manthey/Blumenberg [1996] 2010

Dirk Manthey; Hans C. Blumenberg (Hg.), *Making of... Wie ein Film entsteht* [1996], 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010.

Marks 2000

Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC, London 2000.

Marschall 2009

Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009.

Martin 2019

Barnaby Martin, »How 2001 Uses György Ligeti's Music«, YouTube, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=KTW2T7o8TWO>.

Matisse [1946] 1982

Henri Matisse, »Schwarz ist eine Farbe«, in: ders., *Über Kunst*, hg. von Jack D. Flam, Zürich 1982, S. 191ff.

Matisse 1972

Ders., *Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouv. édition*, Paris 1972.

Mayer 1971

Carl Mayer, *Sonnenaufgang. Ein Drehbuch mit handschriftlichen Bemerkungen von F. W. Murnau*, Wiesbaden 1971.

McIver 2016

Gillian McIver, *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*, London 2016.

McKim 2013

Kristi McKim, »Cinematic Sunlight and Seasons«, in: dies., *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*, New York, London 2013, S. 163–189.

Meder 2006

Thomas Meder, *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*, E-Book, Berlin 2006.

Meinrenken 2016 (ADG)

Jens Meinrenken, im Gespräch mit dem Verfasser, 28. Juni 2016, Berlin.

Meinrenken/Grünemeier 2015 (ADG)

Jens Meinrenken; Denis Grünemeier, »Light and Color as Symbolic Forms in Transgressive Art«, Vortrag im Rahmen des Workshops »Quotes & Appropriation« an der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 19.–20. Februar 2015 (unveröffentlicht).

Mekas [1964] 2016

Jonas Mekas, »Spiritualization of the Image« [1964], in: ders., *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, hg. von Gregory Smulewicz-Zucker, New York 2016, S. 151–152.

Méliès [1907] 1993

Georges Méliès, »Die Filmaufnahme« [1907], aus dem Franz. von Herbert Birett, in: Frank Kessler; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hg.), *Georges Méliès – Magier der Filmkunst*, Basel, Frankfurt a.M. 1993, S. 13–30 (= KINtop 2: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films).

Merleau-Ponty 1966

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Franz. von Rudolf Boehm, Berlin 1966.

Merten 1990

Ralph Merten, *Luther, Magie des Lichtes*, Ausst.kat. Galerie Neher, Stuttgart 1990.

Metten/Meyer 2016

Thomas Metten; Michael Meyer (Hg.), *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*, Köln 2016.

Micchelli 2009

Thomas Micchelli, »TRACKS: The Quay Brothers and the Argument for the Real«, *The Brooklyn Rail*, September 2009, <https://brooklynrail.org/2009/09/artseen/tracks-the-quay-brothers-and-the-argument-for-the-real/>.

Mills 1921

Frederick S. Mills, »Film Lighting as a Fine Art«, in: *Scientific American*, Jg. 124, 1921, Nr. 8, S. 148, S. 157–158.

Milner 1930

Victor Milner, »Painting with Light«, in: *The Cinematographic Annual*, Jg. 1, 1930, S. 96.

Miyao 2013

Daisuke Miyao, *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*, Durham, London 2013.

Moholy-Nagy 2021

László Moholy-Nagy, *Der neue Film: Schriften zum Film*, hg. von Beate Ochsner, Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons, Marburg 2021.

Moholy-Nagy 1929

Ders., »Noch einmal die Elemente«, in: *Filmtechnik*, 25. Mai 1929, S. 217.

Moholy-Nagy 1927

Ders., *Malerei – Fotografie – Film*, München 1927 (= Bauhaus Bücher, Bd. 8).

Moholy-Nagy [1927] 1999

Ders., »Die beispiellose Fotografie« [Das deutsche Lichtbild, 1927, S. X-XI], in: Kemp [1979] 1999, S. 72–73.

Moholy-Nagy 1922

Ders., »Produktion – Reproduktion«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Nr. 7, Juli 1922, S. 99f.

Monaco 1980

James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg 1980.

Morrison 2003

Ronald P. Morrison, »Wilderness and Clearing: Thoreau, Heidegger, and the Poetic«, in: *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, Jg. 10, Winter 2003, Nr. 1, S. 143–165.

Moser/Schröder 2014

Walter Moser; Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, Ausst.kat. Albertina, Wien; Fotomuseum Winterthur; C/O Berlin, Ostfildern 2014.

Müller 2021

Jürgen Müller, »Wer ist Matthäus? Eine neue Deutung von Caravaggios ›Berufung des heiligen Matthäus‹ aus der Contarelli-Kapelle«, *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2021, S. 8, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/577/>.

Müller u.a. 2022

Ders.; Frank Schmidt; Kyllikki Zacharias (Hg.), *Phantome der Nacht. 100 Jahre Nosferatu*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie; Sammlung Scharf-Gerstenberg, Berlin, Dresden 2022.

- Müller 1998
Robert Müller, »Der Schwarz Maler. Notizen zu den Licht- und Schattenspielereien John Altons«, in: Cinema Quadrat e.V. 1998, S. 118–120.
- Müller 2004
Uwe Müller, *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*, Norderstedt 2004.
- Münsterberg [1916] 1996
Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [engl. 1916] und andere Schriften zum Kino, hg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996.
- Murnau [1928] 1990
Friedrich Wilhelm Murnau, »Filme der Zukunft« [1928], in: Gehler/Kasten 1990, S. 144–153.
- Mussehl 1984
Allan A. Mussehl, »Color in Early Motion Pictures«, in: American Cinematographer, Jg. 65, 1984, Nr. 11, S. 35–38.
- Mussman 1967
Toby Mussman, »Blow-Up«, in: Medium, Jg. 1, 1967, Nr. 1, S. 55–60.
- Nancy 2007
Jean-Luc Nancy, »Bild und Gewalt«, in: Daniel Tyradellis; Wolf Burkhardt (Hg.), *Die Szene der Gewalt: Bilder, Codes und Materialitäten*, Frankfurt a.M. 2007, S. 33–45.
- Nardelli 2020
Matilde Nardelli, *Antonioni and the Aesthetics of Impurity. Remaking the Image in the 1960s*, Edinburgh 2020.
- Nekes 2004
Werner Nekes, »Die große Kunst des Lichtes und der Schatten«, in: Schnitt – Das Filmmagazin, Jg. 9, 2004, Nr. 34, S. 12–15.
- Nelson [1982] 2000
Thomas A. Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* [1982], erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Bloomington 2000.
- Neumann 1996
Dietrich Neumann, »Sunrise«, in: ders. (Hg.), *Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner*, Ausst.kat. Deutsches Architektur-Museum und Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M., München, New York 1996, S. 104–107.
- Neumeyer 1966
Alfred Neumeyer, »Gedanken über die Darstellung des Sehens in der bildenden Kunst«, in: Fiensch/Imdahl 1966, S. 161–167.
- Nilsen 1937
Vladimir S. Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art. On a Theory of Representation in the Cinema*, London 1937.
- Nonnenmacher 2016
Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Bielefeld 2016 (= Reihe Communicatio 34).
- Novalis [1797/1800]
Novalis, *Hymnen an die Nacht* [1797/1800], Projekt Gutenberg-DE, <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/hymnen/hymnen.html>.

Ochaim 1986

Brygida Ochaim, »Loïe Fuller: ›Die Solistin der tanzenden Farbe‹/Loïe Fuller: ›The Soloist of the Dancing Color««, in: Parkett 9, 1986, S. 109–117.

Ochsner 2012

Beate Ochsner, »Die Revolte des Künstlers gegen das Wirkliche‹ oder: Die Handlungsmacht der Farbe(n)«, in: Jörn Glasenapp (Hg.), *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*, München 2012, S. 183–213.

Ofak 2006

Ana Ofak, »Meinst du Glas?‹ Das Durchscheinende und die Geometrie des Durchscheinens«, in: Kittler/Ofak 2006, S. 105–122.

Olcese 2020

Abby Olcese, »Everlasting Arms: The Sustained Power of *The Night of the Hunter*«, RogerEbert.com – Features, 21. Oktober 2020, <https://www.rogerebert.com/features/everlasting-arms-the-sustained-power-of-the-night-of-the-hunter>.

Onasch 1962

Konrad Onasch, *Das Problem des Lichts in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Berlin 1962.

Opalka 1992

Roman Opalka, 1965/1–∞, *Spur der Zeit*, Ausst.kat. Neues Museum Weserburg, Bremen; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Bremen 1992.

O'Pray 2004

Michael O'Pray, »Modelling in Light and Dark«, in: ders., *Film, Form and Phantasy: Adrian Stokes and Film Aesthetics*, New York 2004, S. 185–212.

O'Pray 1996

Ders., *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996.

Orth 2015

Dominik Orth, »Editorial: Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip«, in: ders. (Hg.), *Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip*, Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Jg. 5, 2015, Nr. 7, S. 1–4, https://www.rabbiteye.de/2015/7/orth_editorial007.pdf.

Paech 1994a

Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994.

Paech 1994b

Ders., »Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ›Schreiben mit Licht‹ oder ›L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même««, in: Michael Wetzel; Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213–233.

Pächt 1991

Otto Pächt, *Rembrandt*, München 1991.

Pächt 1989

Ders., *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hg. von Maria Schmid-Dengler, München 1989.

Paić/Purgar 2016

Žarko Paić; Krešimir Purgar (Hg.), *Theorizing Images*, Cambridge 2016.

Païni 2015

Dominique Païni (Hg.), *Antonioni, aux origines du pop: cinéma, photographie, mode*, Ausst.kat. Cinémathèque française/Musée du cinéma, Paris 2015.

Panofsky [1936/1947] 1999

Erwin Panofsky, »Stil und Medium im Film« [1936/1947], in: ders., *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a.M. 1999, S. 19–57; engl. Original: »On Movies«, in: Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University, Juni 1936, S. 5–15.

Panofsky [1927] 1992

Ders., »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1992, S. 99–168.

Panofsky [1920] 1973

Ders., »Rembrandt und das Judentum: Lise Lotte Möller zum 60. Geburtstag« [1920], in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 18 (1973), S. 75–108.

Panofsky 1944

Walter Panofsky, *Die Geburt des Films: ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*, Würzburg 1944.

Pantenburg 2017

Volker Pantenburg, »Licht«, in: Pantenburg u.a. 2017, S. 88f.

Pantenburg 2010a

Ders., »Raum erfahren: Zur Automatisierung der Blicke und Landschaften im Kino«, in: Armen Avanesian; Franck Hofmann (Hg.), *Raum in den Künsten. Konstruktion, Bewegung, Politik*, München 2010, S. 93–106.

Pantenburg 2010b

Ders., »Digitaler Realismus. Pedro Costas dokumentarische Fiktionen«, in: Dirck Linck; Michael Lüthy; Brigitte Obermayr; Martin Vöhler (Hg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin, Zürich 2010, S. 107–120.

Pantenburg u.a. 2017

Ders.; Friederike Horstmann; Dennis Göttel (Hg.), *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, 2. Aufl., Berlin 2017 (= Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd. 20).

Paquet 2007

Marcel Paquet, *Magritte*, Köln 2007.

Park 1997

David Park, *The Fire Within the Eye: A Historical Essay on the Nature and Meaning of Light*, Princeton, N.J. 1997.

Pascal 1949

Blaise Pascal, *Abhandlung über die Leidenschaften der Liebe. Gebet zu Gott um den heilsamen Gebrauch der Krankheiten*, hg. von Max Bense, Köln, Hagen 1949.

Pastoureau 2009

Michel Pastoureau, *Black: The History of a Color*, Oxford, Princeton 2009.

Patalas 1976

Enno Patalas, »Fritz Lang: Kommentierte Filmografie«, in: Grafe u.a. 1976, S. 83–142.

Patell 2012

Shireen Patell, »Traumatic Memory and Cinematic Syntax«, in: Julia B. Köhne (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin 2012, S. 29–55.

Pattison 2017

George Pattison, »In the Theater of Light: Toward a Heideggerian Poetics of Film«, in: Barnett/Elliston 2017, S. 29–43.

Payne 2015

Alina Payne (Hg.), *Vision and Its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park, PA 2015.

Peake 1999

Tony Peake, *Derek Jarman: A Biography*, Woodstock, New York 1999.

Penn 2013

Sheldon Penn, »The Time-Image in Carlos Reygadas' *Stellet Licht*: A Cinema of Immanence«, in: Bulletin of Spanish Studies, Jg. 90, 2013, Nr. 7, S. 1159–1181.

Peters 1994

Jan Marie Peters, »Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films«, in: Paech 1994a, S. 40–49.

Pfeffer 2010

Susanne Pfeffer (Hg.), *Vorspannkino. 47 Titel einer Ausstellung/47 Titles of an Exhibition*, Ausst.kat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Köln 2010.

Pfeifer 1989

Wolfgang Pfeifer, »Lichtung«, in: ders. u.a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* [1989], Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Lichtung>.

Pfeiffer/Hollein 2009

Ingrid Pfeiffer; Max Hollein (Hg.), *László Moholy-Nagy – Retrospektive*, aus dem Engl. von Silke Körber, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., München u.a. 2009.

Phillips 2016

Gene D. Phillips, »Die Musik in 2001 – Odyssee im Weltraum«, in: Castle [2005] 2016, S. 460–465.

Phillips 2008

James Phillips (Hg.), *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford, Calif. 2008.

Platon [um 380 v. Chr.]

Platon, »Das Höhlengleichnis« [um 380 v. Chr.], in: Beitin u.a. 2012, S. 14–20.

Platonow [1921] 2018

Andrej Platonow, »Licht und Sozialismus« [1921], in: Dritte Natur: Technik – Kapital – Umwelt (1/2018), <https://www.dritte-natur.de/magazin/details/licht-und-sozialismus-1921>.

Plinius [um 77 n. Chr.]

Plinius der Ältere, *Naturalis historia/Naturgeschichte. Lateinisch/Deutsch*, hg. von Marion Giebel, Ditzingen 2005.

Poirier 2011

Matthieu Poirier, »Attentate auf den Sehnerv«. Nachbild und andere Wahrnehmungsstörungen in der Kunst der sechziger Jahre«, aus dem Franz. von Romain Löser, in: Busch/Meister 2011, S. 95–106.

Ponge 2020

Francis Ponge, *Le Soleil/Die Sonne*, hg., übers. und komm. von Thomas Schestag, Berlin 2020.

Pozdnjakov 2017

Alexander Pozdnjakov (Hg.), *Bol'shoi German*, Sankt Petersburg 2017.

Prange 2017

Regine Prange, »Das Tableau vivant als Metapher des Videobildes. Zur Utopie des postkinematografischen Kinos in Godards *Passion* (1982)«, arhistoricum.net, 2017, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5121/>.

Prange 1994

Dies., »Stil und Medium. Panofsky »On Movies«, in: Reudenbach 1994, S. 171–190.

Prater 1992

Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Stuttgart 1992.

Preusser 2017

Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930*, Marburg 2017.

Preusser 2013

Ders., »Stumm – unmittelbar – authentisch? Zur Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von *Menschen am Sonntag*«, in: ders., *Transmediale Texturen. Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten*, Marburg 2013, S. 158–187.

Prince 2011

Stephen Prince, *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New York 2011.

Prince 2004

Ders., »The Emergence of Filmic Artifacts. Cinema and Cinematography in the Digital Age«, in: *Film Quarterly*, Jg. 57, 2004, Nr. 3, S. 24–33.

Prinzler 2003

Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin 2003.

Proust [1913–1927] 2021

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913–1927), Paris 2021.

Prümm 2020

Karl Prümm, »Zur Analyse der Kameraarbeit. Zwischen Technik und Ästhetik«, in: Hagener/Pantenburg 2020, S. 7–27.

Prümm 2006

Ders., »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse«, in: Koebner/Meder 2006, S. 15–35.

Prümm 2004

Ders., »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Segeberg 2004, S. 235–256.

Prümm 1999

Ders., »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umrisse einer fotografischen Film-analyse«, in: Prümm u. a. 1999, S. 15–51.

Prümm u. a. 1999

Ders.; Silke Bierhoff; Matthias Körnich (Hg.), *Kamerastile im aktuellen Film: Berichte und Analysen*, Marburg 1999.

Rakin 2021

Jelena Rakin, *Film, Farbe, Fläche. Ästhetik des kolorierten Bildes im Kino 1895–1930*, Marburg 2021 (= Zürcher Filmstudien, Bd. 44).

Ramírez 2000

Marta C. Ramírez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Münster, Hamburg 2000.

Raphael 1989

Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Frankfurt a. M. 1989.

Rath u. a. 2013

Markus Rath; Jörg Trempler; Iris Wenderholm (Hg.), *Das haptische Bild: Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013 (= Actus et Imago 7).

Rautzenberg 2016

Markus Rautzenberg, »Blendungen: Fotografische Selbstvergewisserung im Film«, in: Sybille Krämer; Sibylle Schmidt (Hg.), *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, S. 125–140.

Ravage 1988

Jack Ravage, »The Night of the Hunter [On Videotape]«, Review, in: *Film Quarterly*, Jg. 42, 1988, Nr. 1, S. 43–46.

Rayns 1986

Tony Rayns, »Unnatural Lighting«, in: *American Film*, Jg. 11, 1986, Nr. 10, S. 44–47, 50–61.

Rees u. a. 2011

Alan L. Rees; David Curtis; Duncan White; Steven Ball (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London 2011.

Reimann [1926] 1998

Walter Reimann, »Filmbauten und Raumkunst« [1926], in: Rolf Aurich; Wolfgang Jacobsen (Hg.), *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*, München 1998, S. 115–119.

Reisz/Millar 1988

Karel Reisz; Gavin Millar, *Geschichte und Technik der Filmmontage*, München 1988.

Remes 2015

Justin Remes, *Motion(less) Pictures. The Cinema of Stasis*, New York 2015.

Renoir [1974] 1975

Jean Renoir, *Mein Leben und meine Filme* [1974], München 1975.

Reudenbach 1994

Bruno Reudenbach (Hg.), *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin 1994 (= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg).

- Revault d'Allonnes 1991
 Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Paris 1991.
- Reygadas 2019a
 Carlos Reygadas, »Masterklasse«, in: *Revolver – Zeitschrift für Film*, Jg. 22, 2019, Nr. 41, S. 10–47.
- Reygadas 2019b
 Ders., »Masterclass«, Gespräch im Rahmen des International Film Festival Rotterdam (23.01.–03.02.2019), Moderation: Gerwin Tamsma, YouTube, 26.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ&t=2515s>.
- Reygadas 2019c (ADG)
 Ders., Gespräch mit dem Verfasser, 22. Juni 2019, Berlin (unveröffentlicht).
- Reygadas 2016
 Ders., *Luz*, Storyboards, mit Textbeiträgen von Alberto Kalach, Roberto Salbitani, Alberto Blanco, Nuri Bilge Ceylan, Mexiko-Stadt 2016.
- Reygadas 2014
 »Carlos Reygadas Interview«, YouTube, 19. Januar 2014, https://www.youtube.com/watch?v=IDUnG_d4ytY.
- Ringbom [1965] 1984
 Sixten Ringbom, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting* [1965], 2., überarb. Aufl., Soest 1984.
- Robinson u. a. 2001
 David Robinson; Steven Herbert; Richard Crangle (Hg.), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, London 2001.
- Rodowick 2007
 D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge 2007.
- Röder 1995
 Hans-Gerd Röder, *Sascha Schneider, ein Maler für Karl May*, Bamberg 1995.
- Rohmer [1977] 1980
 Éric Rohmer, *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll* [1977], aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München, Wien 1980.
- Rosenthal/Wertenbaker 1972
 Jean Rosenthal; Lael Wertebaker, *The Magic of Light*, Boston 1972.
- Rosenthal 2003
 Stephanie Rosenthal, *Die Farben Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko*, München 2003.
- Roth 1978
 Lane Roth, »Metropolis, The Lights Fantastic: Semiotic Analysis of Lighting Codes in Relation to Character and Theme«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 6, 1978, Nr. 4, S. 342–346.
- Rother 1999
 Rainer Rother, »Kühler Blick auf fremde Welt: Barry Lyndon (1975)«, in: Lars-Olav Beier (Hg.), *Stanley Kubrick*, Berlin 1999, S. 181–194.
- Rothöhler 2006
 Simon Rothöhler, »Einkreisung«, in: *Baute/Pantenburg* 2006, S. 155ff.

Rublack [2015] 2018

Ulinka Rublack, *Der Astronom und die Hexe: Johannes Kepler und seine Zeit* [2015], Hamburg 2018.

Ruchatz 2014

Jens Ruchatz, »Projektionen der Vorläufer. *Laterna magica* und *Camera obscura* im Film«, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 59–72.

Ruchatz 2003

Ders., *Licht und Projektion. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003.

Ruiz 2007

Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema 2*, Paris 2007.

Russell 1981

Sharon A. Russell, *Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameramen*, Interviews mit Néstor Almendros, Ghislain Cloquet, Henri Decae, Willy Kurant, Jean Rabier, Edmond Richard, Ann Arbor, Mich. 1981 (= *Studies in photography and cinematography* 2).

Ruttmann 1933

Walter Ruttmann im Gespräch über seinen Film BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT (1927) im Jahr 1933, <https://www.roberthaller.com/firstlight/ruttmann.html>.

Ryan 2016

Tina Rivers Ryan, *McLuhan's Bulbs: Light Art and the Dawn of New Media*, Diss., Columbia University, 2016, <https://de.scribd.com/document/402779081/McLuhan-s-Bulbs-Light-Art-and-pdf>.

Sabai Günther/Castro 2015

Jasmin li Sabai Günther; Inés de Castro (Hg.), *Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa*, Ausst.kat. Linden-Museum Stuttgart, München 2015.

Salt [1983] 2009

Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983], 3. Aufl., London 2009.

Samlowski [undatiert]

Wolfgang Samlowski, »Führungslicht«, *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:fuhrungslicht-1724>.

Samlowski/Wulff 2002

Ders.; Hans J. Wulff, »Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts«, in: Engell u.a. 2002, S. 169–184.

Santorius 2015

Nerina Santorius, »Zwischen dem Motiv und mir: Sehfilter und Blicksperrern im impressionistischen Bild«, in: Krämer 2015, S. 29–36.

Savage 2010

Jon Savage, »Die lauernde Schlange: Derek Jarmans Super-8-Filme«, in: Julia Stoschek Foundation e.V. 2010, S. 25–35.

Scaligero 1994

Massimo Scaligero, *Das Licht. Die Entdeckung der schöpferischen Imagination*, Ostfildern 1994.

Schaeffner 1995

Richard Schaeffner, »Licht und Sonne – Bemerkungen zu Sachproblemen und Wirkungsgeschichte eines platonischen Gleichnisses«, in: Gerlitz 1995, S. 137–148.

Schamoni 1936

Victor Schamoni, *Das Lichtspiel: Möglichkeiten des absoluten Films*, Hamm-Westfalen 1936.

Scherer/Vogt 1996

Christina Scherer; Guntram Vogt, »Derek Jarman«, in: Christina Scherer; Gerd Hallenberger (Hg.), *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 24: Experimente und Visionen. Studien zum neuen britischen Kino*, Marburg 1996, S. 8–68.

Schivelbusch 1992

Wolfgang Schivelbusch, *Licht, Schein und Wahn: Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin 1992.

Schivelbusch 1983

Ders., *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München, Wien 1983.

Schlicht/Hollein 2010

Esther Schlicht; Max Hollein (Hg.), *Zelluloid. Film ohne Kamera*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., Bielefeld 2010.

Schlichter [undatiert]

Ansgar Schlichter, »Einstellungslänge: Statistik«, Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellungslangestatistik-4064>.

Schliesser 1998

John Schliesser, »Antonioni's Heideggerian Swerve«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 26, 1998. Nr. 4, S. 278–287.

Schmid 1996

Eva M. J. Schmid, »Im Reich der Lichter: Beleuchtung, Malerei und Film«, in: Wiese 1996, S. 77–108.

Schmidt-Burkhardt 1992

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder: Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1992.

Schmitz 2004

Hermann Schmitz, »Zeit und Licht zwischen Heidegger und Einstein«, in: Gernot Böhme; Reinhard Olschanski (Hg.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 25–37.

Schmitz 2021

Norbert M. Schmitz, »Fremde Verwandte. Zum Verhältnis von Kunst- und Filmgeschichte«, in: *Stiglegger/Wagner 2021*, S. 138–159.

Schmitz 2014

Ders., »Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie«, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 106–121.

Schmitz 2009

Ders., »Reines Licht und Realismus. Formen moderner Lichtästhetik«, in: Gärtner u. a. 2009, S. 100–107.

Schmitz 2002

Ders., »An der Grenze zwischen den Medien – Das Licht im Film der klassischen Avantgarde«, in: Engell u.a. 2002, S. 157–169.

Schmölders 2001

Claudia Schmölders, »Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse«, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 37–53.

Schmoll gen. Eisenwerth 1970

Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, »Fensterbilder: Motivketten in der europäischen Malerei«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 13–166.

Schneede/Schick 1999

Uwe M. Schneede; Karin Schick (Hg.), *Robert Delaunay – Sonia Delaunay: Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg*, Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 1999.

Schöne 1954

Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

Schrader [1972] 2018

Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer [1972]*, Oakland, Calif. 2018.

Schröder 1992

Nicolaus Schröder, »Visuelle Logik. Der ›Filmdichter‹ Carl Mayer«, in: Bock/Töteberg 1992, S. 134–135.

Schüfftan 1992

Eugen Schüfftan, »Mensch, das musst du machen«, in: Bock/Töteberg 1992, S. 35–46.

Schultheis 2004

Bernd Schultheis, »Möglichkeitsräume. Notizen zur musikalischen Rede bei Stanley Kubrick«, in: Eichhorn 2004, S. 266–279.

Schultze 2019

Thomas Schultze, »CANNES Tag 6: Ekstase und Agonie, Himmel und Hölle«, *Blickpunkt:Film*, 20. Mai 2019, <https://beta.blickpunktfilm.de/details/440298>.

Schwab 1981

Lothar Schwab, »Raum und Licht. Zur Geschichte der Atelier-Ästhetik im deutschen Stummfilm«, in: *Filme: Neues und Altes vom Kino*, Jg. 2, 1981, Nr. 9, S. 38–47.

Schwarte 2011

Ludger Schwarte, »Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie«, in: Ludger Schwarte; Johannes Bilstein (Hg.), *Auge und Hand*, Oberhausen 2011, S. 211–228.

Sedgley 2000

Peter Sedgley: Acts of Light. Paintings, Kinetic Pieces, Works on Paper and Prints, Ausst.kat. Austin/Desmond Fine Art, Text by Margaret Garlake, London 2000.

Sedgley 1980

Peter Sedgley. Painting. Objects. Installations. 1963–1980, Ausst.kat. Tate Gallery, London, hg. von Cyril Barrett, London 1980.

Sedlmayr [1960] 1978

Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen [1960]*, Mittenwald 1978.

- Seeßlen/Jung 1999
Georg Seeßlen; Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 1999.
- Segeberg 2004
Harro Segeberg (Hg.), *Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg 2004.
- Seibold-Bultmann 1987
Ursula Seibold-Bultmann, *Zum Verständnis des Lichts in der Malerei J. M. W. Turners*, Diss., Universität Heidelberg 1987.
- Seidel 1996
Katrin Seidel, *Die Kerze: Motivgeschichte und Ikonologie*, [Köln, Univ., Diss., 1995] Hildesheim, Zürich, New York 1996 (= Studien zur Kunstgeschichte, 103).
- Semjonov 2018 (ADG)
Vladimir Semjonov, Gespräch mit dem Verfasser am 13. November 2018 in Sankt Petersburg (unveröffentlicht).
- Seyrafi 1986
Khalil Seyrafi, *Light: The Mystery of the Universe*, Los Angeles 1986.
- Shakespeare [1609] 1998
William Shakespeare, »Sonnet 43«, in: ders., *Shakespeare's Sonnets*, hg. von Katherine Duncan-Jones, London 1998, S. 197 (= The Arden Shakespeare, 3rd Series).
- Shin 2013
Camilla Shin, »Umberto Eco gets first glimpse of *Hard to be a God*«, Russia Beyond (Russia Today), 12.10.2013, https://www.rbth.com/literature/2013/10/12/umberto_eco_gets_first_glimpse_of_hard_to_be_a_god_30737.html.
- Simmen 1998
Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone*, Frankfurt a.M. 1998.
- Simons 2007
Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam 2007 (= Film Culture in Transition).
- Sinnerbrink 2014
Robert Sinnerbrink, »Technē and Poiēsis: On Heidegger and Film Theory«, in: Van den Oever 2014, S. 65–80.
- Sisley 1908
Alfred Sisley, »Über Landschaftsmalerei«, in: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe (6/1908), S. 247–250.
- Sitney [1974] 2002
P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000* [1974], 3. überarb. Aufl., Oxford u.a. 2002.
- Sitney 1978
Ders. (Hg.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978.
- Skerry 2013
Philip J. Skerry, *Dark Energy: Hitchcock's Absolute Camera and the Physics of Cinematic Spacetime*, New York u.a. 2013.

Šklovskij [1916] 1994

Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« [1916], in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, S. 3–35.

Sloterdijk [2007] 2014

Peter Sloterdijk, »Lichtung und Beleuchtung – Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts«, in: ders., *Der ästhetische Imperativ: Schriften zur Kunst*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Weibel, Berlin 2014, S. 84–104.

Smid 2012a

Thereza Smid, »Entgrenzte Stimmungsräume. Atmosphärische Funktionen filmischer Unschärfe«, in: Brunner u. a. 2012, S. 143–158.

Smid 2012b

Dies., *Poetik der Schärfeverlagerung*, Marburg 2012 (= Zürcher Filmstudien 29).

Sobchack 1992

Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, N.J. 1992.

Solkin u. a. 2009

David Solkin; Martin Myrone; Jacqueline Riding (Hg.), *Turner and the Masters*, Ausst.kat. Tate Britain, London, New York 2009.

Solschenizyn [1973] 2008

Alexander Solschenizyn, *Der Archipel GULAG* [1973], vom Verfasser autorisierte überarbeitete und gekürzte Ausgabe in einem Band, aus dem Russ. von Elisabeth Markstein, Frankfurt a.M. 2008.

Soulages 2019

Pierre Soulages, »Schwarz ist die aktivste Farbe überhaupt«, im Interview mit Nicola Kuhn, *Der Tagesspiegel*, 30.09.2019, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/pierre-soulages-schwarz-ist-die-aktivste-farbe-ueberhaupt/1946090.html>.

Soulages 2008

Ders., »Schwarz ist die Farbe des Lichtes«, im Interview mit Christoph Paul Klapproth, *Cicero – Magazin für politische Kultur*, 17.12.2008, <https://www.cicero.de/kultur/schwarz-ist-die-farbe-des-lichtes/41169?page=6>.

Sperl 2006

Stephan Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006.

Spinner 1971

Kaspar H. Spinner, »Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbarán, G. de la Tour, Rembrandt«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 34, H. 3 (1971), S. 169–183.

Stagni/Valente 2017

Piercesare Stagni; Valentina Valente (Hg.), *On Suspiria and Beyond. A Conversation with Cinematographer Luciano Tovoli*, Rom 2017.

Stam 1985

Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Mich. 1985.

- Stauff 1992
Markus Stauff, *Lighting Codes. Strukturen von Beleuchtung im Spielfilm*, Magisterarbeit, Universität Bochum 1992.
- Steadman 2001
Philip Steadman, *Vermeer's Camera. Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford 2001.
- Steinbauer-Grötsch 1997
Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*, Berlin 1997.
- Steinheider 2013
Judith Steinheider, *Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie*, Baden-Baden 2013 (= Kontext Kunst – Vermittlung – kulturelle Bildung 11).
- Stiglegger/Wagner 2021
Marcus Stiglegger; Christoph Wagner (Hg.), *Film, Bild, Emotion: Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter*, Berlin 2021 (= ZOOM. Perspektiven der Moderne, Bd. 7).
- Stine 2016
Kyle Stine, »Repressed Light: Cinema, Technics, and the Uncanny«, in: *Discourse*, Jg. 38, 2016, Nr. 3, S. 414–440.
- Stoichita 2008
Victor I. Stoichita, »Bedingtes Sehen, gehindertes Sehen. Zur Geschichte der impressionistischen Bildauffassung«, in: Bruhn/Hemken 2008, S. 188–205.
- Stoichita 2002
Ders., »Die Grenzen des Sichtbaren. Ein Gespräch mit Victor Stoichita über Licht und Schatten in Tintorettos Abendmahl in San Giorgio Maggiore«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Jg. 30, 2002, Nr. 4, S. 14–21.
- Stoichita 1999
Ders., *Eine kurze Geschichte des Schattens*, übers. von Heinz Jatho, München 1999.
- Stoichita 1998
Ders., *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- Storaro 2003
Vittorio Storaro (Hg.), *Scrivere con la luce/Writing with Light, Volume I.: La luce/The Light; Volume II.: I colori/Colors*, Mailand 2003.
- Straumann 2014
Patrick Straumann, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« – Apokalypse und Kino«, in: *Cinema #59: Ende*, hg. von Tereza Fischer-Smid u.a., Marburg 2014, S. 23–34.
- Struss 1928
Karl Struss, »Dramatic Cinematography«, in: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, Jg. 12, April 1928, Nr. 34, S. 317–319.
- Sukmanov 2007
Igor Sukmanov, »Carlos Reygadas: ›Ia veriu v real'nost‹«, in: *Iskusstvo kino*, Jg. 77, Juli 2007, Nr. 7, S. 92–95, <https://old.kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article16>.

Sykora 2015

Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie II: Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015.

Sykora 2008

Dies., »Arretierte Tränen: Selbstreferenz einer Fotografie der starken Gefühle«, in: dies.; Ludger Derenthal; Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2008, S. 167–182.

Szaloky 2002

Melinda Szaloky, »Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's Sunrise«, in: *Cinema Journal*, Jg. 41, 2002, Nr. 2, S. 109–131.

Szulakowska 2011

Urszula Szulakowska, »Robert Fludd and His Images of the Divine«, *The Public Domain Review*, 13. September 2011, <https://publicdomainreview.org/essay/robert-fludd-and-his-images-of-the-divine>.

Tacke 2016

Alexandra Tacke (Hg.), *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2016.

Tan 2016

Ian Tan, »Death, time and the possibilities of renewal in Carlos Reygadas' *Silent Light* and Carl T. Dreyer's *Ordet*«, *Off-Screen*, Jg. 20, April 2016, Nr. 4, <http://offscreen.com/view/carlos-reygadas-silent-light>.

Tanizaki [1933] 2018

Jun'ichirō Tanizaki, *Lob des Schattens: Entwürfe einer japanischen Ästhetik* [1933], aus dem Japanischen übersetzt und kommentiert von Eduard Klopfenstein, 5. Aufl., Zürich 2018.

Taureck 2004

Bernhard H. F. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt a.M. 2004.

Taylor/Spring 1993

Richard Taylor; Derek Spring (Hg.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London, New York 1993.

Tedjasukmana 2016

Chris Tedjasukmana, »Kino. Leben. Melancholie«, in: ders. u.a. 2016, S. 33–54.

Tedjasukmana u.a. 2016

Ders.; Adina Lauenburger; Lisa Äkervall; Sulgi Lie (Hg.), *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*, Berlin 2016.

Thissen 1999

Rolf Thissen, *Stanley Kubrick: Der Regisseur als Architekt*, München 1999.

Thomas 2010

Kerstin Thomas (Hg.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin, München 2010.

Thompson 2005a

Kristin Thompson, »Making the Light Come from the Story: Lighting«, in: dies., *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam 2005, S. 35–52.

- Thompson 2005b
Dies., *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam 2005.
- Thompson 2015
Lara Thompson, *Film Light: Meaning and Emotion*, Manchester 2015.
- Tickner 2020
Lisa Tickner, *London's New Scene: Art and Culture in the 1960s*, London 2020.
- Tomasulo 1986
Frank P. Tomasulo, *The Rhetoric of Ambiguity: Michelangelo Antonioni and the Modernist Discourse*, Berkeley 1986.
- Truffaut 1978
François Truffaut, »Charles Laughton: *The Night of the Hunter*«, in: ders., *The Films in My Life*, übers. von Leonard Mayhew, New York 1978, S. 119–120.
- Trumbull 1970
Douglas Trumbull, »Creating Special Effects For 2001: A Space Odyssey« [1968], in: Agel 1970, S. 158–166.
- Tudor 2010
Deborah Tudor, »Light bouncing: digital processes illuminate the cultural past«, *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, Nr. 52, September 2010, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/deeDigitalCinematog/index.html>.
- Turim [1978] 1985
Maureen Cheryn Turim, *Abstraction in Avant-Garde Film* [1978], Ann Arbor, Mich. 1985 (= *Studies in Cinema*, Bd. 32).
- Turner/Stoichita 2006/2007
Christopher Turner; Victor I. Stoichita, »A Short History of the Shadow: An Interview with Victor I. Stoichita«, *Cabinet*, Nr. 24, 2006/07, https://cabinetmagazine.org/issues/24/turner_stoichita.php.
- Turner 1982
George Turner, »Creating The Night of the Hunter«, in: *American Cinematographer*, Jg. 64, Dezember 1982, online in einer modernisierten Version unter: <https://ascmag.com/articles/flashback-the-night-of-the-hunter>.
- Tyradellis/Burkhardt 2007
Daniel Tyradellis; Wolf Burkhardt (Hg.), *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*, Frankfurt a.M. 2007.
- Ulitzsch 1924
Ernst Ulitzsch, »Die Nibelungen. Uraufführung des ersten Teiles ›Siegfried‹ im Ufa Palast am Zoo«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 14.
- Ullrich 2002
Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002.
- Van den Oever 2014
Annie van den Oever (Hg.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam 2014.
- Van Hoogstraten 1678
S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678.

Van Mander 1916

Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, Text, Uebersetzung und Kommentar, nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker, Haag 1916.

Vandenberg 1994

Gérard Vandenberg, »Das Licht im Film ist wie die Farbe in der Malerei«, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 43, Februar 1994, Nr. 2, S. 38–54.

Vaughan 1652

Thomas Vaughan, *Aula lucis, or, The House of Light: A discourse written in the year 1651*, London 1652.

Verwiebe 1997

Birgit Verwiebe, *Lichtspiele: Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.

Vetter 2011

Matthias Vetter, »Verschwörung der Kremlärzte«, in: *Benz* 2011, S. 416ff.

Vielhaber 1988

Christiane Vielhaber, *Augen-Blicke. Das Motiv des Auges in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1988.

Viera/Viera 1993

Dave Viera; John D. Viera, *Lighting for Film and Electronic Cinematography*, Belmont 1993.

Vogel [1974] 2000

Amos Vogel, *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick* [1974], aus dem Engl. von Felix Bucher u.a., Reinbek bei Hamburg 2000.

Vogt [1972] 1982

Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945* [1972], 3., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1982.

Völcker 1996

Matthias Völcker, *Blick und Bild – Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, [Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1994] Bielefeld 1996.

Von Bassewitz [1915] 2022

Gerdt von Bassewitz, *Peterchens Mondfahrt* [1915], Ditzingen 2022.

Von Sandrart 1675

Johann Jacob von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. II, Nürnberg 1675.

Von Sternberg 1967

Josef von Sternberg, »Marlene wird geschaffen«, in: ders., *Ich, Josef von Sternberg. Erinnerungen*, Velber bei Hannover 1967, S. 249–294.

Von Trier/Vinterberg 1995

Lars von Trier; Thomas Vinterberg, *Vow of Chastity*, Copenhagen, Monday 13 March 1995, www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/.

VVS Saarbrücken 1999

VVS Saarbrücken (Hg.), *Mehr Licht*, mit Beiträgen von Paul Virilio, Friedrich Kittler, Peter Bexte, Carine Asscher, Wolfgang Hagen u.a., Berlin 1999.

- Wagner 2004
 Monika Wagner, »Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder«, in: Barbara Naumann (Hg.), *Bilder-Denken: Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 67–86.
- Wagner 2001
 Dies., *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Walser 2002
 Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1933*, 6. Bde., hg. von Bernhard Echte, Berlin 2002.
- Warner 2015
 Rick Warner, »Filming a miracle: *Ordet*, *Silent Light*, and the spirit of contemplative cinema«, in: *Critical Quarterly*, Jg. 57, 2015, Nr. 2, S. 46–71.
- Warnke 1994
 Martin Warnke, »Panofsky – Die Hamburger Vorlesungen«, in: Bruno Reudenbach (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 53–58.
- Warnke 1987
 Ders., »Der Kopf in der Hand«, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 55–61.
- Weber 2002
 Gregor J. M. Weber, »Die Empirie des Lichts. Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Johannes Vermeer«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Jg. 30, 2002, Nr. 4, S. 38–57.
- Weber/Mählert 1998
 Hermann Weber; Ulrich Mählert (Hg.), *Terror. Innerkommunistische »Säuberungen« vor und nach dem 2. Weltkrieg*, Paderborn 1998.
- Wees 2007
 William C. Wees, »Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film«, in: Alexander Graf; Dietrich Scheunemann (Hg.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam 2007, S. 183–196.
- Wees 1992
 Ders., *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avantgarde Film*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
- Weibel 2010
 Peter Weibel, »rosalie – Das universale Theater des Lichts«, in: ders. (Hg.), *Rosalie. Lichtkunst / light art. The universal theater of light*, Ausst.kat. Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Zürich 2010, S. 8–11.
- Weibel 1997a
 Ders., »Jeffrey Shaw: Eine Gebrauchsanweisung«, in: ders.; Heinrich Klotz (Hg.), *Jeffrey Shaw – a user's manual. From Expanded Cinema to Virtual Reality*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 9–19.
- Weibel 1997b
 Ders. (Hg.), *Jenseits von Kunst*, Ausst.kat. Neue Galerie Graz; Ludwig Museum Budapest, Wien 1997.
- Weibel/Jansen 2006
 Ders.; Gregor Jansen (Hg.), *Lichtkunst aus Kunstlicht. Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert / Light Art from Artificial Light. Light as a Medium in the Art of the 20th*

- and 21st Centuries*, Ausst.kat. ZKM, Museum für Neue Kunst Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2006.
- Weihsmann 1988
Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988.
- Weingarten 2008
Susanne Weingarten, »Patchwork der Pixel. Zu den Folgen der Digitalisierung für die Filmästhetik«, in: Kloock 2008, S. 223–233.
- Weiss 2011
Philipp Weiss, »Die Camera Obscura und das Licht«, in: Bohlmann/Sakamoto 2011, S. 33–40.
- Weitemeier 1981
Hanna Weitemeier (Hg.), *Schwarz*, Ausst.kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1981.
- Werner-Burgmann u.a. 2019
Anett Werner-Burgmann; Marcus Becker; Matthias Bruhn; Annette Dorgerloh; Luisa Feiersinger (Hg.), *BildFilmRaum. Interdisziplinäre Bewegtbildforschung*, Weimar 2019.
- Westheider u.a. 2023
Ortrud Westheider; Michael Philipp; Daniel Zamani (Hg.), *Sonne: die Quelle des Lichts in der Kunst*, Ausst.kat. Museum Barberini, Potsdam, München, London, New York 2023.
- Westheider/Zamani 2023
Dies.; Daniel Zamani (Hg.), *Wolken und Licht: Impressionismus in Holland*, Ausst.kat. Museum Barberini, Potsdam, München 2023.
- Wetzel/Wolf 1994
Michael Wetzel; Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994.
- Wiedemann 2014
Nicole Wiedemann, »Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion«, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 45–49.
- Wien 2016
Iris Wien, »[T]he chiar'oscuro does really exist in nature«. John Constable's *English Landscape Scenery* and contemporary theories on colour, light and atmosphere«, in: Magdalena Bushart; Gregor Wedekind (Hg.), *Die Farbe Grau*, Berlin, Boston 2016, S. 155–175 (= Phoenix Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek 1).
- Wiese 1996
Heidi Wiese (Hg.), *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*, Marburg 1996 (= Schriften der Murnau-Gesellschaft 4).
- Wigley 2018
Sam Wigley, »50 years of 2001: A Space Odyssey – 5 films that influenced Kubrick's giant leap for sci-fi«, BFI, 28. März 2018, <https://www.bfi.org.uk/lists/2001-space-odyssey-stanley-kubrick-influences>.
- Williams [1965] 2017
John Williams, *Stoner* [1965], aus dem Amerik. von Bernhard Robben, 8. Aufl., München 2017.

Wilson 2020

Ewan Wilson, *A New Archaic Avant-Garde? Tradition and Experimentation in the Neo-Mediaeval Cinema of Terry Gilliam, Derek Jarman, and John Boorman*, Diss., University of Dundee 2020, https://discovery.dundee.ac.uk/ws/portalfiles/portal/49453004/E_Wilson_Thesis_Corrected_Signed_27052020.pdf.

Wimböck u.a. 2007

Gabriele Wimböck; Karin Leonhard; Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster, Hamburg, London 2007.

Winokurowa 2021

Ljubawa Winokurowa, »Elektrifizierung Russlands: Es werde Licht«, Moskauer Deutsche Zeitung, 22. August 2021, <https://mdz-moskau.eu/elektrifizierung-russlands-es-werde-licht/>.

Wirtz 2000

Markus Wirtz, *Licht: Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Saarbrücken 2000.

Wirwalski 1994

Andreas Wirwalski, »Wie macht man einen Regenbogen?« Fritz Langs Nibelungenfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption, Frankfurt a.M. 1994 (= Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 14).

Wittgenstein [1950–51] 1977

Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben* [1950–51], hg. von G. E. M. Anscombe, Berkeley, Los Angeles 1977, https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php?title=Bemerkungen_über_die_Farben.

Wöger 2013

Andre Wöger, »Verblendung: J.J. Abrams entschuldigt sich für Lens Flares«, *Moviepilot*, 01.10.2013, <https://www.moviepilot.de/news/j-j-abrams-entschuldigt-sich-fur-lens-flares-125167>.

Wölfflin 1915

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Woessner 2011

Martin Woessner, »What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility«, in: *New German Critique*, Sommer 2011, Nr. 113: Ideas in Motion, S. 129–157.

Wolf [1913] 1914

Georg Jacob Wolf, »Probleme des Interieurbildes« [1913], in: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 30, H. 1/2, 1. Oktober 1914, S. 17–32.

Wolfsteiner/Rautzenberg 2010

Andreas Wolfsteiner; Markus Rautzenberg (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, Paderborn 2010.

Wood 2006

Jason Wood, *The Faber Book of Mexican Cinema*, London 2006.

Wood 1976

Robin Wood, »Murnau's Midnight and Sunrise«, in: *Film Comment*, Jg. 12, Mai/Juni 1976, Nr. 3, S. 4–19.

Woolf 1926

Virginia Woolf, »The Cinema«, in: *The Nation and Athenaeum*, 3 July 1926, <https://sazbian.be/text/the-cinema>.

Wulff 2013

Hans J. Wulff, »Schwarzbilder – Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem«, in: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Jg. 9, 2013, Nr. 1, S. 9–26, <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/16538>.

Wulff 1990

Ders., »Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke)«, in: *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 2,1, 1990, S. 177–197, <https://d-nb.info/1153007339/34>.

Wulff [undatiert]

Ders., »Kontemplatives Kino«, *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kontemplativeskino-9303>.

Wulff [undatiert]

Ders., »Ouverture«, *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:ouverture-7567>.

Wymer 2005

Rowland Wymer, *Derek Jarman*, Manchester 2005.

Wymer/Szőnyi 2011

Rowland Wymer; György E. Szőnyi, »John Dee as a Cultural Hero«, in: *European Journal of English Studies*, Jg. 15, Dezember 2011, Nr. 3, S. 189–209.

Wyss 2018

Beat Wyss, »Krise der Evidenz – Antonionis *Blow-Up*«, in: Diers u.a. 2018, S. 19–44.

Yiu 2005

Yvonne Yiu, »Der Spiegel: Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 68, 2005, H. 4, S. 475–488.

Youngblood [1970] 2020

Gene Youngblood, *Expanded Cinema* [1970], Fiftieth Anniversary Edition, New York 2020.

Zaccolini 1618–22

Matteo Zaccolini, *Della descrizione dell'ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*, Handschrift 1618–22, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Florenz.

Zajonc 1994

Arthur Zajonc, *Die Lichtfänger. Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Reinbek bei Hamburg 1994.

Zglinicki [1956] 1979

Friedrich v. Zglinicki, *Der Weg des Films: die Geschichte der Kinematographie und ihre Vorläufer* [1956], Hildesheim, New York 1979.

Ziegenhagen 2015

David Ziegenhagen, »Bright Nights. Atmosphäre der Nacht in Michael Manns *Collateral* und *Miami Vice*«, in: Orth 2015, S. 45–62.

Zielinski 2002

Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002.

Zimmermann 1987/88

Michael Zimmermann, »Delaunays ›formes circulaires‹ und die Philosophie Henri Bergsons«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49 (1987/88), S. 335–364.

Zinman 2020

Gregory Zinman, *Making Images Move. Handmade Cinema and the Other Arts*, Oakland, Calif. 2020.

Zsigmond 1993

Vilmos Zsigmond, »Am Ende des Tages konnte ich fast nichts mehr sehen«, in: Beier/Midding 1993, S. 264–283.

Zvonkine 2015

Eugénie Zvonkine, »The artistic process of Aleksei German«, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Jg. 9, 2015, Nr. 3, S. 154–183.

Filmverzeichnis

- 2001: A SPACE ODYSSEY, USA 1968, Stanley Kubrick, K(amera): Geoffrey Unsworth
A CLOCKWORK ORANGE, England/USA 1971, Stanley Kubrick, K: John Alcott
AELITA – DER FLUG ZUM MARS [АЭЛИТА], Russland 1924, Jakow Protazanow, K: Emil Schünemann, Juri Scheljabuschski
AFTER HOURS, USA 1985, Martin Scorsese, K: Michael Ballhaus
ALICE IN WONDERLAND, USA 1951, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton S. Luske (Walt-Disney-Studios)
ALLURES, USA 1961, Jordan Belson
ALPHAVILLE, Frankreich/Italien 1965, Jean-Luc Godard, K: Raoul Coutard
AMER, Frankreich/Belgien 2009, Hélène Cattet, Bruno Forzani, K: Manuel Dacosse
AMERICAN NIGHT (5-Kanal-Filminstallation), Deutschland/Spanien 2009, Julian Rosefeldt, K: Christoph Krauss
A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, USA 1935, Max Reinhardt, Wilhelm Dieterle, K: Hal Mohr
ANAMORPHOSIS, England 1993, Quay Brothers
AN  MIC CINÉMA, Frankreich 1926, Marcel Duchamp, K: Man Ray
ANNABELLE SERPENTINE DANCE, USA 1895, William K. L. Dickson, William Heise
AN OPTICAL POEM, USA 1938, Oskar Fischinger
ANTICIPATION OF THE NIGHT, USA 1958, Stan Brakhage
APOCALYPSE NOW, USA 1979, Francis Ford Coppola, K: Vittorio Storaro
   PROPOS DE NICE, Frankreich 1930, Jean Vigo, K: Boris Kaufman
ASCHENPUTTEL, Deutschland 1922, Lotte Reiniger
BACK TO THE FUTURE, USA 1985, Robert Zemeckis, K: Dean Cundey
BALL OF FIRE, USA 1941, Howard Hawks, K: Gregg Toland
BARRY LYNDON, England/USA 1975, Stanley Kubrick, K: John Alcott
BATALLA EN EL CIELO, Mexiko 2005, Carlos Reygadas, K: Diego M. Vignatti
BEN-HUR, USA 1959, William Wyler, K: Robert Surtees
BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT, Deutschland 1927, Walther Ruttmann, K: Karl Freund, Robert Baberske, Reimar Kuntze, László Schäffer
BILITIS, Frankreich/Italien 1977, David Hamilton, K: Bernard Dailencourt
BLACK ICE, USA 1994, Stan Brakhage
BLACK TUESDAY, USA 1954, Hugo Fregonese, K: Stanley Cortez

- BLADE RUNNER, USA/Hongkong 1982, Ridley Scott, K: Jordan Cronenweth
 BLOW-UP, England/Italien 1966, Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma
 BLUE, Frankreich 1993, Derek Jarman
 BRAZIL, England 1985, Terry Gilliam, K: Roger Pratt
 BREAKING THE WAVES, Dänemark/Schweden/Frankreich u.a. 1996, Lars von Trier, K: Robby Müller
 BROKEN BLOSSOMS, USA 1919, David W. Griffith, K: G. W. Bitzer
 CAPE FEAR, USA 1991, Martin Scorsese, K: Freddie Francis
 CARAVAGGIO, England 1986, Derek Jarman, K: Gabriel Beristain
 CAVE OF FORGOTTEN DREAMS, Frankreich/Deutschland/USA u.a. 2010, Werner Herzog, K: Peter Zeitlinger
 CHARADE, USA 1963, Stanley Donen, K: Charles Lang
 CHRUSTALJOW, MASHINU! [CHRUSTALJOW, MEIN WAGEN!], Frankreich/Russland 1998, Alexej German, K: Vladimir Ilyin
 CINEMA EUROPE: THE OTHER HOLLYWOOD. THE MUSIC OF LIGHT, England 1996, Kevin Brownlow, David Gill u.a., K: Olivier Petitjean u.a.
 CITIZEN KANE, USA 1941, Orson Welles, K: Gregg Toland
 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, USA 1977, Steven Spielberg, K: Vilmos Zsigmond
 COLLATERAL, USA 2004, Michael Mann, K: Dion Beebe, Paul Cameron
 CONEY ISLAND AT NIGHT, USA 1905, Edwin S. Porter
 DANSE SERPENTINE, Frankreich 1897, Louis Lumière
 DARK, Deutschland 2017–2020, Baran bo Odar, K: Nikolaus Summerer
 DARK CITY, USA/Australien 1998, Alex Proyas, K: Dariusz Wolski
 DAS CABINET DES DR. CALIGARI, Deutschland 1920, Robert Wiene, K: Willy Hameister
 DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS, Deutschland 1919, Lotte Reiniger
 DAS PERFEKTE SCHWARZ, Deutschland 2019, Tom Fröhlich, K: Michael Throne
 DEN SORTE DRØM, Dänemark 1911, Urban Gad, K: Adam Johansen, Guido Seeber
 DER BLAUE ENGEL, Deutschland 1930, Josef von Sternberg, K: Günther Rittau
 DER BRENNENDE ACKER, Deutschland 1922, F. W. Murnau, K: F. A. Wagner, Karl Freund
 DER GANG IN DIE NACHT, Deutschland 1921, F. W. Murnau, K: Carl Hoffmann
 DER GOLEM, Deutschland 1915, Paul Wegener, K: Guido Seeber
 DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, Deutschland 1920, Paul Wegener, K: Karl Freund
 DER LETZTE MANN, Deutschland 1924, F. W. Murnau, K: Karl Freund
 DER MANN MIT DER KAMERA [ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ], Russland 1929, Dziga Vertov, K: Michail Kaufman
 DIABOLIK, Italien 1968, Mario Bava, K: Antonio Rinaldi
 DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED, Deutschland 1926, Lotte Reiniger
 DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, Deutschland 1972, Rainer Werner Fassbinder, K: Michael Ballhaus
 DIE BÜCHSE DER PANDORA, Deutschland 1929, Georg Wilhelm Pabst, K: Günther Krampf
 DIE FINANZEN DES GROßHERZOGS, Deutschland 1924, F. W. Murnau, K: Franz Planer, Karl Freund
 DIE FREUDLOSE GASSE, Deutschland 1925, Georg W. Pabst, K: Guido Seeber, Curt Oertel, Walter R. Lach

- DIE MAGIE DER NACHT IN DER MALEREI, Deutschland 2018, Marion Schmidt, K: Moritz Marz
- DIE NIBELUNGEN, Deutschland 1924, Fritz Lang, K: Carl Hoffmann, Günther Rittau
- DIE STRAßE, Deutschland 1923, Karl Grune, K: Karl Hasselmann
- DIE UNBERÜHRBARE, Deutschland 2000, Oskar Roehler, K: Hagen Bogdanski
- DIWAN, Deutschland 1974, Werner Nekes
- DO THE RIGHT THING, USA 1989, Spike Lee, K: Ernest Roscoe Dickerson
- DOG STAR MAN, USA 1961–64, Stan Brakhage
- DOUBLE INDEMNITY, USA 1944, Billy Wilder, K: John F. Seitz
- DOWN BY LAW, USA/Deutschland 1986, Jim Jarmusch, K: Robby Müller
- DRACULA, England 1958, Terence Fisher, K: Jack Asher
- DREAM OF A RAREBIT FIEND, USA 1906, Edwin S. Porter
- DR. MABUSE, DER SPIELER, Deutschland 1922, Fritz Lang, K: Carl Hoffmann
- DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, England/USA 1964, Stanley Kubrick, K: Gilbert Taylor
- EASY RIDER, USA 1969, Dennis Hopper, K: László Kovács
- EINE SEITE DES WAHNSINNS [KURUTTA IPPĒJI], Japan 1926, Teinosuke Kinugasa, K: Kôhei Sugiyama, Eiji Tsuburaya
- ENTER THE VOID, Frankreich 2009, Gaspar Noé, K: Benoît Debie
- ENTRE SOMBRAS, Portugal/Frankreich 2018, Mónica Santos, Alice Guimarães
- ES IST SCHWER, EIN GOTT ZU SEIN [ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ], Russland 2013, Alexej German, K: Vladimir Ilyin, Juri Klimenko
- E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL, USA 1982, Steven Spielberg, K: Allen Daviau
- FANNY OCH ALEXANDER, Schweden/Frankreich/Deutschland 1982, Ingmar Bergman, K: Sven Nykvist
- FANTASIA, USA 1940, James Algar u. a. (Walt-Disney-Studios)
- FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE, Deutschland 1926, F. W. Murnau, K: Carl Hoffmann
- FÄNGELSE, Schweden 1949, Ingmar Bergman, K: Göran Strindberg
- FIGHT CLUB, USA 1999, David Fincher, K: Jeffrey Cronenweth
- FIRST HYMN TO THE NIGHT – NOVALIS, USA 1994, Stan Brakhage
- FRANKENSTEIN, USA 1931, James Whale, K: Arthur Edeson
- GESCHICHTE DER NACHT, Schweiz/Frankreich 1978, Clemens Klopfenstein
- GHOSTLAND, Frankreich/Kanada 2018, Pascal Laugier, K: Danny Nowak
- GILDA, USA 1946, Charles Vidor, K: Rudolph Maté
- GONE WITH THE WIND, USA 1939, Victor Fleming, K: Ernest Haller
- GREED, USA 1924, Erich von Stroheim, K: William H. Daniels, Ben F. Reynolds, Ernest B. Schoedsack
- HÄXAN, Schweden 1922, Benjamin Christensen, K: Johan Ankerstjerne
- HELL – DIE SONNE WIRD EUCH VERBRENNEN, Deutschland 2011, Tim Fehlbaum, K: Markus Förderer
- HUGO, USA 2011, Martin Scorsese, K: Robert Richardson
- IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, Italien 1982, Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma
- IL CONFORMISTA, Italien/Frankreich/Deutschland 1970, Bernardo Bertolucci, K: Vittorio Storaro

- IL DESERTO ROSSO, Italien 1964, Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma
IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN, Deutschland/Frankreich 1929, László Moholy-Nagy
IN ABSENTIA, England 2000, Quay Brothers
INLAND EMPIRE, Frankreich/Polen/USA 2006, David Lynch, K: David Lynch
INTERVIEW WITH THE VAMPIRE, USA 1994, Neil Jordan, K: Philippe Rousselot
IN THE MOOD FOR LOVE, Hongkong/Frankreich/Thailand 2000, Wong Kar-Wai, K: Christopher Doyle
IN THE SHADOW OF THE SUN, England 1981, Derek Jarman
JAPÓN, Mexiko 2002, Carlos Reygadas, K: Diego Martínez Vignatti, Thierry Tronchet
JUBILEE, England 1978, Derek Jarman, K: Peter Middleton
JURASSIC PARK, USA 1993, Steven Spielberg, K: Dean Cundey
KINGDOM OF HEAVEN, USA/Spanien/England/Deutschland 2005, Ridley Scott, K: John Mathieson
KISS THE BLOOD OFF MY HANDS, USA 1948, Norman Foster, K: Russell Metty
LA DANSE DU FEU (auch: LA COLONNE DE FEU), Frankreich 1899, Georges Méliès
LA LANTERNE MAGIQUE, Frankreich 1903, Georges Méliès
LA LUMIÈRE D'EN FACE, Frankreich 1955, Georges Lacombe, K: Louis Page
LA LUNE À UN MÈTRE, Frankreich 1898, Georges Méliès
L'AMI DE MON AMIE, Frankreich 1987, Éric Rohmer, K: Bernard Lutic
LA MORT DE LOUIS XIV, Frankreich/Portugal/Spanien 2016, Albert Serra, K: Jonathan Riquebourg
L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, Frankreich/Italien 1961, Alain Resnais, K: Sacha Vierny
LA NOTTE, Italien/Frankreich 1961, Michelangelo Antonioni, K: Gianni Di Venanzo
LA NUIT AMÉRICAINNE, Frankreich/Italien 1973, François Truffaut, K: Pierre-William Glenn
L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT, Frankreich 1896, Auguste & Louis Lumière, K: Louis Lumière
L'AVEU, Italien/Frankreich 1970, Costa-Gavras, K: Raoul Coutard
LA PASSION DE JEANNE D'ARC, Frankreich 1928, Carl Theodor Dreyer, K: Rudolph Maté
LA PRISONNIÈRE, Frankreich/Italien 1968, Henri-Georges Clouzot, K: Andréas Winding
LA VIE D'ADÈLE, Frankreich/Spanien/Belgien 2013, Abdellatif Kechiche, K: Sofian El Fani
LAWRENCE OF ARABIA, England 1962, David Lean, K: Freddie Young
L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE, Frankreich 1907, Georges Méliès
LE LYS DE LA VIE, Frankreich 1920, Loïe Fuller, Gabrielle Sorère, K: William Burke, André Dantan
LEMON, USA 1969, Hollis Frampton
LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE, Frankreich 1904, Georges Méliès
LE VOYAGE DANS LA LUNE, Frankreich 1902, Georges Méliès, K: Michaut Tainguy, Lucien Tainguy
LICHTSPIEL OPUS I, Deutschland 1921, Walter Ruttmann
LICHTSPIEL OPUS III, Deutschland 1923–24, Walter Ruttmann
LICHTSPIEL SCHWARZ-WEISS-GRAU, Deutschland 1930, László Moholy-Nagy
LICHT VON ALEKAN FÜR COCTEAU UND WENDERS, Deutschland 1987, Michael Klier
LIGHT, USA 1974, Jordan Belson

- LIGHTHOUSE, USA 1947, Frank Wisbar, K: Walter Streng
- L'INHUMAINE, Frankreich 1924, Marcel L'Herbier, K: Albert du Plessis de Roche, Georges Specht
- LOÏE FULLER, Frankreich 1902, Segundo de Chomón
- LOÏE FULLER – TÄNZERIN DES LICHTS, USA/Frankreich 2023, Zeva Oelbaum, Sabine Krayenbühl, K: Claudia Raschke, Robert Richman
- LOTTE REINIGER – TANZ DER SCHATTEN: PORTRÄT DER PIONIERIN DES KÜNSTLERISCHEN TRICKFILMS, Deutschland 2012, Susanne Marschall, K: Jens Huerkamp
- LOVECRAFT COUNTRY (Staffel 1, Folge 9: REWIND 1921), USA 2020, Jeffrey Nachmanoff, K: Michael Watson
- LUX ÆTERNA, Frankreich 2019, Gaspar Noé, K: Benoît Debie
- LUXO JR., USA 1986, John Lasseter
- MAD MEN [Staffel 5, Folge 6: FAR AWAY PLACES], USA 2012, Scott Hornbacher, K: Chris Manley
- MANHATTAN, USA 1979, Woody Allen, K: Gordon Willis
- MATISSE – AUF DER SUCHE NACH DEM LICHT, Frankreich 2019, Raphaël Millet, K: Raphaël Millet, Valentin Caron, Marc Bénoliel
- MEDIA MAGICA I. – WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN?, Deutschland 1985, Werner Nekes, K: Bernd Upnmoor, Christoph Schlingensief, Serge Roman
- MEIN FREUND IVAN LAPSHIN [МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН], Russland 1981/1985, Alexej German, K: Valeri Fedosov
- MENSCHEN AM SONNTAG, Deutschland 1930, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, K: Eugen Schüfftan, Fred Zinnemann
- METROPOLIS, Deutschland 1927, Fritz Lang, K: Karl Freund, Günther Rittau
- MIAMI VICE, USA 2006, Michael Mann, K: Dion Beebe
- MONANIEBA, Georgien 1984, Tengis Abuladse, K: Michail Agranowitsch
- MORE, Frankreich/Deutschland 1969, Barbet Schroeder, K: Nestor Almendros
- MOTHLIGHT, USA 1963, Stan Brakhage
- NATURAL LIGHT [TERMÉSZETES FÉNY], Ungarn/Lettland/Frankreich/Deutschland 2019, Dénes Nagy, K: Tamás Dobos
- NIGHT AND THE CITY, England 1950, Jules Dassin, K: Max Greene
- NIGHT MUSIC, USA 1986, Stan Brakhage
- NIGHT ON EARTH, USA 1991, Jim Jarmusch, K: Frederick Elmes
- NIGHT ON EARTH (Dokumentarserie), England 2020, Peter Fison u. a., K: Doug Anderson u. a.
- NOCTURNA ARTIFICIALIA, England 1979, Quay Brothers
- NOCTURNO, Österreich 1934, Gustav Machatý, K: Oktavijan Miletic, Jan Stallich
- NOSFERATU, USA 2024, Robert Eggers, K: Jarin Blaschke
- NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, Deutschland 1922, Friedrich Wilhelm Murnau, K: Arno Wagner, Günther Krampf
- NUESTRO TIEMPO, Mexiko/USA/Frankreich/Deutschland u. a. 2018, Carlos Reygadas, K: Adrian Durazo, Diego García
- O BEAUTIFUL NIGHT, Deutschland 2019, Xaver Böhm, K: Jieun Yi
- OKTOBER [ОКТАБРЬ], Russland 1928, Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrow, K: Wladimir Nilsen, Wladimir Popow, Eduard Tisse

- ONE¹¹ AND 103, Deutschland 1992, John Cage, Henning Lohner
 ORDET, Dänemark 1955, Carl Theodor Dreyer, K: Henning Bendtsen
 O SANGUE, Portugal 1989, Pedro Costa, K: Martin Schäfer
 PARTNER, Italien 1968, Bernardo Bertolucci, K: Ugo Picone
 PEARL, USA 2022, Ti West, K: Eliot Rockett
 PERSONA, Schweden 1966, Ingmar Bergman, K: Sven Nykvist
 PICASSO – KUNST ALS POLITISCHE WAFFE, Frankreich 2013, Laurence Thiriat, K: Christophe Trarieux
 POST TENEBRAS LUX, Mexiko/Frankreich/Niederlande 2012, Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé
 POUPOUPIDOU, Frankreich 2011, Gérald Hustache-Mathieu, K: Pierre Cottureau
 RADIOACTIVE, England 2019, Marjane Satrapi, K: Anthony Dod Mantle
 RAINBOW DANCE, England 1936, Len Lye
 RAY GUN VIRUS, USA 1966, Paul Sharits
 RAZOR BLADES, USA 1965–68, Paul Sharits
 REAR WINDOW, USA 1954, Alfred Hitchcock, K: Robert Burks
 REMBRANDT, England 1936, Alexander Korda, K: Georges Périnal
 RHYTHMUS 21, Deutschland 1921, Hans Richter
 ROTE LATERNE [DÀ HÓNG DĒNGLÓNG GĀOGĀO GUÀ], China/Hongkong/Taiwan 1991, Zhang Yimou, K: Zhao Fei
 SABOTAGE, England 1936, Alfred Hitchcock, K: Bernard Knowles
 SCHATTEN – EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION, Deutschland 1923, Arthur Robison, K: Fritz Arno Wagner
 SCHERBEN, Deutschland 1921, Lupu Pick, K: Friedrich Weinmann
 SECRET BEYOND THE DOOR, USA 1948, Fritz Lang, K: Stanley Cortez
 SHOAH, Frankreich 1986, Claude Lanzmann, K: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky
 Sin City 2: A Dame to Kill For, USA 2014, Robert Rodriguez, Frank Miller, K: Robert Rodriguez
 SIN CITY, USA 2005, Robert Rodriguez, Frank Miller, K: Robert Rodriguez
 SOLOMON AND SHEBA, USA 1959, King Vidor, K: Freddie Young
 SPIEGEL, LICHT UND SCHATTEN – DER KAMERAMANN UND ERFINDER EUGEN SCHÜFFTAN, Deutschland 1992, Andreas Reichstein, K: Frank Banuscher, Franz Wagenbach
 STAR TREK, USA 2009, J.J. Abrams, K: Daniel Mindel
 STAR TREK INTO DARKNESS, USA 2013, J.J. Abrams, K: Daniel Mindel
 STATE FUNERAL, Niederlande/Litauen 2019, Sergei Loznitsa
 STELLET LICHT, Mexiko 2007, Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé
 STOCKHAUSEN – LICHTWERKE: MUSIK VON HEUTE – KLANG VON MORGEN, Deutschland 1988, Henning Lohner, K: Mickey Shubitz
 STRAßENSPERRE [ПРОБЕЖКА НА ДОРОГАХ], Russland 1971/1987, Alexej German, K: Yakov Sklansky
 SUN IN YOUR HEAD, Deutschland 1963, Wolf Vostell
 SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS, USA 1927, Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss
 SUNSET BOULEVARD, USA 1950, Billy Wilder, K: John F. Seitz

- SUNSHINE, England 2007, Danny Boyle, K: Alwin H. Küchler
- SUPER 8, USA 2011, J.J. Abrams, K: Larry Fong
- SUSPIRIA, Italien 1977, Dario Argento, K: Luciano Tovoli
- SYLVESTER, Deutschland 1924, Lupu Pick, K: Karl Hasselmann, Guido Seeber
- SYMPHONIE DIAGONALE, Deutschland 1921–24, Viking Eggeling
- TAGEBUCH EINER VERLORENEN, Deutschland 1929, Georg Wilhelm Pabst, K: Sepp Allgeier
- THE ANGELIC CONVERSATION, England 1985, Derek Jarman, K: Derek Jarman, James Mackay
- THE BIG COMBO, USA 1955, Joseph H. Lewis, K: John Alton
- THE BIG SLEEP, USA 1946, Howard Hawks, K: Sidney Hickox
- THE BLACK CAT, USA 1941, Albert S. Rogell, K: Stanley Cortez
- THE CALLIGRAPHER, England 1991, Quay Brothers
- THE DOOR IN THE WALL, England 1956, Glenn H. Alvey Jr.
- THE FABELMANS, USA 2022, Steven Spielberg, K: Janusz Kamiński
- THE FLICKER, USA 1965, Tony Conrad
- THE FLORIDA PROJECT, USA 2017, Sean Baker, K: Alexis Zabé
- THE GARDEN, England 1990, Derek Jarman, K: Derek Jarman, Christopher Hughes, Richard Heslop
- THE GLENROY BROTHERS, USA 1894, William Heise
- THE GREAT TRAIN ROBBERY, USA 1903, Edwin S. Porter, K: Edwin S. Porter, Blair Smith
- THE JUNGLE BOOK, USA 2016, Jon Favreau, K: Bill Pope
- THE LAST OF ENGLAND, England 1987, Derek Jarman, K: Derek Jarman, Christopher Hughes
- THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, USA 1988, Martin Scorsese, K: Michael Ballhaus
- THE LIGHTHOUSE, USA 2019, Robert Eggers, K: Jarin Blaschke
- THE LIVING DESERT, USA 1953, James Algar, K: N. Paul Kenworthy, Robert H. Crandall
- THE LOVE LIGHT, USA 1921, Frances Marion, K: Charles Rosher, Henry Cronjager
- THE MAGICIAN, USA 1926, Rex Ingram, K: John F. Seitz
- THE MAGNIFICENT AMBERSONS, USA 1942, Orson Welles, K: Stanley Cortez
- THE MALTESE FALCON, USA 1941, John Huston, K: Arthur Edeson
- THE NIGHT OF THE HUNTER, USA 1955, Charles Laughton, K: Stanley Cortez
- THE OTHERS, Spanien/Frankreich/Italien/USA 2001, Alejandro Amenábar, K: Javier Aguirresarobe
- THE RECKLESS MOMENT, USA 1949, Max Ophüls, K: Burnett Guffey
- THE RIVER, Frankreich/Indien/USA 1951, Jean Renoir, K: Claude Renoir
- THE SHINING, England/USA 1980, Stanley Kubrick, K: John Alcott
- THE SORROWS OF SATAN, USA 1926, D. W. Griffith, K: Harry A. Fischbeck, Arthur De Titta
- THE TEXT OF LIGHT, USA 1974, Stan Brakhage
- THE TREE OF LIFE, USA 2011, Terrence Malick, K: Emmanuel Lubezki
- THE WITCH, USA/Kanada 2015, Robert Eggers, K: Jarin Blaschke
- THE WIZARD OF OZ, USA 1939, Victor Fleming, K: Harold Rosson
- T-MEN, USA 1947, Anthony Mann, K: John Alton
- TO THE MOON AND BEYOND, USA 1964–65, Lester Novros, Con Pederson, Douglas Trumbull

- TRACING LIGHT – MAGIE DES LICHTS, Deutschland/England 2024, Thomas Riedelsheimer
- UN CHIEN ANDALOU, Frankreich 1929, Luis Buñuel, K: Albert Duverger
- UNDER THE SKIN, England 2013, Jonathan Glazer, K: Dan Landin
- UN TÉMOIN DANS LA VILLE, Frankreich/Italien 1959, Édouard Molinaro, K: Henri Decaë
- VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY, Deutschland 1932, Carl Theodor Dreyer, K: Rudolph Maté
- VARIÉTÉ, Deutschland 1925, Ewald André Dupont, K: Karl Freund, Carl Hoffmann
- VERTIGO, USA 1958, Alfred Hitchcock, K: Robert Burks
- VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY, USA 1992, Arnold Glassman, Todd McCarthy, Stuart Samuels, K: Nancy Schreiber
- VISKNINGAR OCH ROP, Schweden 1972, Ingmar Bergman, K: Sven Nykvist
- VREDENS DAG, Dänemark 1943, Carl Theodor Dreyer, K: Karl Andersson
- WAR REQUIEM, England 1989, Derek Jarman, K: Richard Greatrex
- WITNESS FOR THE PROSECUTION, USA 1957, Billy Wilder, K: Russell Harlan
- ZABRISKIE POINT, USA 1970, Michelangelo Antonioni, K: Alfio Contini

Bildnachweis

Bei sämtlichen Abbildungen aus Filmen handelt es sich um Screenshots aus dem Privatarchiv des Verfassers. Sofern nicht anders vermerkt, stammen gemeinfreie Abbildungen aus digitalen Bilddatenbanken wie Prometheus, Wikimedia Commons oder WikiArt. Die Urheberrechte liegen bei den Künstler:innen, Archiven, Filmproduktionsgesellschaften, Museen oder Verlagen.

1–8 *A Trip to the Moon in its original 1902 colors*, Flicker Alley DVD, 2017; **9** Petrus Apian; Gemma R. Frisius, *Cosmographia*, Antwerpen 1584, S. 312; **10** Mannoni 2020, S. 52; **11** gallica.bnf.fr © Bibliothèque nationale de France; **12** BEING CHARLIE [2015, Rob Reiner], Concorde Home Entertainment Blu-ray, 2016 © Castle Rock Entertainment; **13–18** *Hollis Frampton Odyssey*, The Criterion Collection Blu-ray, 2012; **19–20** DIE NIBELUNGEN, Eureka Entertainment Ltd. Blu-ray 2012; **21–71, 73–82, 84–94** SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS, Eureka Entertainment Ltd. Blu-ray, 2011; **72** © Privatbesitz © Cinémathèque française, Paris; **83** © The Metropolitan Museum of Art, New York, NY; **95–113, 116–119** STELLET LICHT, arte edition DVD, 2012 © Peripher Filmverleih © Absolut Medien GmbH.; **114** 10.000 *Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), The Yorck Project (2002), Directmedia Publishing GmbH. © Galleria degli Uffizi, Florenz; **115** © Musée National d'Art Moderne, Paris, Foto: Guillaume Piolle; **120** *The Carl Theodor Dreyer Collection*, British Film Institute (BFI) Blu-ray, 2015; **121** Reygadas 2016, Blatt 88; **122–127, 129–135, 137** BLOW-UP, Warner Home Video DVD, 2004 © 1966 Turner Entertainment Co.; **128** © Sammlung Robin Sedgley, London; Moser/Schröder 2014, S. 193; **136** © Rijksmuseum, Amsterdam; **138** Pächt 1991, Abb. 27 © Städel Museum, Frankfurt a.M.; **139** Solkin u.a. 2009, S. 211, Abb. 91 © Tate Britain, London; **140** Moholy-Nagy 1927, S. 59 © Privatbesitz; **141–143** PERSONA, The Criterion Collection Blu-ray/DVD, 2021; **144–157, 160–178, 191–208** 2001: A SPACE ODYSSEY, 50th Anniversary Edition, Warner Home Video Blu-ray, 2018; **158** Castle [2005] 2016, S. 389 © Stanley Kubrick Archive, University of the Arts London; **159** Maja Keppler; Hans-Peter Reichmann (Hg.), *Stanley Kubrick*, Ausst.kat. Deutsches Filmmuseum und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., 3., überarb. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 127 © Stanley Kubrick Archive, University of the Arts London; **179–181** *By Brakhage: An Anthology, Vol. 1*, The Criterion Collection DVD, 2003; **182–184** *Fairy Tales: Early Colour Stencil films from Pathé*, British Film Institute (BFI) DVD, 2012; **185–190** *Alice in*

Wonderland, 60th Anniversary Edition, Walt Disney Studios Home Entertainment Blu-ray, 2011; **209–221**, **223–237**, **239–253** CHRUSTALJOW, MASHINU! [ХРУСТАЛЁВ, МАШИНЫ!], Lenfilm DVD, 2008; **222** Pozdnjakov 2017, S. 87 © Privatarchiv Svetlana Karmalita & Alexej German Jr. © Lenfilm; **238** BRAZIL, The Criterion Collection Blu-ray, 2012; **254–255** © ГЦМК – Staatliches Zentralfilmuseum Moskau, mit freundlicher Genehmigung des ГЦМК; **256** Appia 1982, Abb. 12 © Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève; **257** Appia 1982, Abb. 16 © Stiftung Schweizerische Theatersammlung Bern; **258** *Landmarks of Early Film, Volume 1 (1894–1913)*, Flicker Alley DVD, 1998; **259** THE TREE OF LIFE, The Criterion Collection Blu-ray, 2018; **260** Von Sandrart 1675, Vorrede (nach S. 2), Tafel B, unten; **261** Van Hoogstraten 1678, S. 260; **262** T-MEN, ClassicFlix Blu-ray, 2017; **263** Fludd 1617, S. 26; **264–302**, **304**, **306–310** THE NIGHT OF THE HUNTER, The Criterion Collection Blu-ray, 2010; **303** Blattner u.a. 2015, S. 27; **305** © Santa Maria del Popolo, Rom; **311–312** BLOOD (O SANGUE), Second Run DVD, 2009; **313–314** A FIELD IN ENGLAND, MFA+/Ascot Elite Home Entertainment Blu-ray, 2013; **315–350** *Derek Jarman: The Super8 Programme vol. 2*, Minerva Pictures DVD 2004 © Minerva Pictures Group SpA © James MacKay/Dark Pictures/Basilisk Communications Ltd. © Deutsche Kinemathek Berlin; **351–385**, **388–406** *The Quay brothers: collected short films*, Zeitgeist Films Blu-ray, 2015; **386** © Kunsthistorisches Museum, Wien; **387** Gravesande 1721/1722, Bd. II. (1722), Tafel XIV (oben); **407–416**, **418–419**, **Vignette** THE LIGHTHOUSE, Universal Pictures Home Entertainment Blu-ray, 2021; **417** Röder 1995, S. 13; **420** © The National Gallery, London.

Dank

Mein besonderer Dank gilt Michael Diers, der die Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin mit Vertrauen und klugem Blick gestützt, begleitet und bereichert hat. Meinem Zweitbetreuer, Volker Pantenburg, danke ich für den offenen Austausch und die präzise filmwissenschaftliche Perspektive. Den Teilnehmer:innen beider Kolloquien verdanke ich zahlreiche wertvolle Hinweise, die den Text mitgeformt haben.

Für seine kritische Lektüre und den fortwährenden Dialog, der meine Überlegungen geschärft hat, bin ich Jens Meinrenken besonders verbunden. Seine umfangreiche Kenntnis der Kunst- und Filmgeschichte hat wesentlich zur Endfassung des Buches beigetragen.

Ich danke Vladimir Semjonov, Alexej German Jr., Anton Dolin, Vera Lehndorff (»Veruschka«) und Carlos Reygadas für persönliche Gespräche und überaus wertvolle Einblicke. Tat'jana Kameneva hat die Interviews in Sankt Petersburg und Moskau ermöglicht – auch ihr gilt mein Dank. Ulrike Gehring hat die Publikation in ihrer Endphase unterstützt und so zur finalen Fassung beigetragen.

Meinen Freunden – insbesondere Danil Kipnis, Jens Meinrenken, Thomas Helbig, Sabina Młodzianowski, Helene Seewald, Claudia Langer und Veronika Nikoljuk – und meiner Familie danke ich für ihren bedingungslosen Rückhalt. Meiner Mutter, Lidia Grünemeier, für ihre grenzenlose Unterstützung. Meinem Bruder, Evgeny Grinemaer, und meinem Vater, Alexander Grünemeier, der mit seinen Filmplakaten eine Leinwand aufspannte, auf der sich Malerei und Kino begegneten – und damit den Boden für diese Arbeit bereitet hat.

Zahlreichen weiteren Personen, die hier ungenannt bleiben, danke ich für Gespräche, Anregungen, Ermutigung – und dafür, dass sie mich auf je eigene Weise begleitet und inspiriert haben.

Berlin, Sommer 2025

