

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 lebhafte 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 Lichteffect 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 Avanessian; 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 *Gare 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 Modernisierungsängste 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 Kraszsa-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 Kaders 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 büsstet 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 Rauchscheiden 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 Filmbegriffe, 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 entlanggeht«, 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 Murnauesque 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 rätselhafte 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 hereinfallende 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*: Wenngleich 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 verfangt 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« verfliegen 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, verharret 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 Morgengrauen das Dorf auf der offenen Lade- fläche 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 Annä- herung (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 Zim- mer hereinfließenden Morgenstrahlen kennzeichnen die junge Familie als göttlich gebor- gen im Licht. Sie schimmern im gelösten Haar der Frau, ein Lichtspiel, das die sakra- le Symbolik um eine sinnlich-psychologische Dimension erweitert: Nach Julian Hanich markiert das vom strengen Dutt befreite Haar eine Wandlung – Ausdruck innerer Lö- sung 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 um- strahlten 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 Son- ne 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.

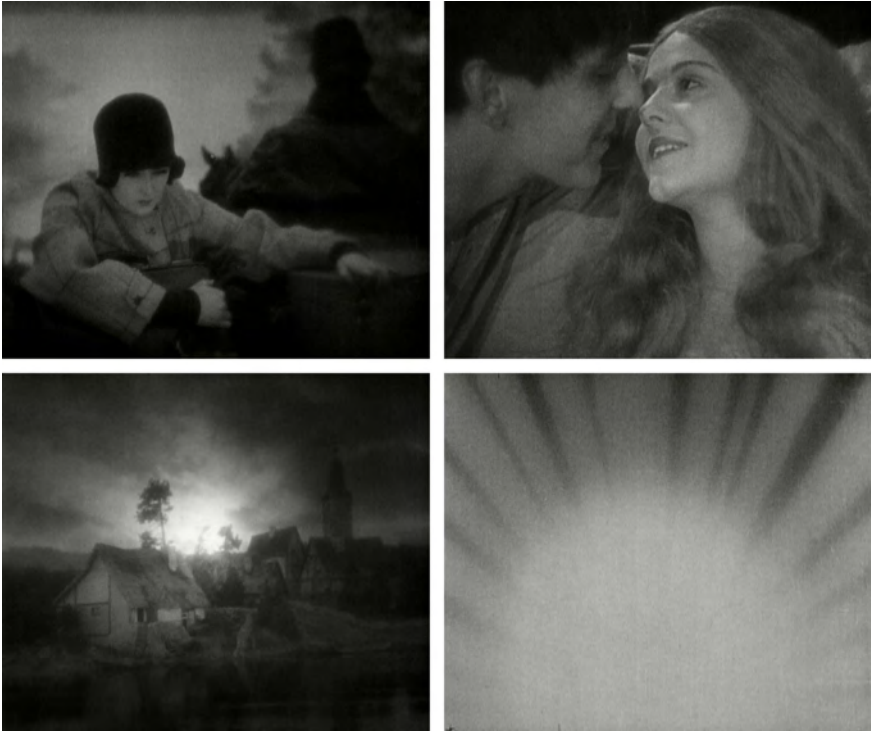


Abb. 41-44: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

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 varierende 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 Filmern«, 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 beisspiellose 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 beisspiellose 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 Empfundenern 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.

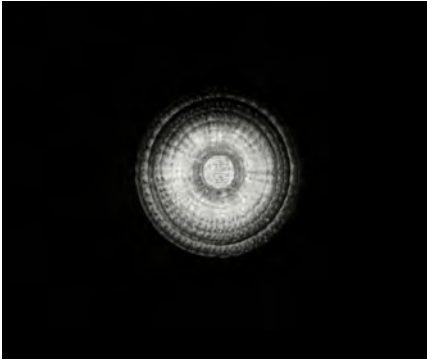


Abb. 57-58: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927). Friedrich Wilhelm Murnau, K: Charles Rosher, Karl Struss

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 GROSZHERZOGS (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 Schärfeengründen [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 orientierte 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 Vervollkommenung 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 Flüchtiges 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 gewöhnte 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 fair-ground 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 eindrucklich 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, »blinzeln 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 Urlauberbühre 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 Motivatunde 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 Repoussoirfigur 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 Kinos als 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 einseharen 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 stimmungs- 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 Nabsicht 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 bewegendem 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 Familienwelt 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

Resümee

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.

