

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

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

—*Germaine Dulac*¹

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

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

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

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

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

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

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

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

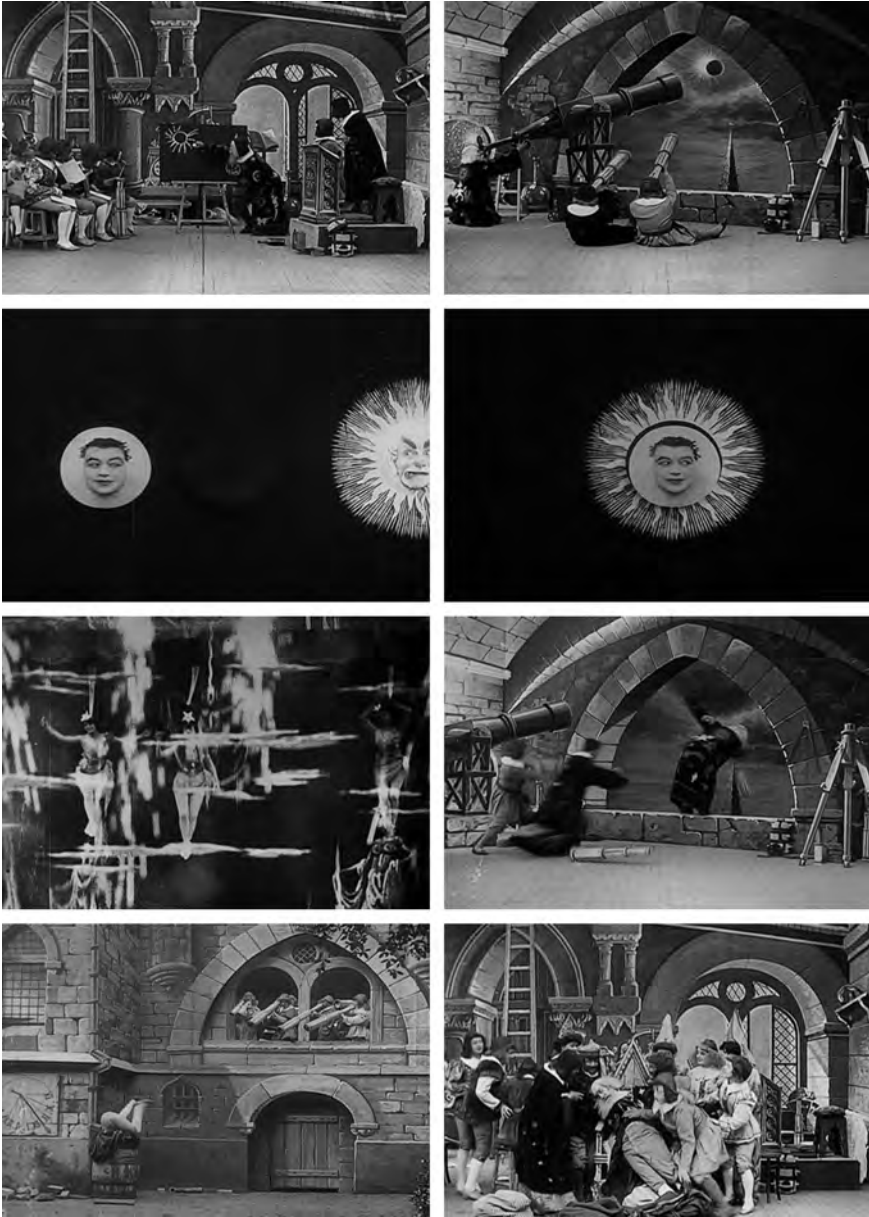


Abb. 1-8: L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (1907). Georges Méliès

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

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

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

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

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

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

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

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

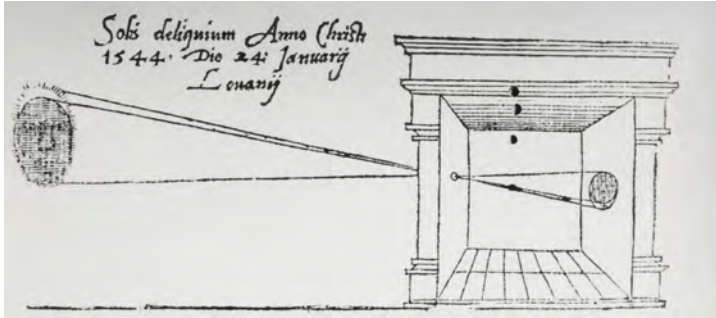


Abb. 9: Illustration einer Camera obscura zur Beobachtung der Sonnenfinsternis am 24. Januar 1544. Holzschnitt, aus: Gemma R. Frisius, *De radio astronomico et geometrico liber*, Antwerpen 1545

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Licht als Bedeutungsträger

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 12: Intro von »Castle Rock Entertainment«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 42 Karl Prümm erläutert: »Den Effekt des natürlichen Lichts erreicht der *Director of Photography*, indem er das gegebene, vorgefundene Licht, das *available light* zum Grundprinzip seiner Lichtordnung macht. Auf den ersten Blick erkennbare oder erschließbare Lichtquellen (Sonne, Kerzenlicht, Laternen und Lampen) etablieren eine Logik des Lichts. Scheinwerferlicht und technische Hilfsmittel werden ausschließlich verwendet, um das natürliche Licht zu modifizieren. Das natürliche Licht ist eine Ausdrucksform des filmischen Realismus. Das arbiträre Licht ist dagegen ein willkürlich gesetztes Licht, dessen Quellen im Dunkeln bleiben, ist reines Kunstlicht. Studioliht ist immer arbiträres Licht, arbiträres Licht ist immer »Bedeutungslicht«. Der Begriff wurde von dem Kunsthistoriker Wolfgang Schöne geprägt (Schöne 1954). Henri Alekan ist, unter Berufung auf seinen Lehrmeister Schufftan, der entschiedenste Verfechter des arbiträren, eines ideellen, gedachten, imaginierten, erinnerten, gedeuteten, fantastischen und damit subjektiven Lichts.« (Ders., »Zur Analyse der Kameraarbeit. Zwischen Technik und Ästhetik«, in: Malte Hagener; Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, S. 7–27, hier S. 23).
- 43 Ferner unterscheidet man zwischen Beleuchtungspräferenzen einzelner Filmgesellschaften (Studiostil): So steht beispielsweise der harte, kontrastreiche Beleuchtungsstil der Fox Film Corporation dem tendenziell weicheren, diffusen Licht anderer Studios wie Paramount im Hollywood der 1930er-Jahre gegenüber. (Vgl. Samlowski/Wulff 2002, S. 183f.).
- 44 Vilmos Zsigmond, »Am Ende des Tages konnte ich fast nichts mehr sehen«, in: Lars-Olav Beier; Gerhard Midding (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*, Berlin 1993, S. 264–283, zitiert nach Prümm 2020, S. 22.
- 45 John Cage bemerkt dazu: »Beispielsweise sieht jede Coca-Cola-Flasche auf den ersten Blick aus wie jede andere auch; wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß Licht auf jede einzelne Flasche fällt, wirkt doch jede Coca-Cola-Flasche immer anders als jede andere.« (Zitiert nach Henning Lohner, »Der Spielfilm *one⁷¹ and 103* von John Cage. Ein persönlicher Entstehungsbericht«, in: VVS Saarbrücken (Hg.), *Mehr Licht*, Berlin 1999, S. 123–139, hier S. 130).
- 46 Leon Battista Alberti, »Della Pittura/Über die Malkunst« [1434–35], zitiert nach Jennifer Bleek, »Das Helldunkel, das Verhältnis von Natur und Kunst und die Frage der *materia* bei Leon Battista Alberti«, in: Claudia Lehmann; Norberto Gramaccini; Johannes Rößler; Thomas Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, Berlin 2018, S. 105–124, hier S. 116.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Keating 2010, S. 4.

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

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

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

52 Deleuze [1983] 2013, S. 220.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Forschungsperspektiven, Zielsetzung und theoretischer Rahmen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 Blank 2009, S. 105.

75 Prümm 2020, S. 22.

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

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

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

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

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

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

78 Keating 2010, S. 2.

79 Flückiger 2008, S. 415.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

118 Besonders relevant für das Thema dieser Untersuchung sind die beiden von »StudioBinder« produzierten Folgen der Serie *Cinematography Techniques* mit Roger Deakins, *Learning to Light* und *Film Lighting*, online (vgl. Deakins 2020a/b). Ergänzend bieten die Handbücher – Dave Viera; John D. Viera, *Lighting for Film and Electronic Cinematography*, Belmont 1993, sowie David Landau, *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image*, London, New York 2014 – weiterführende systematische Einblicke.

119 Zur künstlerischen Verantwortung des Kameramanns äußert sich Thomas Brandlmeier mit einem sprechenden Bild: »Wo war Gott, als mein Vater mich schlug? Er stand an der Kamera und hat nach dem richtigen Licht gesucht.« (Brandlmeier 2008, S. 337). Karl Prümm betont in diesem Zusammenhang: »Vom *Director of Photography* wird erwartet, dass er das Zusammenspiel von Belichtung des Filmmaterials und Lichtsetzung am Set in allen Arbeitsphasen komplett beherrscht. Das zusammen mit der Regie entworfene Denkbild, die Konzeption des Lichts, muss durch das endgültige *Lichtbild* eingelöst werden. Die Grundzüge des Lichts sind zwar mit der Regie abgesprochen, doch für die Durchführbarkeit und Realisierung ist der *Director of Photography* alleine verantwortlich. Die meisten Regisseure mischen sich daher auch in die Lichtarbeit gar nicht ein. Sie überlassen ihrem *Director of Photography* dessen ureigene Domäne.« (Prümm 2020, S. 22).

120 Raymond Bellour, *Between-the-Images*, Zürich, Dijon 2012, S. 26.

121 Karl Prümm, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse«, in: Prümm u. a. 1999, S. 15–51, hier S. 15.

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

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

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

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

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

123 Prümm 2020, S. 24.

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

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

126 Meder 2006.

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

128 Stiglegger/Wagner 2021.

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

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

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

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

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

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

131 Ebd., S. 151.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leitbilder: Filmauswahl – Aufbau

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

