

Erleuchtung im Kino

Transfigurationen in STELLET LICHT (2007)

Stille, Licht und Zeit

No silence exists that is not pregnant with sound.

—John Cage¹

Wie, hör' ich das Licht?

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

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

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

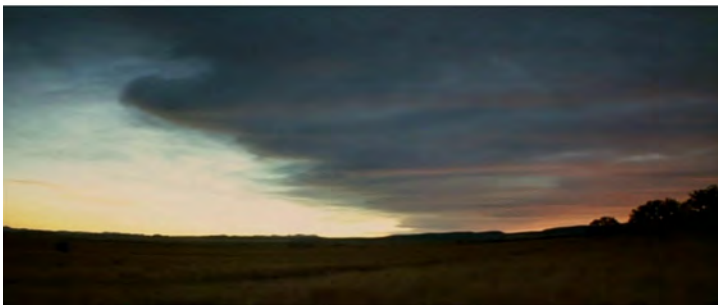


Abb. 95-98: *STELLET LIGHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

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

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

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

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

3 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Die Allgegenwart des Lichts

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

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

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

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

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

9 Eine ungeschnittene Einstellung bezeichnet eine Kameraaufnahme, die über eine längere Dauer hinweg ohne Schnitt auskommt und so einen kontinuierlichen Ablauf der Handlung inszeniert. Vgl. zur filmhistorischen und theoretischen Einordnung: Martin Jehle, *Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino*, Marburg 2021.

10 Wie mir Reygadas im Gespräch erklärte, ließ er die Fensterscheiben mit bläulichen Neutralfilterfolien beschichten, um das Außen- und Innenlicht auszubalancieren und so die visuelle Konsistenz der Szene zu gewährleisten. Das Gespräch fand am 22. Juni 2019 in Berlin statt; nachfolgend zitiert: Reygadas 2019c (ADG). Anlass seines Aufenthalts in Berlin waren eine umfassende Werkchau sowie die Vorpremiere seines fünften und bislang letzten abendfüllenden Films *NUESTRO TIEMPO* (2018) – nach *JAPÓN* (2002), *BATALLA EN EL CIELO* (2005), *STELLET LIGHT* und *POST TENEBRAS LUX* (2012) – im Kino »Arsenal« der Deutschen Kinemathek.

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



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

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

12 Zitiert nach Sukmanov 2007, online.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Reygadas 2019c (ADG).

22 Pächt 1989, S. 23.

23 Ebd.

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

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

26 Ebd., S. 169–195.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kontemplative Kamera

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

— *Leonardo da Vinci*³³

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

— *Robert Bresson*³⁴

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

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

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

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

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

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

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

34 Bresson [1975] 2007, S. 29.

35 Min. 2.

36 Min. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

50 Reygadas 2019c (ADG).

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



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

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

Lens Flares – Spiegelungen des Lichts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

57 Reygadas 2019c (ADG).

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

59 Reygadas 2019c (ADG).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Flückiger 2008, S. 352.

67 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

Kinematografische Transfigurationen

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

— *Manohla Dargis*⁸³

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

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

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

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

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

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

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

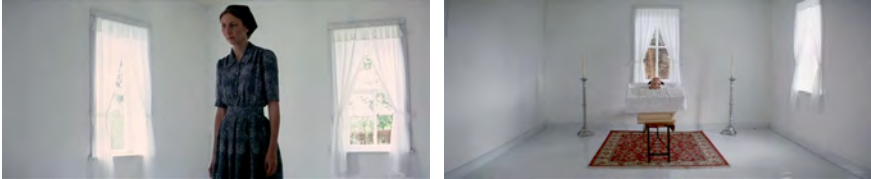


Abb. 116-117: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

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

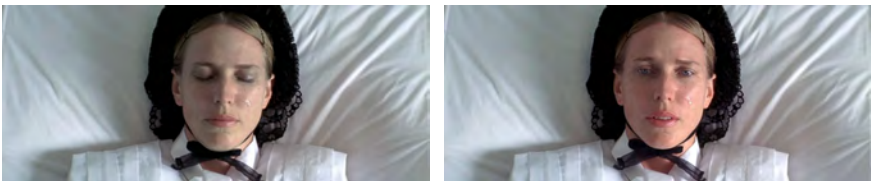


Abb. 118-119: *STELLET LICHT* (2007). Carlos Reygadas, K: Alexis Zabé

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

95 Warner 2015, S. 50.

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

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

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

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

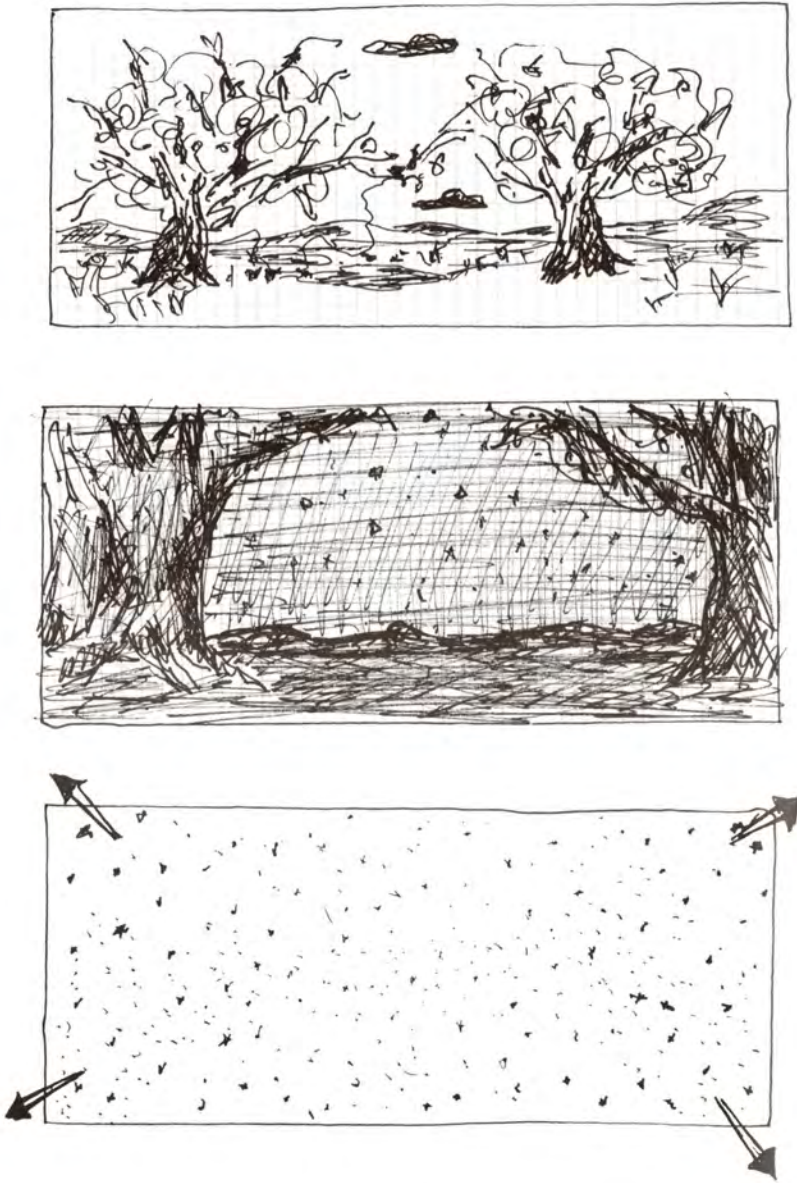


Abb. 121: Carlos Reygadas, Storyboard zu *STELLET LICHT*, Blatt 88

Resümee

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

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

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

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

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

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

99 Reygadas 2019c (ADG).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

105 Warner 2015, S. 68.

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

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

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