

Licht, Dunkel

Umwidmungen in IN THE SHADOW OF THE SUN (1981) und IN ABSENTIA (2000)

Die Leinwand ist kein Fenster zur Welt –
wen interessieren Abbilder! Wenn sie ihr
weißes Lid aufschlägt, tun sich ungeahnte,
nie gesehene innere Dimensionen auf.
— Frieda Grafe¹

Mit IN THE SHADOW OF THE SUN (1981) von Derek Jarman und IN ABSENTIA (2000) von den Quay Brothers rücken zwei Filme in den Fokus der Analyse, die jeweils einer dezidiert experimentellen Filmsprache verpflichtet sind. Beide überschreiten gängige Gattungsgrenzen – etwa in Form einer neuartig stilisierten Kombination aus Realfilm-Elementen und animierten Bildwelten im Fall der Quay Brothers. Gemeinsam ist ihnen der Verzicht auf gesprochene Dialoge und konventionelle Erzählformen. Gefördert wird eine assoziative Rezeption, die gleichermaßen an das Bild wie an den jeweiligen Soundtrack gebunden ist.

Die Entscheidung, die beiden Filme in einen Dialog zu setzen, ist daher nicht beliebig, sondern folgt einer analytischen Strategie. Denn bei allen Unterschieden scheinen sich Echos und Gemeinsamkeiten herauszubilden, die das im Prolog dieses Buchs akzentuierte Spannungsverhältnis von Licht und Schatten, von Sonne und Mond auf neue Weise artikulieren. Ihre Gegenüberstellung und Engführung verspricht folglich vertiefende Einblicke in die vielfältigen Spielarten des modernen Kinos. Gerade die Sprache des Lichts in der Kunst ist eine universelle Sprache, die fortlaufend Querverbindungen, Überblendungen und Umwidmungen stiftet. Die scheinbare Paradoxie von Jarmans Filmtitel IM SCHATTEN DER SONNE, der die geläufige Grenzziehung zwischen Licht und Schatten aufbricht, findet in IN ABSENTIA eine eigene (wie eigensinnige) Resonanz. Derek Jarman und die Quay Brothers verfolgen auf unterschiedlichen Wegen ein vergleichbares ästhetisches Programm: Dichotomien wie Hell und Dunkel, Leben und Tod, Ordnung und Chaos, Bewusstsein und Unbewusstes, Realität und Vorstellung, Kunst

1 Frieda Grafe, *Geraffte Zeit*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2005, S. 131.

und Leben erscheinen in ihren Bildwelten nicht länger als feste Kategorien. Vermeintliche Gegensätze implodieren und formen ein gemeinsames, sich stetig wandelndes ästhetisches Kontinuum. IN THE SHADOW OF THE SUN und IN ABSENTIA sind in diesem Sinne nicht nur filmische Grenzgänger, sondern darüber hinaus tiefgründige Reflexionen über das Kino als Wahrnehmungsraum, in dem Sehen in Vision umschlagen kann: einen Blick, der über das Sichtbare hinaus zur eigentlichen Essenz der Dinge und Phänomene gelangt. Dass es dabei genauso um die Essenz des Mediums wie des Sehens selbst geht, pointiert William C. Wees prägnant: »Since light moving in time is the common ground of vision and film, perhaps it was inevitable that avant-garde filmmakers seeking the ›true essence‹ of their medium would hit upon the ›essence‹ of vision as well.«²

Derek Jarman – Maler, Filmemacher, Schriftsteller, Kunsthistoriker, Bühnenbildner, politischer Aktivist und passionierter Gärtner – zählt zu den radikalsten Figuren der britischen Avantgarde. Dem Publikum ist er vor allem als Regisseur so zentraler Spielfilme wie CARAVAGGIO (1986) und BLUE (1993) bekannt, ferner durch eine Reihe populärer Musikvideos für Bands wie die *Pet Shop Boys* und *The Smiths*. Weniger im öffentlichen Bewusstsein, jedoch zentral und stilprägend für sein Œuvre, ist ein Konvolut von über sechzig Super8-Kurzfilmen, die Jarman zwischen den frühen 1970er-Jahren und seinem Tod 1994 realisierte, Filme, die er selbst als »Kino der kleinen Gesten«³ bezeichnete. Das handliche, kostengünstige Super8-Format ermöglichte ihm den Übergang von der Malerei zum Film, ohne dabei sein Selbstverständnis als Maler aufzugeben. In einem Kommentar zu IN THE SHADOW OF THE SUN erklärt er: »Ich benutzte die Kamera wie ein Maler, um zu sehen, wie weit ich mit Super8 vordringen kann. Ich bin interessiert daran, verschiedene Licht- und Farbeffekte zu erforschen, Mehrfachbelichtungen usw.«⁴

Das Interesse am Super8 behält Jarman Zeit seines Schaffens bei und realisiert einige seiner abendfüllenden Kreationen auf 8mm: THE ANGELIC CONVERSATION (1985), THE LAST OF ENGLAND (1987), WAR REQUIEM (1989) und THE GARDEN (1990). Er schätzt das Format, weil es ihm größere künstlerische Autonomie ermöglichte, und setzt sich früh dafür ein, Super8 als ernstzunehmendes Medium im Spielfilmbereich zu etablieren.⁵ Auch IN THE SHADOW OF THE SUN zählt mit seinen 54 Minuten zu den Langfilmen des Regisseurs und stellt zugleich eine Art Kondensat dar: Jarman montierte Fragmente seiner zwischen 1972 und 1974 entstandenen Super8-Kurzfilme zu einem eigenständigen Werk. Der Film wurde 1981 auf dem Internationalen Filmfestival Berlinale erstmals einem größeren Publikum vorgestellt, nachdem er zuvor ausschließlich in privatem Rahmen, auf Partys und Happenings, gezeigt worden war. Für die Festivalvorführung wurde

2 Wees 1992, S. 13.

3 Vgl. dazu Christopher Hauke, »A cinema of small gestures‹: Derek Jarman's Super 8 – image, alchemy, individuation«, in: International Journal of Jungian Studies, Bd. 6, Ausgabe 2 (Mai 2014), S. 159–164.

4 Derek Jarman, zitiert nach: Informationsblatt Nr. 27, hg. vom Internationalen Forum des Jungen Films im Rahmen der Berlinale 1981, o. P.

5 Vgl. Martin Frey, *Derek Jarman – Bewegte Bilder eines Malers: Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten*, Norderstedt 2008, S. 159f.

das Material auf 16mm umkopiert und mit einer eigens komponierten Musik der britischen Avantgardeband *Throbbing Gristle* vertont.⁶

Im Jahr 2000 veröffentlichten die britischen Künstler Quay Brothers (Stephen und Timothy Quay) ihren 35mm-Kurzfilm *IN ABSENTIA*. Die Quays sind insbesondere für ihre seit den 1970er-Jahren produzierten experimentellen Puppenanimationen⁷ bekannt – Filme »mit einem Hang zum Surrealistischen, mit Verdichtungen nicht im Narrativen, sondern im Atmosphärischen, und einem gewissen Interesse für Psychopathologien«.⁸ Die Hemisphäre ihrer künstlerischen Inspiration liegt vor allem in Osteuropa, einer Region, die sie selbst als »die dunkle, [unerforschte] Seite des Universums« beschreiben. Dort lernten sie eine Animationsfilmtradition kennen, die sich radikal von der Disney-Ästhetik unterscheidet und sie gerade deshalb besonders faszinierte.⁹

Für *IN ABSENTIA*, konzipiert zur Musik von Karlheinz Stockhausen aus dessen Opernzyklus *Licht* (1977–2003), wählten die Quay Brothers eine wahre Begebenheit um Emma Hauck als Ausgangspunkt. Nach der Diagnose einer Schizophrenie verbrachte Hauck über elf Jahre in der psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalt Wiesloch, wo sie 1920 verstarb. Während ihres Aufenthalts schrieb sie zahlreiche Briefe an ihren Ehemann, die nie abgeschickt wurden, ohne Adressat, bestehend aus knappen, teils kaum leserlichen Wortfolgen wie »Herzensschatzi komm« und »komm, komm«. In ihnen verdichtet sich Emma Haucks tiefes Gefühl von Isolation und Verlassenheit.

Bis heute arbeiten die Quay Brothers analog, ohne digitale Interventionen oder computerbasierte Effekte. *IN ABSENTIA* wurde im anamorphotischen Cinemascope-Breitbildformat gedreht und kombiniert Farbe und Schwarz-Weiß sowie Stop-Motion-Animation mit Live-Aufnahmen einer Schauspielerin. Ein wesentlicher Teil ihrer künstlerischen Inspiration geht auf die Epoche Emma Haucks zurück: Anklänge an den expressionistischen Stummfilm, den Surrealismus und die literarische Schauerromantik lassen sich in Motivwahl, Bildstilistik und Inszenierung feststellen. Diese Anleihen verdichten die Quay Brothers zu einer visuell opulenten, poetisch dunklen Bildwelt – mit Licht und Schatten als zentrale Kräfte.

6 Vgl. Tony Peake, *Derek Jarman: A Biography*, Woodstock, New York 1999, S. 332.

7 Die Technik des Puppentrickfilms ist historisch im Marionetten- und Figurentheater verankert, das auf der animierenden Belebung unbelebter Objekte basiert.

8 O. V., »Der Quay Kosmos: Ein kleines Lexikon«, in: Beiheft zur DVD *Quay Brothers. Die Kurzfilme 1979 bis 2003*, Edition »absolut Medien«, 2008, o. P.

9 Quay Brothers: »Für uns ist Osteuropa in gewisser Hinsicht die dunkle Seite des Universums, in der es noch unerforschte Ecken gibt. Und die Welt des Animationsfilms, der Puppenanimation hat dort eine bedeutende Tradition, gänzlich verschieden von der Disney-Tradition. Autoren wie Wladyslaw Starewicz, Walerian Borowczyk, die tschechische Schule, die Russen, haben wirklich phantastische Animationswerke geschaffen. Der Animationsfilm war auch mit das erste, was wir von Osteuropa zu sehen bekamen. Dank des Filmfestivals in Philadelphia und den Vorführungen am College. Und dann die musikalische Tradition, mit Leuten wie Leoš Janáček, Alban Berg, Igor Strawinsky. Und Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Totenhaus*. Das waren Wegweiser für uns, die uns ein ganzes Reich stimulierender und unzensurierter Möglichkeiten eröffneten.« (Quay Brothers, zitiert nach ebd.). Weiterführend Michael Brooke (Hg.), *Quay Brothers: The Short Films 1979–2003*, London 2006.

Das Unfixierbare

Die Transformation in einen neuen Zustand,
bei dem aus jedem Dunkel ein Hell, aus
jedem Licht ein Schatten entstehen muß.
Geburt, Ableben, Verfall und
Metamorphose. Im Abgeklungenen wie im
Entstehenden ist das Neue, das
Unfixierbare.
— Henning Lohner¹⁰

Die Überwindung dualistischer Weltbilder bildet – so die These – einen ästhetischen Kern von Jarmans Werk und seines Films *IN THE SHADOW OF THE SUN* im Besonderen. Der Filmtitel bringt das dialogische Spannungsverhältnis von Licht und Schatten bereits auf den Begriff und verweist auf eine poetisch-philosophische Denkweise, wie sie beispielhaft in Ursula K. Le Guins Science-Fiction-Roman *The Left Hand of Darkness* (1969) zum Ausdruck kommt. In einer dem taoistischen Denken verpflichteten Dichtung heißt es dort:

»Light is the left hand of darkness,
And darkness the right hand of light.
Two are one, life and death, lying,
Together like lovers in kemmer,
Like hands joined together,
Like the end and the way.«¹¹

Diese Verse, die Licht und Dunkel als untrennbar miteinander verflochtene Kräfte beschreiben – wie Liebende, wie Leben und Tod –, bringen eine Vorstellung zur Sprache, die die Grundspannung von *IN THE SHADOW OF THE SUN* prägnant widerspiegelt. Der Ursprung und die konkrete Bedeutung des Ausdrucks »im Schatten der Sonne« gehen dabei auf einen alchemistischen Text des 17. Jahrhunderts zurück. Laut Michael O'Pray und Rowland Wymer handelt es sich hierbei um die Schrift *The Names of the Philosophers' Stones* (1651) von William Gratarole, veröffentlicht in dessen *Five Treatises of the Philosophers' Stone* (London 1652). Darin erscheint »the shadow of the sun« als einer der Beinamen des Steins der Weisen (*Lapis philosophorum*).¹² Dieses zentrale Symbol der Alche-

10 Lohner 1999, S. 138.

11 Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York 1969, o. S. Dabei handelt es sich um ein Poem der Bewohner des Planeten »Gethen«, dem Schauplatz des Romans. Der Satz »Light is the left hand of darkness, and darkness the right hand of light« wird dort – laut Rowland Wymer – als eine alte taoistische Redensart tradiert. (Vgl. Rowland Wymer, *Derek Jarman*, Manchester 2005, S. 35, Anm. 28).

12 Vgl. Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, S. 76; sowie Wymer 2005, S. 29 und S. 35. In einer Passage aus *The Names of the Philosophers Stones* heißt es: »But as it is a stone, it is called the water of Sulphur, the Water of the world, the spittle of Lune, the shadow of the Sun, a denne, Sol, Elephas, white Jayre, eyes of fishes, Beyia, Sulphur, vine sharpe, water, milke, vineger of life, tears, joyning water, Urine, the light of lights ...«. (Hier zitiert nach: *The names of the Philosophers Stone, collected by William Gratacolle, included in Five treatises of the Philosophers' Stone, London*

mie steht für die Verwandlung unedler Metalle in Gold oder Silber. Aus der Vermischung der vier Elemente Erde, Luft, Wasser und Feuer unter Beigabe von Quecksilber, Schwefel und Salz glaubte man, den Stein der Weisen gewinnen zu können. Letztlich symbolisiert er die Überwindung von Mangelzuständen, aber auch die Vereinigung von Materie und Geist, von Antipoden im weitesten Sinne – dies zumindest in philosophischer und psychologischer (C. G. Jung; Herbert Silberer) Auslegung der Alchemie.¹³

Diese Thematik beansprucht einen gewichtigen Platz im außergewöhnlich vielschichtigen, ikonografischen Bezugssystem von Jarmans Œuvre – einem Werk, das von einem tiefgreifenden Interesse an archaischen Mythologien, Ritualen, östlichen Religionen und europäischer Mystik geprägt ist¹⁴ und das zugleich die zeitlebens intensive Auseinandersetzung des Regisseurs mit einer Reihe von Leit- und Inspirationsfiguren wie John Dee,¹⁵ William Shakespeare¹⁶ und Michelangelo Merisi da Caravaggio offenlegt. Für das Verständnis von *IN THE SHADOW OF THE SUN* sind insbesondere die oben angesprochenen transformativen Vorgänge und Zustände zentral, die dem Konzept des philosophischen Steins eigen sind: Prozesse der Umwandlung und Transformation. Diese erschöpfen sich jedoch keineswegs in einer rein symbolischen Dimension, sondern wirken unmittelbar in die ästhetische Struktur und Materialität des Films hinein. Formgebung vollzieht sich hier als ein ständiges Auflösen und Neuzusammensetzen des Ausgangsmaterials. Entsprechend lenkt Martin Frey die Aufmerksamkeit auf den Film und dessen Materie: »Elemente der Magie und Alchemie sind [...] nicht so sehr in den Bildern des Films [*IN THE SHADOW OF THE SUN*] direkt zu suchen und zu interpretieren,

1652, The Alchemy Website, online). Jarman könnte sich daneben auch auf Thomas Vaughans *Aula lucis, or, The House of Light: A discourse written in the year 1651*, London 1652, bezogen haben – ein Traktat, das sich mit verwandten mystisch-alchemistischen Themen beschäftigt. Vaughan, ein walisischer Mystiker und Dichter, verwendete in seinen Schriften das Licht häufig als Metapher für Erkenntnis und spirituelle Erleuchtung – ein Motiv, das deutliche Parallelen zu Jarmans Interesse an alchemistischen und metaphysischen Konzepten erkennen lässt.

- 13 Vgl. O'Pray 1996, S. 8f. Zu Jarmans Lektüren zählen nach verschiedenen Quellen Carl Gustav Jungs *Psychologie und Alchemie* (1944) sowie *Mysterium Coniunctionis* (1956). Mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte er auch Herbert Silberers Studie *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914), in der Analogien zwischen der alchemistischen Transmutation der Materie und den inneren Wandlungsprozessen des Menschen entwickelt werden. Darüber hinaus lassen sich deutliche Bezüge zu den Schriften von Giordano Bruno, Paracelsus und Heinrich Cornelius Agrippa erkennen – Letzterer insbesondere als Autor von *De occulta philosophia* (1651).
- 14 Vgl. hierzu vertiefend Ewan Wilson, *A New Archaic Avant-Garde? Tradition and Experimentation in the Neo-Mediaeval Cinema of Terry Gilliam, Derek Jarman, and John Boorman*, Diss., University of Dundee, 2020, online.
- 15 John Dee (1527–1608/09) war ein einflussreicher englischer Mathematiker, Astronom, Geograf und Mystiker des 16. Jahrhunderts. Unter Königin Maria I. zunächst der schwarzen Magie angeklagt, avancierte er später unter Elisabeth I. zum Hofastrologen und politischen Berater. In seiner Schlüsselchrift *Monas Hieroglyphica* (1564) verknüpfte Dee Disziplinen wie Mathematik, Astronomie, Kabbala und Alchemie. Zentrales Element ist die sogenannte »hieroglyphische Monade« – ein esoterisches Symbol, das die mystische Einheit von Schöpfung und Kosmos visualisiert. (Vgl. Rowland Wymer; György E. Szönyi, »John Dee as a Cultural Hero«, in: *European Journal of English Studies*, Jg. 15, Dezember 2011, Nr. 3, S. 189–209).
- 16 Derek Jarmans intensive Auseinandersetzung mit Shakespeare manifestiert sich insbesondere in seinen Filmen *THE TEMPEST* (1980) und *THE ANGELIC CONVERSATION* (1985).

als vielmehr in der Beschaffenheit des Filmes selbst, in seiner Materie als fertiges, ästhetisches Produkt. Betrachtet doch Jarman die Entstehung der Bilder als eine Art alchemistischen Vorgang mit mehr oder weniger ungewissem Ausgang.¹⁷ Tatsächlich ist Film für Jarman, wie es in einer Passage aus seinem autobiografischen Buch *Dancing Ledge* heißt, »the wedding of light and matter – an alchemical conjunction«.¹⁸

Wie Frey weist auch Rowland Wymer in seiner Jarman-Monografie auf die Tendenz hin, vorschnell nach symbolischem Gehalt zu suchen, anstatt das Bild in seiner materiellen und ästhetischen Eigenpräsenz wahrzunehmen und zu würdigen. Wymer zitiert in diesem Zusammenhang Oscar Wilde (»All art is at once surface and symbol«) und bezieht dies auf Jarmans eigene Aussagen, darunter: »The images of *In the Shadow of the Sun* are fused with scarlets, oranges, and pinks. The degradation caused by the refilming of multiple images gives them a shimmering mystery/energy like Monet's »Nymphs« or haystacks in the sunset.«¹⁹ Der Anschluss an die impressionistische Malerei ist hier nicht im Sinne einer direkten formalen Analogie, sondern als Ausdruck einer korrespondierenden künstlerischen Haltung zu verstehen: Wie Claude Monet in seinen Kathedralen-, Heuhaufen- und Seerosenbildern die sich verändernden Impressionen eines Motivs im Zeit- und Lichtverlauf mit den Mitteln der Malerei wiedergibt, so arbeitet Jarman seinerseits mit Verfahren – vornehmlich Mehrfachbelichtungen und wiederholtem Refilmen –, die fortwährende Transformationen des Sichtbaren unter dem Eindruck von Licht, Farbe und Wahrnehmung im Bewegtbild visualisieren. Die Sonne fungiert dabei als zentrale Lichtquelle, gerade in der Weise, wie ihre Strahlen mit dem Filmmaterial interagieren und Licht und Schatten in ein dynamisch-energetisches, quasi mystisches Wechselspiel versetzen.

Bereits das Herstellungsprinzip von *IN THE SHADOW OF THE SUN* steht im Zeichen der Transformation. Der Film beruht auf der Dekonstruktion und Neuzusammensetzung heterogenen Ausgangsmaterials. Ein Großteil der verwendeten Fragmente stammt aus Jarmans frühen Super8-Kurzfilmen: *A JOURNEY TO AVEBURY* (1972), *TAROT (THE MAGICIAN)* (1972–73), *THE ART OF MIRRORS* (1973), *SULPHUR* (1973), *GARDEN OF LUXOR* (1973), *ASHDEN'S WALK ON MØN* (1973), *ARABIA* (1973) und *FIRE ISLAND* (1974),²⁰ ergänzt durch verworfenes Rohmaterial sowie eigens für *IN THE SHADOW OF THE SUN* produzierte Passagen. Alle wurden ohne professionelle Beleuchtungsausrüstung und ohne festes Drehbuch gedreht, jedoch an sorgfältig ausgewählten Schauplätzen, häufig auf Reisen oder im Freundeskreis, in improvisierten wie bewusst komponierten szenischen Arrangements. Ebenso zentral ist in diesem Zusammenhang die Verwendung einer Nizo-S-480-Kamera – und die technische Einschränkung dieser Kamera auf maximal drei Minuten Laufzeit pro Filmkassette macht sich Jarman zunutze und formt daraus eine

17 Frey 2008, S. 167.

18 Derek Jarman, *Dancing Ledge*, London 1984, S. 188. An anderer Stelle präzisiert er diese Aussage im Hinblick auf das Medium: »I mean the film is matter [hier ist offenbar der Filmträger gemeint] and the light in the projector ... And it's an alchemical wedding in a sense as the joining of earth and fire.« (Zitiert nach Frey 2008, S. 149, Anm. 211).

19 Jarman 1984, hier zitiert nach Wymer 2005, S. 29.

20 Einen umfassenden Überblick über die einzelnen Filme bietet der folgende Katalog: Julia Stoschek Foundation e.V. (Hg.), *Derek Jarman: Super8*, Ausst.kat. Julia Stoschek Collection Düsseldorf, Köln 2010.

künstlerische Strategie, die die Wirkung des fertigen Films entscheidend mitbestimmt. Um die Aufnahmedauer zu verlängern, filmte Jarman im Single-Frame-Modus, bei dem Einzelbilder mit einer Abfolge von drei bis sechs Bildern pro Sekunde anstelle der üblichen 24 aufgenommen werden. Bei regulärer Abspielgeschwindigkeit des entwickelten Materials ergibt sich daraus ein deutlicher Zeitraffer-Effekt.²¹ Während der Aufnahme befestigte Jarman farbiges Papier oder handbemalte Farbfilter vor dem Kameraobjektiv, die laut Christina Scherer und Guntram Vogt mit eingefärbtem Gel beschichtet waren.²² So entstanden im Wechselspiel mit dem Sonnenlicht luminöse Farbverfremdungen. Bei der Montage von *IN THE SHADOW OF THE SUN* ging Jarman noch einen Schritt weiter: Er projizierte einzelne Filmfragmente in einer Dunkelkammer mit zwei Projektoren überlagernd auf eine Leinwand und filmte diese Projektion erneut auf Super8 ab. Auch hierbei kamen Farbfilter zum Einsatz. Wiederholte Anwendungen dieses Verfahrens ergeben stellenweise dichte, visuell komplexe Überlagerungen einzelner Bildmotive.²³ Die beiden Projektoren stellte Jarman dabei auf Slow-Down-Modus ein, um die Projektion zu verlangsamen. Die Kombination von Single Frame bei der Aufnahme und Slow Down bei der Projektion, von Zeitraffer und Zeitlupe also, führt nicht etwa zu einer Korrektur des Zeitempfindens, sondern hält dieses weiter in der Schwebelage und unterstützt – wie die monochrom leuchtenden, pulsierenden Farben auch – den traumanalogen, surrealhalluzinatorischen Sog des Films. Bilder und ihre Motive gleiten auf der Leinwand in- und übereinander in einer andauernden Transmutation ohne fixierbaren Endzustand, ein »never-ending flow of colors and visual textures«.²⁴ Jarmans Intention dahinter: »Ein Bild muss sich bei der Berührung mit anderen Bildern verwandeln, wie eine Farbe bei der Berührung mit anderen Farben. Ein Blau ist nicht das gleiche Blau neben einem Grün, einem Gelb, einem Rot. Keine Kunst ohne Verwandlung.«²⁵

Dieses Verständnis von Kunst und die wechselseitige Einflussnahme der Bilder, von Formen, Farben und Licht, konkretisieren sich bereits in der Gestaltung des Titelbildes, das die zentrale Idee des Films in nuce sichtbar macht. Licht und Schatten berühren sich hier, farbig differenziert, in wechselseitiger Durchdringung und Anverwandlung. Im leuchtend-schimmernden Helldunkel sind die gekanteten, durch Schattierung dreidimensional abgesetzten gelben Buchstaben des Filmtitels über einer kreisrunden

-
- 21 Grundlegend hierzu Andreas Becker, *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld 2004.
- 22 Vgl. Christina Scherer; Guntram Vogt, »Derek Jarman«, in: Christina Scherer; Gerd Hallenberger (Hg.), *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 24: Experimente und Visionen. Studien zum neuen britischen Kino*, Marburg 1996, S. 8–68, hier S. 19.
- 23 Bildüberlagerungen ähneln im Effekt dem Verfahren der Mehrfachbelichtung im Film. Dabei ist anzumerken, dass sowohl Mehrfachbelichtungen als auch Refilmen in den 1970er-Jahren bereits etablierte Ausdrucksmittel des Experimentalfilms waren. So experimentiert etwa Werner Nekes in *DIWAN* (1974) mit bis zu 16-fachen Belichtungen desselben Motivs. Auch das Abfilmen vorhandener Bilder gehörte zum gängigen Repertoire: Ein frühes Beispiel liefert Wolf Vostells *SUN IN YOUR HEAD* (1963), das aus verzerrten Fernsehbildern besteht, die direkt von einem Bildschirm aufgenommen wurden.
- 24 Tony Rayns, »Unnatural Lighting«, in: *American Film*, Jg. 11, 1986, Nr. 10, S. 44–47, S. 50–61, hier S. 61. Rayns bezieht sich dabei explizit auf *IN THE SHADOW OF THE SUN*.
- 25 Jarman 1995, S. 20.

Lichtquelle gefasst (Abb. 315). Diese leuchtet durch die farbigen Schichten eines sich davorschiebenden Dunkels hindurch und strahlt die Kühle des Mondes aus, während ihr pulsierender Glanz an eine Sonne hinter Wolken denken lässt. Sonne und Mond, Licht und Schatten oszillieren in diesem Titelbild, eine Dialektik, die auf den nachfolgenden Film visuell einstimmt. Bezeichnenderweise geht späteren Fassungen des Films das Produktionslogo DARK PICTURES voraus, der Name der mit Derek Jarman assoziierten Filmproduktionsfirma²⁶ – und eine treffende Präambel zu einem Film, der das filmische Lichtbild als Dunkelbild reflektiert.

Die Farben des Titelbildes – Dunkelbraun und Ocker, grünliche und blaue Schimmer, Gelb und Gold – leiten über in die eröffnende Sequenz des Films. Diese zeigt ein Arrangement mit drei Akteuren: Ein Mann liegt nackt und gefesselt auf einem steinernen Boden, während ein Fotograf ihn ablichtet (Abb. 316). Das Ganze spielt sich vor einem Gebäude mit zugemauerten Türen und Fenstern ab. Davor lodert ein linienförmig auf dem Boden ausgelegtes Feuer. Szenerie und Handlung ziehen den Zuschauer in eine Realität hinein, die gleichermaßen befremdlich wie suggestiv wirkt; eine Art Ritual, dessen Intention offenbleibt. Darüber legen sich Aufnahmen einer im Schnellzug vorbeiziehenden Landschaft: bläuliche Silhouetten von Bäumen im Kontrast zum leuchtenden Gelb und Orange des Himmels. In dieser visuellen Anordnung entziehen sich Licht und Schatten einer festen Zuordnung zu Gegenstand und Schauplatz und blenden ineinander. So etwa an der Figur des schwarz gekleideten Fotografen: Er erscheint gleichsam als transitorisches Objekt – mal dunkel, mal gänzlich vom Licht erfasst (Abb. 317). Zuweilen geht die gesamte Leinwand im flammenden Gelb auf, ehe sich das Bild kurz darauf im monochromen Blau abkühlt (Abb. 318–319). Gezielt konstruiert Jarman hier und im weiteren Verlauf von *IN THE SHADOW OF THE SUN* einen ephemeren Bildraum, der gleichermaßen physisch wie immateriell erscheint, »becoming at once an enchanted mise-en-scène and an immaterial surface«.²⁷ Er dient der Erfahrbarkeit des Schattens im Licht und vice versa, der programmatischen Simultaneität von Hell und Dunkel, die die visuelle und symbolische Faktur des Filmkörpers prägt.²⁸ Dieses Ineinander zeigt sich ebenso in der Beziehung von Bild und Musik: Das psychedelische Soundscape von *Throbbing Gristle*

26 In der von mir verwendeten DVD-Fassung (Derek Jarman, *The Super8 Programme Vol. 2*, Minerva Pictures 2004) erscheint dieses Produktionslogo nicht. Spätere Versionen des Films zeigen hingegen unmittelbar vor dem Titelbild das Logo. Der Zeitpunkt der erstmaligen Verwendung ließ sich trotz eingehender Recherchen nicht eindeutig klären; vermutlich handelt es sich um eine nachträglich ergänzte oder für spätere Veröffentlichungen überarbeitete Fassung nach 1981.

27 Rosalind Galt, »brash ... indecent ... libertine«, in: Simon Brown; Sarah Street; Liz Watkins (Hg.), *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, London 2013, S. 93–103, hier S. 97.

28 Um den Bogen zur Einführung dieses Kapitels zu schlagen: Es ist plausibel anzunehmen, dass Derek Jarman mit den Schriften des Engländers Robert Fludd vertraut war. Fludd beschriftet, wie Siegfried Zielinski treffend zusammenfasst, den »gefährlichen Weg des Vergleichs von Unvergleichlichem, nämlich Licht und Dunkelheit«. (Zielinski 2002, S. 134). Sein von der Alchemie geprägter Denkansatz zielte darauf, »die bipolaren Gegensätze von Hell und Dunkel, Geist und Materie, Gut und Böse, Weiblich und Männlich in einem dynamischen System der wechselseitigen Durchdringung zu vereinigen«. (Ebd., S. 135f.).

und der Film folgen, so Simon Ford, gemeinsamen Prinzipien von »distortion, chance and formlessness«²⁹ und synchronisieren sich.³⁰

In das beständige Pulsieren von Bild und Sound eingebettet, erscheinen wiederkehrende Motive, die ein rätselhaftes, sich dem unmittelbaren Verständnis entziehendes symbolisches System entfalten. Gleich nach der Exposition rückt groß im Bild eine Schreibmaschinentastatur ins Zentrum, auf der ein anonymer Zeigefinger eine lose Buchstabenfolge eintippt (Abb. 320). Diese ergibt kein erkennbares Wort, so als handle es sich um eine Art Geheimschrift. Es folgen Aufnahmen eines brennenden Papierhaufens: Gelbe Feuerflammen färben das Weiß des Papiers dunkelblau. Anschließend wird eine weiß gekleidete, maskierte Gestalt eingeblendet (Abb. 321), gefolgt von Einstellungen eines weißmarmornen Herrscherkopfs – beide Motive weiterhin überblendet mit Bildern einer vorbeiziehenden Landschaft. Diese stammen aus Jarmans *A JOURNEY TO AVEBURY* (1972) und zeigen die Fahrt zu den Megalithen: einer neolithischen, kreisförmigen Tempelanlage in der Nähe von Stonehenge. Die Steininformationen zeichnen sich dunkel, beinahe schwarz, vor dem orangefarbenen Himmelsgrund ab (Abb. 322).

29 Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*, London 1999, S. 281.

30 Jon Savage unterstreicht: »Throbbing Gristle verliehen dem halluzinatorischen Erlebnis den perfekten Soundtrack – fünfundsechzig Minuten erfüllt von schimmernden Ambientklängen, eines ihrer besten Stücke.« (Ders., »Die lauernde Schlange: Derek Jarmans Super-8-Filme«, in: Julia Stoschek Foundation e.V. 2010, S. 25–35, hier S. 33). Weiterführende Einblicke in das ästhetische Ineinandergreifen von Klang und Bild im Experimentalfilm bieten: Jeremy Barham; Holly Rogers (Hg.), *The Music and Sound of Experimental Film*, New York 2017.



Abb. 315-322: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Der Film variiert daraufhin Szenen ritueller Handlungen mit maskierten, in Schwarz oder Weiß gekleideten sowie nackten Darstellern (Abb. 323–325). Ein unbekleideter Mann nimmt eine monumentale Pose nach dem Vorbild antiker Statuen ein; seine Erscheinung kontrastiert mit der nur schemenhaft erkennbaren, dunkelroten Silhouette der ägyptischen Pyramiden und der Sphinx unter einem pechschwarzen Himmel (Abb. 326). Diese Bilder – ebenso wie die stilisierte Darstellung des Atlas, der eine Himmelskugel auf Nacken und Schultern trägt, hier als schwarze Silhouette vor einer orangeglühenden Spiralgalaxie (Abb. 327) – evozieren archetypische Bild- und Symbolräume mythologischer und kultureller Überlieferung. Jarman überführt sie in einen neuen Sinnzusammenhang, der sich im Horizont einer filmischen Mythopoetik jenseits linearer Erzählung entfaltet. Dennoch markieren insbesondere die Farbwechsel im Filmverlauf, trotz zyklisch wiederkehrender Motive, eine Entwicklungslinie: Während anfangs Blau, Gelb, Weiß und Orange dominieren, rücken allmählich tiefere Rottöne und größere Anteile von Dunkel und Schwarz ins Bild. In einer wiederum sepiafarben getönten Passage erscheint die Figur eines Magiers (Christopher Hobbs), der Tarotkarten auslegt und mit einem geheimnisvollen Schlüssel hantiert – eine Sequenz mit den »wohl explizitesten Anspielungen und Verweisen auf Magie und Okkultismus«,³¹ so Martin Frey (Abb. 328–329). In einer dunkelroten Großaufnahme seines Gesichts leuchtet eine umstrahlte Sonnenkugel auf seiner Stirn in der Anmutung eines esoterischen »dritten Auges«, eines Symbols spiritueller Erleuchtung (Abb. 330). Doch die Symbolik tritt keineswegs isoliert oder plakativ in Erscheinung, sondern bleibt stets eingebettet in die sinnlich-materielle Textur der Bilder: Der Blick folgt mit unverminderter Aufmerksamkeit dem beständigen Fluss von Farben und Formen, sodass Material, Bild und Motiv vor dem Zuschauerauge einander hervorzubringen und zu verwandeln scheinen.

31 Frey 2008, S. 165.

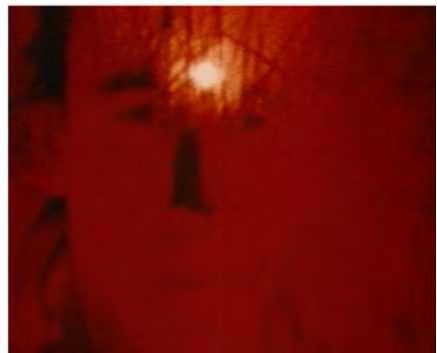
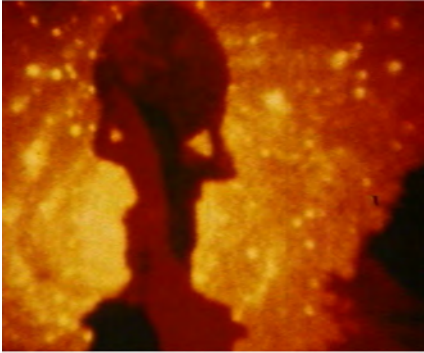


Abb. 323-330: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). *Derek Jarman*

Zusehends scheinen sich die Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, Fläche und Tiefe, Figuration und Abstraktion, Materiellem und Immateriellem aufzulösen zugunsten fluider Licht- und Farbsensationen – bis hin zu einer alternierenden Folge vollständig schwarzer und weißer Kader (Abb. 331–332). Gerade in den letzteren treten die Unreinheiten des Zelluloids deutlich hervor: Staubpartikel, Kratzer und Flecken erscheinen auf der Leinwand wie unter einem Mikroskop vergrößert und ziehen in unregelmäßigen Bahnen über die Bildfläche.³² Der Film tritt in Erscheinung als farbig durchleuchtete Materie, zugleich fragil und unbeständig, als eine erosionsanfällige Substanz, dem Schicksal allen Lebens vergleichbar. Dies spiegelt die thematischen Linien von Jarmans Film wider: Verfall, Verwandlung und Neubeginn. Den Abschluss des Films bildet ein leuchtendes Dunkel, durchzogen von rötlich schimmernden, bewegten Partikeln (Abb. 333).³³ Die visuelle Abstraktion dieser Aufnahmen evoziert die Vorstellung eines grenzenlosen Raums: weder ein Ende noch ein Nichts, sondern unendliche Potenzialität, die den Film neu imaginiert. Die Farbtonalität dieses Finales schließt an das gezeichnete Titelbild des Beginns an und greift in abstrakter Weise das titelgebende Motiv auf. Im gleichen Zug evozieren diese finalen Bilder eine Nahsicht auf die molekulare Struktur des Films, auf seine mikroskopische Tiefenschicht, die sich im Kinoraum gleichsam makroskopisch entfaltet – in Erinnerung auch an das Phänomen der Nachbilder, an ein Sehen hinter geschlossenen Lidern, das bereits im 17. Jahrhundert beschrieben und erforscht wurde.³⁴ Im Kontext der künstlerischen und filmischen Avantgarden der 1960er- und 70er-Jahre erlangt dieses Phänomen im Sinne einer Neujustierung des Sehens neue Relevanz.³⁵ Vor diesem Hintergrund erweist sich insbesondere auch Stan Brakhages Konzept des »untutored eye«, des »ungeschulten Auges«, als ein Merkmal einer experimentellen Filmästhetik, wie sie in *IN THE SHADOW OF THE SUN* ebenfalls zum Ausdruck kommt. Brakhage konzipiert es 1963 in seiner Schrift *Metaphors on Vision* als Plädoyer für ein Sehen jenseits kulturell konditionierter Wahrnehmungsformen, Perspektivgesetze und sprachlicher Codierung: »Imagine an

32 Ein Teil dieser Unreinheiten lässt sich auf die Verschlechterung des Originalmaterials zwischen 1974 und 1981 zurückführen – doch das allein erklärt sie nicht. Vielmehr handelt es sich um die charakteristischen Merkmale des Super8-Films, die durch das Vergrößern, Übereinanderlegen und mehrfache Abfilmen des Ausgangsmaterials bei der Herstellung von *IN THE SHADOW OF THE SUN* erheblich akzentuiert wurden – zumal bereits die Vorlagefilme solche Artefakte aufweisen. Es sind Phänomene, die zu den charakteristischen Begleiterscheinungen des analogen Films zählen, deren ästhetischer Status sich jedoch mit dem Übergang zum digitalen Bild grundlegend verschoben hat.

33 Diese finale Einstellung evoziert visuelle Anklänge an Jarmans *Black & Gold Paintings* aus den 1980er-Jahren, in denen Goldfarbe, Blattgold und Goldstaub durch Schichten schwarzer Ölfarbe hindurchschimmern. (Vgl. dazu Takashi Asai (Hg.), *The exhibition of Derek Jarman: Luminous Darkness*, Ausst.kat. Warehouse Terrada, T33, Tokio 1990). In dieser Hinsicht lässt sich sagen, dass Jarman charakteristische Elemente seiner Malerei – kräftige Farben, Übermalungen und vielschichtige Texturen – im Rahmen seiner Super8-Filme aufgreift und filmisch neu interpretiert.

34 So bei Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, Frankfurt a.M. 1604, einer der ersten systematischen Beschreibungen des Nachbild-Phänomens im Kontext visueller Wahrnehmung.

35 Vgl. Wees 1992, S. 57.

eye unrul'd by man-made laws of perspective. [...] Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable graduations of color. Imagine a world before the ›beginning was the word.«³⁶ Dies kongruiert in vielerlei Hinsicht mit der kontemplativen und beinahe tranceartigen Seherfahrung von *IN THE SHADOW OF THE SUN*, dessen Bilderwelt sich einer klaren begrifflichen Erfassung entzieht. Damit fügt sich Jarmans Film zugleich in eine Reihe zentraler Experimentalfilme dieser Dekade zum Thema Licht ein, allen voran Stan Brakhages *MOTHLIGHT* (1963) und *THE TEXT OF LIGHT* (1974) sowie Jordan Belsons *LIGHT* (1974). *MOTHLIGHT*, ein kameraloser Film, ist charakterisiert durch direkte Manipulation des Zelluloids:³⁷ Das Einkleben von Pflanzen, Insektenflügeln und Staub vermittelt auf materieller Basis zwischen den Polen von Leben und Tod, von Licht und Schatten. Belson wiederum beschreibt *LIGHT* als »an expression of light as a physiological and psychological substance«.³⁸ Im Kontext dieser Werke lässt sich *IN THE SHADOW OF THE SUN* als ein besonders exponiertes filmisches Experiment begreifen, in dem Licht und Schatten – und mit ihnen Geist und Materie – sich einander durchdringen und transformieren.

-
- 36 Zitiert nach Stan Brakhage, *Metaphors on Vision* [1963], mit einer Einführung von P. Adams Sitney, New York 2017, Prolog. Dort heißt es weiter: »How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ›Green‹? How many rainbows can light create for the untutored eye?« (Ebd.). Ergänzend dazu Marjorie Keller, *The Untutored Eye: Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*, London u. a. 1986. Beim Lesen dieser Zeilen fühlt man sich unweigerlich an klassische Disney-Filme wie *THE WIZARD OF OZ* (1939, Victor Fleming) oder *FANTASIA* (1940, James Algar) erinnert. Letzterer wurde bereits im Rahmen meiner Analyse von 2001: *A SPACE ODYSSEY* erwähnt. Gerade der Übergang von der sepiafarbenen Welt von Kansas in die technikolorbunte Landschaft von Oz fungiert in diesem Zusammenhang als überaus treffende Metapher für das Kino selbst, in dem Wahrnehmung und Fantasie entgrenzt werden. Auch das Lied *Over the Rainbow*, das Dorothy zu Beginn singt, erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als musikalischer Ausdruck kindlicher Sehnsucht nach einer besseren, farbigeren Welt, sondern als poetisches Sinnbild für die imaginative Potenzialität filmischer Erfahrung. Dieser Verweis erhält im Rahmen der Analyse von *IN THE SHADOW OF THE SUN* eine zusätzliche Pointe, da *THE WIZARD OF OZ* – laut Überlieferung – zu den prägenden Kinoerlebnissen von Jarmans Kindheit zählt. (Vgl. Frey 2008, S. 51). Der Film könnte in dieser Hinsicht als Impulsgeber für Jarmans fortwährende Bestrebung gelten, mit den Mitteln des Kinos Sehen und Erleben über die Grenzen des Gewohnten produktiv zu erweitern.
- 37 Vgl. dazu Esther Schlicht; Max Hollein (Hg.), *Zelluloid. Film ohne Kamera*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., Bielefeld 2010.
- 38 Jordan Belson, zitiert nach William C. Wees, »Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film«, in: Alexander Graf; Dietrich Scheunemann (Hg.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam 2007, S. 183–196, hier S. 192.



Abb. 331-333: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Die Elemente

Wasser, Erde, Luft und Feuer sind zentrale Bildmotive von *IN THE SHADOW OF THE SUN* und wesentliche Bestandteile seiner visuellen und symbolischen Textur. Die Erde manifestiert sich in monumentalen Steinformationen, weitläufigen Feldern und hügeligen Landschaften (Abb. 334). Das Sonnenlicht taucht diese Szenerien in eine Atmosphäre spiritueller Erhebung, die sich mit der haptischen Materialität der Bilder verschränkt. Eigens wird das Licht der Sonne in seiner Interaktion mit den Elementen ins Bild gesetzt

– etwa dort, wo strömende Wasserkaskaden ganze Kader überfluten und die Reflexion der Sonne im Wasser die Leinwand optisch in fließend-leuchtende Materie verwandelt (Abb. 335). Feuerflammen, vom Wind in Bewegung versetzt, erscheinen bildfüllend als Energien einer transformativen Erneuerung des Materiellen. In diesen Bildern oszillieren Helligkeit und Dunkelheit – so in einer Nahaufnahme brennenden Papiers, in der sich das Feuer zur Allegorie einer aus der Zerstörung hervorgehenden Schöpfung verdichtet: An den eingebrannten Rändern leuchten Gelb, Rot, Blau und Grün auf, gleich einer flüchtigen Farbexplosion, die an das Aufreißen eines Blütenkelchs denken lässt (Abb. 336).



Abb. 334-336: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Pier Paolo Pasolini, den Jarman vor allen anderen Regisseuren schätzte, verglich die Anstrengung des Filmmachens einst mit dem »Schreiben auf brennendem Papier«. ³⁹ Diese Metapher eröffnet ein weites assoziatives Feld im Hinblick auf die paradoxe Natur künstlerischen Schaffens: Der Versuch, eine dauerhafte Form zu erschaffen, ist untrennbar verbunden mit dem Unvorhersehbaren und dem Risiko des Scheiterns. Die Ambivalenz des Feuers als gleichermaßen zerstörerische wie schöpferische Kraft ⁴⁰ spiegelt diese Unbeständigkeit wider und wird in Jarmans Denken zugleich zu einer produktiven Quelle der Erneuerung. Eine Lesart, die Jarman im Rückblick auf sein filmisches Werk selbst befeuert:

»Feuer durchdringt *THE LAST OF ENGLAND*, es brennt, brennt, brennt. Kann es zu viel Feuer geben? Es lodert durch *IMAGINING OCTOBER*, Zarathustras Feueraltar. Feuer zerstört das Alte und schafft Platz für das Neue. Glühwurm, Fünkchen, Funke, Pyroman, Turners *Brand des Parlamentsgebäudes*, Feuerwände spiegeln sich im Wasser, Ströme aus Feuer, das brennende Herz des Ganzen.« ⁴¹

39 Pier Paolo Pasolini, zitiert nach Patrick Straumann, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« – Apokalypse und Kino«, in: *Cinema #59: Ende*, hg. von Tereza Fischer-Smid u.a., Marburg 2014, S. 23–34, hier S. 31.

40 Vgl. Gaston Bachelard, *Die Psychoanalyse des Feuers* [1938], aus dem Franz. von Simon Werle, München, Wien 1985, insb. S. 6–39.

41 Derek Jarman, zitiert nach Savage 2010, S. 35; Meine Hervorhebungen der Filmtitel. In ihrem Kommentar zu *THE LAST OF ENGLAND* (1987) unterstreichen Ulysse Dutoit und Leo Bersani die massiven Lichteinwirkungen, die durch funkensprühende Scheinwerfer und lodernde Flammen im umgebenden Dunkel erzeugt werden. Ihr Fazit: »Perhaps the best exercise of power the film-maker can

Diese Zeilen artikulieren die Faszination am Feuer als reinigendem Element, als Medium der Auslöschung und – metaphorisch – der Rückführung zur Einheit, in der bestehende Ordnungen vergehen und neue entstehen. Jarmans Feuerbilder lodern als Akt künstlerischer Selbstbehauptung und verglühen zugleich als Sinnbild radikaler Hingabe, Auflösung und Entgrenzung des Selbst. In seinem letzten Film *BLUE* (1993) ist diese Entgrenzung ebenso abstrakt wie körperlich konkret – im Kontext von Jarmans persönlicher Auseinandersetzung mit seiner AIDS-Erkrankung und der nahezu vollständigen Erblindung als deren Folge. Der Film zeigt durchgehend ein monochromes blaues Bild, untermalt von Musik und gesprochenem Text. Darunter Zeilen wie »a poetry of fire which casts everything into darkness with the brightness of its reflections«, die einmal mehr jenes »brennende Herz des Ganzen« beschwören. Dieses Blau ist ausdrücklich ein Licht, das den Schatten in sich trägt, Eindeutigkeit in Vieldeutigkeit umwandelt und Gegensätzliches eint: »Blue protects white from innocence. Blue drags black. Is darkness made visible. For blue, there are no boundaries or solutions.« Bild und Sprache verschmelzen hier zu einer poetischen Meditation über die unauflösbaren Widersprüche menschlicher Existenz.

Die monochrome Leinwand von *BLUE*, ein pulsierendes Lichtfeld, evoziert die Vorstellung eines übergeordneten Zusammenhangs, in dem sich Körper und Zeit, Leben und Tod, Licht und Dunkel neu formieren und das technische Licht der Projektion die Anmutung eines kosmischen, gleichsam ewigen Lichts erhält. Eine individuelle, zutiefst persönliche Erfahrung Jarmans gewinnt hier zugleich universelle Dimension im Horizont einer zyklischen Bewegung, wie sie seit der Antike Vorstellungen vom Aufbau der Welt und der Materie prägt: In den Lehren des Empedokles etwa bilden die vier Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer die Grundlage eines beständigen Wandels, in dem alle Dinge unter dem Einfluss der Kräfte von Liebe (*philôtēs*) und Streit (*neikos*) zusammenfinden, sich wieder voneinander lösen, entstehen und vergehen.⁴² In solchen Modellen fungiert das Licht zunehmend als geistiges, übergeordnetes Prinzip.⁴³ In der spätmittelalterlichen und neuplatonischen Philosophie, beispielhaft im Traktat *Liber de intelligentiis*, auf das Wolfgang Schöne verweist, findet sich die Vorstellung, dass die vier Elemente am göttlichen Sein »nach dem Grade ihrer sinnhaften Lichthaltigkeit«⁴⁴ teilhaben. In *IN THE SHADOW OF THE SUN* ist es vor allem das Licht der Sonne, das »alle überblendeten Motive gleichermaßen und gleichzeitig [durchdringt]«⁴⁵ – ein Licht, das die Dunkelheit

have over his audience – much more satisfying, after all, than narrativizing coercions – is [...] to blind them.« (Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Caravaggio*, London 1999, S. 56).

- 42 Vgl. hierzu Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch* [1903], hg. von Walther Kranz, Bd. I, 6. Aufl., Berlin 1952, S. 291–294. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Elemente vgl. Gernot Böhme; Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 2004.
- 43 Vgl. Haiko Wandhoff, »Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts«, in: Lechtermann/Wandhoff 2006, S. 15–36.
- 44 Schöne 1954, S. 66. Schöne führt aus (ebd.): »[In der Erde] eignet der glänzenden Kohle, den Metallen (Gold und Silber!), den funkelnden Edelsteinen und dem Glase (das aus Asche, Sand und Feuer gewonnen wird) eine höhere ›nobilitas‹ [gottgegebene Rangordnung] als dem gewöhnlichen Gestein, [und] im Meere ist das obere lichthaltige Wasser ›nobilior‹ als das dunklere Wasser unten.«
- 45 Frey 2008, S. 166.

in sich trägt. Jarmans filmisches Lichtbild bleibt damit von jener produktiven Ambivalenz geprägt, die auch dem Feuer eigen ist.

Der weiße Strahl

Weiß und strahlenförmig breitet sich in den ersten Szenen von *IN THE SHADOW OF THE SUN* das Blitzlicht einer Fotokamera im Bild aus (Abb. 337). Zunächst aus der Distanz gefilmt, erscheint der Fotograf wenig später in einer frontalen Großaufnahme, während er den Auslöser betätigt. Das freigesetzte Licht überstrahlt den gesamten Kader (Abb. 338–339). Unmittelbar darauf folgt die Einstellung einer toten Frau, aus deren Mund, Nase und Augen Blut fließt (Abb. 340), als hätte das Blitzlicht selbst ihren Niedergang ausgelöst: ein gleißender, ephemerer Eingriff, der eine gewaltsame Verschiebung der Realität anzudeuten scheint.⁴⁶ Der Schnitt zurück auf den Fotografen zeigt den Moment, in dem das Licht nachlässt und das Bild allmählich in einen bräunlichen Farbton übergeht (Abb. 341).⁴⁷

In kurzem Abstand dazu wird ein weiteres zentrales Motiv von *IN THE SHADOW OF THE SUN* eingeführt: Ein huttragender Mann hält seinem jüngeren Gegenüber einen großen, rechteckigen Spiegel entgegen. Aus der Perspektive der Kamera bleibt die Reflexion des Mannes verborgen; sichtbar ist einzig das vom Spiegel zurückgeworfene weiße Licht (Abb. 342). Es ist ein Moment greller Abstraktion, der formal an das fotografische Blitzlicht der Eingangsszene anschließt und gleichzeitig die Licht-Schatten-Dialektik des Films fortführt – Blendung und Verschattung als verwandte Prinzipien. Die Kamera rückt näher an das Geschehen, während sich der Kader zunehmend mit orangefarbenen Flammen füllt (Abb. 343). Es entsteht der Eindruck, als stünde der Mann vor dem Spiegel in Flammen und weiche zugleich vor dem reflektierten Sonnenlicht zurück. Doch die anschließenden Einstellungen durchkreuzen diese Geste der Abwehr: Sie zeigen den jungen Mann von vorn, wie er sich geradezu lasziv und selbstgefällig die Haare kämmt. In der darauffolgenden Einstellung erscheint anstelle seines Gesichts ein weißer Totenkopf, ein visueller Kurzschluss, in dem Begehren und Tod auf frappierende Weise ineinanderfallen (Abb. 344). Bezeichnend an dieser Inszenierung ist, dass das Feuer die

46 Bei der toten Frau handelt es sich um dieselbe Figur, die in anderen, auch späteren Szenen des Films geheimnisvolle Buchstabenfolgen auf einer Schreibmaschine eintippt. An dieser Schnittstelle eröffnen sich vielschichtige Parallelen: Schreibmaschine und Kamera erscheinen als symbolische Instrumente, die zwischen schöpferischer Geste und zerstörerischer Kraft oszillieren – Apparate, die nicht nur dokumentieren, sondern gleichsam über Leben und Tod zu verfügen scheinen.

47 Im Zusammenhang mit dem gefesselten Mann, der in das grelle Blitzlicht des Fotografen gerückt wird, evoziert die Szene Konnotationen von Macht, Kontrolle und Voyeurismus. Diese Motive lassen sich im Kontext von Jarmans Gesamtwerk weiterdenken – besonders in *THE GARDEN* (1990), wo maskierte, fotografierende Figuren zum Sinnbild einer aggressiven medialen Überwachungs- und Sensationskultur werden. Die grellen Blitzlichter stehen dort in direktem Zusammenhang mit Jarmans scharfer Kritik an der öffentlichen Wahrnehmung von AIDS und Homosexualität – insbesondere durch die britische Boulevardpresse, deren Bildpolitik er als zutiefst repressiv und menschenverachtend verurteilte. (Vgl. Frey 2008, S. 69). Bereits im abstrakteren *IN THE SHADOW OF THE SUN* zeichnen sich damit zentrale Themen seines späteren Werks ab: Ausgrenzung, mediale Machtstrukturen und die Suche nach symbolischen Räumen für individuellen Ausdruck.

vorderste Bildebene dominiert, während der Spiegel aus der Tiefe des Bildraums die Kamera blendet und die Wahrnehmung vor der Kinoleinwand erhitzt – im augenfälligen Kontrast zur innerfilmisch angedeuteten narzisstischen Versenkung.



Abb. 337-344: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Das Motiv der Sonnenlichtreflexion im Spiegel wird bereits in Jarmans Kurzfilm *THE ART OF MIRRORS* (1973) eingeführt. In einer rituellen Handlung lenken maskierte Figuren mithilfe eines kreisrunden Spiegels das Licht direkt in die Kamera, wodurch das Bild zwischen Über- und Unterbelichtung oszilliert. Auch hier fungiert der Spiegel ausdrücklich als Medium der Intensivierung und Steuerung des Lichts, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das eigene Sehen und das Bild selbst lenkt. Laut Rosalind Galt: »It's an oddly chiasmic effect – the mirror should make us look at a point, the circle of the mirror is flashing, but since that point is hard to look at (a bright mirror, or a darkened screen) its real effect is outward, to make us look at the entire colorful surface of the screen, at the tones and textures the mirror light illuminates.«⁴⁸ Gerade in dieser rituell anmutenden Konstellation liegt ein möglicher Bezug zu lichtmetaphysischen Vorstellungen nahe;⁴⁹ doch bleibt die Lichtmetaphysik mit der Physik des Films und seines Lichts verbunden. Diese konstitutive Verbundenheit von symbolisch-spiritueller Aufladung und materieller Bedingtheit führt Jarman in *IN THE SHADOW OF THE SUN* weiter. Der Spiegel, zunächst szenisch eingebettet, tritt dabei im weiteren Filmverlauf – in zunehmend abstrakteren Bildkompositionen – hinter die Reflexion zurück. Nun erscheint der weiße Strahl quasi autonom: diagonal durchs Bild geführt, teils klar konturiert, teils explosionsartig in alle Richtungen entladend – oft in Kombination mit anderen Motiven (Abb. 345–350). Jarman experimentiert hier mit der Belichtungssteuerung der verwendeten Nizo-Kamera, wobei übermäßige Lichteinstrahlungen automatisch kompensiert werden. In der Folge changieren die Bilder im raschen Wechsel zwischen Überhelle und Dunkelheit. Dunkelt das Bild ab, bleibt die linienförmige Faktur des Lichts paradoxerweise sichtbar und akzentuiert den Schatten. Die Dialektik des Filmtitels realisiert sich an diesen Stellen im technischen Apparat selbst, und zwar, indem die Kamera gezielt extremen Beleuchtungsverhältnissen ausgesetzt wird, für die sie nicht optimiert ist. Der Funke der Transformation geht, vom Spiegel geleitet, in eine Erneuerung des Bildes über. Wie Jarman es formuliert: »A mirror which flashes the sun into the camera, so that the image explodes and reinvents itself in a most mysterious way.«⁵⁰

48 Galt 2013, S. 97.

49 Man denke dabei etwa an jene »schöpferischen und heilenden Kräfte des Lichts«, auf die sich Robert Fludds Lichtkegel (*pyramides lucis*) beziehen. Urszula Szulakowska erläutert in Bezug auf eine Illustration im ersten Band von Fludds *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim 1617, S. 89) das Konzept der *pyramides lucis* wie folgt: »Fludd's concepts of the creative and healing forces of light were illustrated by diagrams, the principles of light and darkness being represented by two intersecting cones, or pyramids. The base of the ›pyramidis formalis‹ was placed in the Empyreum of God, signifying rays of divine light, while the base of the ›pyramidis materialis‹ was located on the earth pointing upward toward God. Fludd described these diagrammatic forms as ›pyramides lucis‹ (cones of light), claiming to have invented them himself, although they seem to be based on antique and medieval optical theory. Within the lozenge shape created by the intersection of the downward and upward pointing cones, Fludd placed the sun, since the nature of this sphere balanced the oppositions of spirit and matter, male and female, sulphur and mercury.« (Urszula Szulakowska, »Robert Fludd and His Images of the Divine«, *The Public Domain Review*, 13. September 2011, online).

50 Ebd.

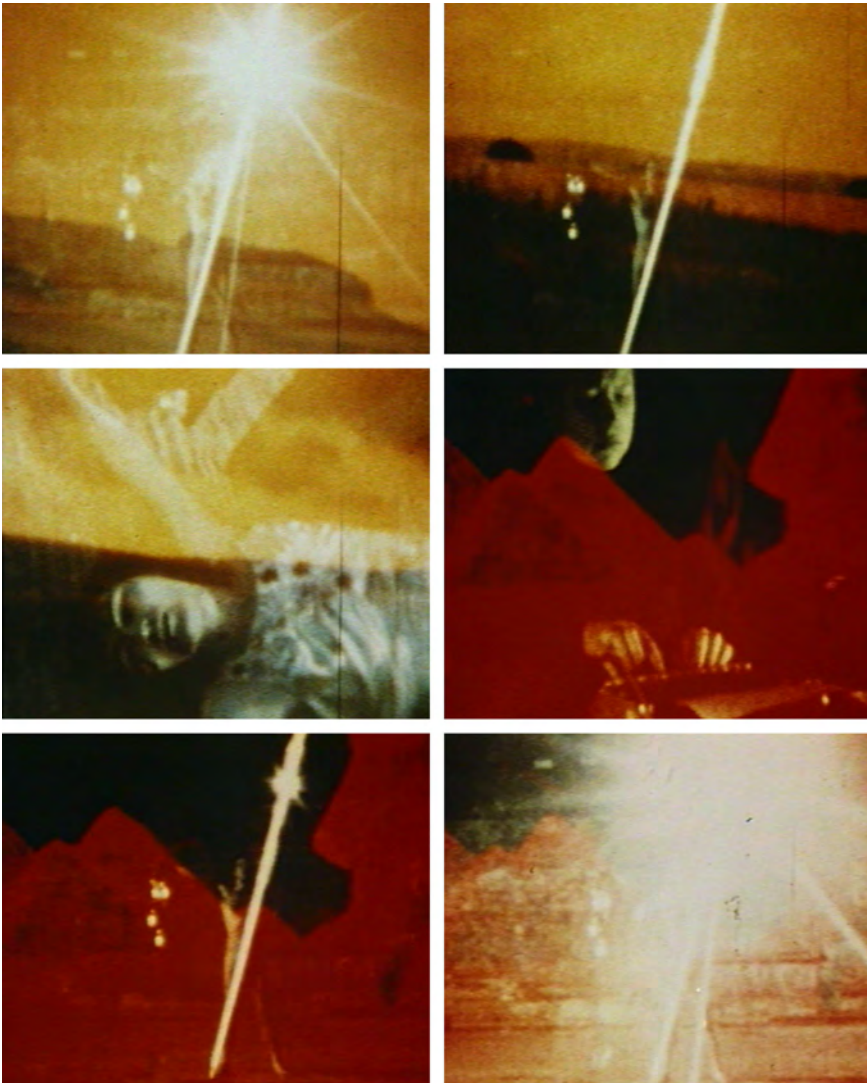


Abb. 345-350: *IN THE SHADOW OF THE SUN* (1981). Derek Jarman

Hier findet Jarmans oben zitiertes Diktum (»Keine Kunst ohne Verwandlung«) seine unmittelbare Entsprechung. In diesem Kontext ist auch seine Vorliebe für Spiegel und lichtreflektierende Materialien zu verstehen, die in seinen Filmen ebenso wie in seinen Gemälden zum Ausdruck kommt – etwa in den Combine Paintings *Silence* und *Fine Balance* (beide 1986).⁵¹ Auch hier eröffnet die Materialität des Lichts mehrdeutige Deutungsräume im Horizont mythologischer, alchemistischer und erkenntnistheoretischer Tra-

51 Hier sind Spiegelsplitter direkt auf der Bildfläche appliziert und brechen das Licht in flüchtige Reflexe. Weiterführend zum Spiegel als Material in der Kunst vgl. Slavko Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München, Paderborn 2010.

ditionslinien, die Jarman zu einer vielschichtigen Bildpoetik der Spiegelung arrangiert. Ihre erkenntnistheoretische und philosophische Aufladung manifestiert sich exemplarisch in seinem bislang unveröffentlichten Manuskript *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations* (BFI Jarman Collection), auf das Rowland Wymer in seiner Monografie verweist.⁵² Im Zentrum steht die Figur des jungen Sonnengotts Helios, der sich in einer Stadt namens »Disc« in einem Spiegel-Labyrinth verirrt, »maddened by his own burning reflections until he finally stumbled blinded from the Labyrinth and dived into the blue lake«.⁵³ Diese (auf Jarmans BLUE vorausweisende)⁵⁴ Grenzerfahrung erhält eine erkenntnisverheißende Wendung: »Yet all mirrors contain within them the sum of their reflections, they are a book wherein we may extract much knowledge, a gateway through which we may pass.«⁵⁵

Auch Jarmans Filme öffnen solche Passagen des Übergangs – nicht als Räume der Versenkung, sondern als »Spiegelräume«, in denen das Licht dem Blick entgegenströmt. In diesem Sinn lässt sich auch eine Szene aus *THE ANGELIC CONVERSATION* (1985) deuten: In Minute 14/15 lenkt ein junger Mann mithilfe eines kreisrunden Spiegels Sonnenstrahlen direkt in die Kamera; das Bild – nicht länger Träger statischer Repräsentation – pendelt vom Hellen ins Dunkle und zurück und hält Blick und Wahrnehmung in Bewegung. Über die Bilder legt sich eine männliche Voiceover-Stimme, die William Shakespeares Sonnet 43 (1609) rezitiert, dessen eindringliche Licht-Schatten-Metaphorik die Sehnsucht des Liebenden nach dem abwesenden Du entfaltet. Als Überleitung zu *IN ABSENTIA* wird das Sonett im Folgenden vollständig zitiert:

»When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And, darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so?

52 Vgl. Wymer 2005, S. 12f.; Wymer verweist auf ein Typoskript von *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations*, archiviert im British Film Institute, Jarman Collection I, Box 3: *Jubilee*, Item 2.

53 Zitiert nach ebd.

54 Dies auch insofern, als sich hier mehrere Ebenen überlagern: Jarmans reale Erblindung, das monochrome blaue Bildfeld sowie das Voiceover, das von einer Stadt namens »Aqua Vitae« berichtet, »protected by a labyrinth built from crystals and mirrors which in the sunlight cause terrible blindness. The mirrors reflect each of your betrayals, magnify them and drive you into madness«.

55 Derek Jarman, *Dr. Dee – The Art of Mirrors and the Angelic Conversations*, zitiert nach Wymer 2005, S. 12f. Ergänzend ist anzumerken, dass Spiegel und Kristalle zentrale Elemente in den alchemischen Experimenten von John Dee – einer Schlüsselfigur in Jarmans Denken – bildeten, wie sie generell eine wesentliche Rolle innerhalb der alchemistischen Tradition einnehmen. (Vgl. Wymer 2005, S. 8). Möglicherweise war Jarmans Motivwahl zudem von Dante Alighieris *Divina Commedia* (vollendet 1321) beeinflusst, in der Spiegel und Lichtmetaphorik eine zentrale motivische (wie erkenntnistheoretisch-philosophische) Funktion innehaben. (Vgl. Simon A. Gilson, »Light reflection, mirror metaphors, and optical framing in Dante's Comedy: Precedents and Transformations«, in: *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, Jg. 83, 1999, Nr. 2, S. 241–252).

How would, I say, mine eyes be blessed made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
 All days are nights to see till I see thee,
 And nights bright days when dreams do show thee me.«⁵⁶

Hell/Dunkel

Der Anfang zeigt einen Anfang: Eine nebelig-trübe, obskure Welt nimmt im Dunkel Gestalt an und wird in kurzen Abständen blitzartig von Massen blendend hellen Lichts erhellt, als ziehe ein Urgewitter durch primordiale Finsternis seine elektrisierte Bahn (Abb. 351–352). Es deutet sich ein Raum an, wengleich kein kohärentes Raum-Zeit-Gefüge. Am unteren Rand der Einstellung zeichnet eine flache Ebene eine vage angenommene Horizontlinie. Darauf ruhen eigentümliche Konstruktionen: rechts ein vom Boden leicht abgesetzter Kubus aus halbtransparentem Glas mit einer undefinierten dunklen Form darauf, links ein pyramidenartiges Gerüst. Über dieser Vision einer unergründlichen, im Werden begriffenen Welt laufen die Schriftzüge des Vorspanns in großen weißen Lettern, mal deutlich abgesetzt vom Halbdunkel und Schwarz, mal übergreifend ins lichte Weiß: IN ABSENTIA – Music: KARLHEINZ STOCKHAUSEN – Images: QUAY BROTHERS (Abb. 353–356).

Kaum sind die Lettern abgeblendet, fällt schräg von rechts oben ein Lichtstrahl ungewissen Ursprungs auf die Szenerie, streift über die Bodenfläche und bringt weitere kugelförmige Objekte zum Vorschein (Abb. 357). Dann wieder kommt das Licht von links, breitet sich zu einer mysteriösen Form aus und gleitet langsam nach rechts bis über den Bildrand. Ununterbrochen flackert es im Bild. Einen einzigen, einigermaßen stabilen Anhaltspunkt für das Auge bietet ein selbst im tiefsten Dunkel sichtbar bleibender Glanzreflex auf dem Glaskubus (Abb. 358). Doch auch dieses Licht zittert, flackert, »halluziniert«. Licht und Schatten konstituieren hier gemeinsam eine geheimnisvolle Atmosphäre im Bild: keine Sichtbarkeit schaffende Konkretion, sondern vielmehr eine Metaphysik des Helldunkels.

56 William Shakespeare, »Sonnet 43«, in: ders., *Shakespeare's Sonnets*, hg. von Katherine Duncan-Jones, London 1998, S. 197.



Abb. 351-358: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Auf der Leinwand liegt und atmet ein fremdartiger Raum, der wie eine Anamorphose entzerrt werden müsste, damit seine Objekte begrifflich fassbar werden. »A world before the ›beginning was the word«⁵⁷, so Stan Brakhage unter Bezug auf das Buch Genesis und das Johannes-Evangelium – jene im Dunkeln verborgene, geheimnisvolle Welt, die der Schöpfung vorausgeht. Die monumentale Wirkung dieses Raums, begünstigt durch das CinemaScope-Breitwandformat, ist umso erstaunlicher, als es sich in Wirklichkeit um eine Miniaturarchitektur handelt, die die Quay Brothers auf einem Tisch in der Dunkelkammer aufgebaut und im Stop-Motion-Verfahren animiert haben, Bild für Bild, unter gezielt ins abgedunkelte Studio geleitetem Sonnenlicht:

»[W]e shot almost all of the scenes with natural sunlight coming from the window in our studio, then utilizing mirrors and reflecting panels to sculpt the light according to the exigency of each scene. Being dependent on natural lighting tied us to meteorological conditions, hence we exploited the light quality which entered our studio from time to time to realize an animated sequence. Additionally, we simulated the lighting

57 Brakhage [1963] 2017, Prolog.

phenomenon of the so-called ›heat lamp‹, which was in frequent use in many regions, to represent the mental landscape of the suffering protagonist.«⁵⁸

Die Aussage erlaubt es, die ersten Aufnahmen von *IN ABSENTIA* nicht nur handlungsmotivisch (›to represent the mental landscape of the suffering protagonist‹), sondern auch ästhetisch und medienreflexiv (›to sculpt the light‹) zu verstehen und auf den Aufnahmeprozess selbst zu beziehen. Auf choreografierte Bewegungen animierten Lichts und stets wechselnde Intensitäten des Helldunkels eingehend, kommentiert Suzanne Buchan nicht ohne Bewunderung: »The Quays applied the aspect of control that animation allows over something intangible and, even at molecular levels, incorporeal: elusive, stray, energy-laden beams of light.«⁵⁹

Die Ablende auf Schwarz leitet über zur nächsten Sequenz, die die Wahrnehmung zugleich in vertrautere Bahnen lenkt: Licht und Schatten verteilen sich wellenförmig – ineinanderfließend – über die Leinwand und formen einen von transparenten Wolkenformationen durchzogenen Himmelsgrund (Abb. 359). Ein langsamer vertikaler Kammerschwenk nach unten enthüllt allmählich die Silhouette eines Gebäudes, flankiert von zwei ausgewachsenen Bäumen (Abb. 360). Unvermittelt nimmt die Strahlkraft des Himmels deutlich zu, und das grauschwere Dämmerlicht weicht dem weißlichen Glanz der angenommenen Tageshelle (Abb. 361). Doch die vertraute Ordnung von Licht und Raum stellt sich nur bedingt ein: Die neue Beleuchtungssituation mutet paradox an, da Baumkronen und Gebäude – vom Streulicht, das an der spitzen Kante der Dachkonstruktion irisiert, abgesehen – unverändert im Dunkel liegen. Die Quay Brothers scheinen damit visuell jene widersprüchliche »Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht«⁶⁰ aufzugreifen, die bereits zuvor René Magritte in seinem Gemälde *L'Empire des lumières* (1954, Peggy Guggenheim Collection, Venedig) dargestellt hat. Anders als bei Magritte jedoch sind Licht und Dunkel bei den Quays weniger trennscharf voneinander abgegrenzt, was unter anderem an der leichten Bildunschärfe sowie am besagten irisierenden Streulicht entlang der Dachkante und der Baumkronen liegt. Es ist weniger ein paradoxes Nebeneinander polarer Gegensätze als die Erzeugung einer diffus schimmernden traumähnlichen Wirkung innerhalb einer Bildwelt, auf die Suzanne Buchan treffend als »metaphysical Playroom« referiert.⁶¹ Dennoch ist der Kontrast zwischen dem lichten Glanz des Himmels und der Dunkelheit des darunterliegenden Raums entscheidend und charakteristisch für die spezifische Low-Key-Ästhetik der Quay Brothers seit ihrem Erstling *NOCTURNA ARTIFICIALIA* (1979). Diese entfaltet bei ihnen eine durchaus eigenwillige, eigentümliche

58 Quay Brothers, zitiert nach Roberto Aita, »Brothers Quay: *In Absentia*«, Interview with the Quay Brothers, aus dem Ital. von Donato Toraro, Off-Screen, Jg. 5, September 2001, Nr. 4, online.

59 Suzanne Buchan, *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011, S. 152.

60 René Magritte kommentiert: »Im *Reich der Lichter* habe ich verschiedene Vorstellungen wiedergegeben, nämlich eine nächtliche Landschaft und einen Himmel, wie wir ihn am Tage sehen. Die Landschaft lässt an Nacht und der Himmel an Tag denken. Ich finde diese Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht hat die Kraft zu überraschen und zu bezaubern. Ich nenne diese Kraft *Poesie*.« (Zitiert nach Marcel Paquet, *Magritte*, Köln 2007, S. 7).

61 Vgl. Buchan 2011.

Qualität – eingebettet in paradoxe Raum-Zeit-Choreografien und ausgestaltet im abgedunkelten Studio, mit dem Sonnenlicht als zentraler Beleuchtungsquelle.⁶²

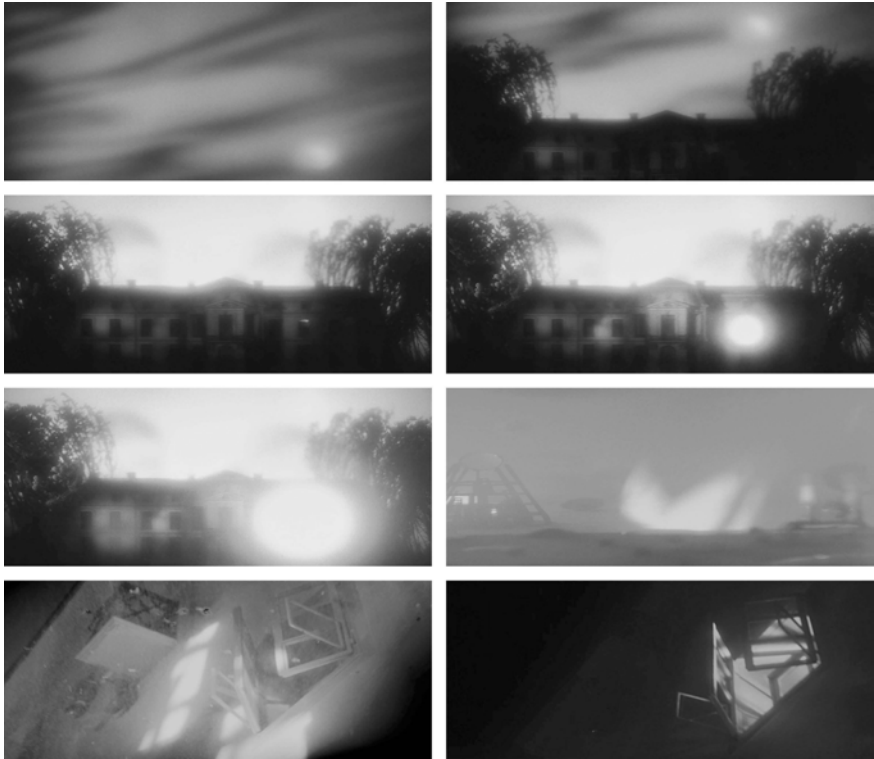


Abb. 359-366: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Die irrationale Atmosphäre der beschriebenen Sequenz wird weiter gesteigert, als in einem der Fenster des Gebäudes, einer psychiatrischen Anstalt, ein Licht erscheint und sich kreisförmig zu einem gleißenden Kegel ausbreitet, die Fassade erhellt und schließlich einen großen Teil des Kaders überstrahlt (Abb. 362–363). Diese Lichterscheinung entzieht sich in ihrer Form und Intensität jeder plausiblen Erklärung. Auch in den anschließenden Einstellungen entfalten Licht und Schatten ihre expressive und affektive Wirkung in vielschichtigen Gradationen des Helldunkels – als kontrastive Energien sowohl der Bildgestaltung als auch des innerfilmischen Geschehens. Ihre Präsenz strukturiert den Bildraum und bespielt ihn aktiv. Im gleißenden Gegenlicht schaukeln zwei (kaum als solche erkennbare) Beine einer animierten Puppenfigur diagonal durchs Bildfeld. Ihre Bewegung erzeugt ein Flimmern und Flackern des Bildes. Anschließend kehrt

62 Dies erinnert an das technische Prinzip früher Filmstudios wie William K. L. Dicksons »Black Maria«, in dem, wie oben bereits erläutert, kontrolliert mit natürlichem Sonnenlicht in der Dunkelkammer gearbeitet wurde.

der Film zum Schauplatz seiner Exposition zurück, wo nebelartige, leuchtende Formen über die flache Ebene ziehen (Abb. 364). In ihrer Leuchtkraft, ihrem Volumen und ihrer Dynamik gleichen sie abermals autonomen, beseelten Figuren. Das essenzielle Prinzip des Animationsfilms, nichtlebenden oder erfundenen Dingen Leben einzuhauchen, gilt in *IN ABSENTIA* gleichermaßen für Licht und Schatten wie für die gezeigten Puppen und Objekte.⁶³

In den aus der Untersicht auf die Fassade des Gebäudes gefilmten Aufnahmen nähert sich die Kamera dem zentralen Schauplatz des folgenden Geschehens: dem Zimmer der Anstalt, in dem die Protagonistin untergebracht ist und ununterbrochen ihre Briefe schreibt. Seitlich ist ein Balkon zu erkennen – herabhängende, schaukelnde Puppenbeine. Über die Fassade streifen markante Lichtkegel, brechen sich am geöffneten Fenster und werfen dessen Teilung als Schattenbild an die Wand (Abb. 365). Im Zeitraffer wechseln sie mehrfach ihre Position und gleiten, mal in rasanter, mal in langsamer Bewegung, bei gleichbleibender Kameraperspektive über das Gebäude. Diese Lichter kommen umso stärker zur Geltung, als der übrige Raum im Dunkel liegt, und sie arbeiten – ähnlich den Lichterscheinungen der Exposition – auf eine atmosphärische Mehrdeutigkeit der Darstellung hin. Charakteristisch für diese Inszenierung ist der gezielte Einsatz bewegter Key Lights. Die Quay Brothers distanzieren sich hierbei bewusst vom einförmigen, statischen Prinzip flächendeckender Sichtbarmachung und begründen dies mit den Worten: »We could not bear to just have the light on [the objects], we wanted the light to give them flux. In most [puppet] animation the light is just there. [Filmmakers] just blast it, light every corner of the set. We tend to be selective.«⁶⁴

Nach dem Schnitt erscheint das Fenster in die Bildtiefe versetzt, leuchtend und optisch isoliert im uniformen Schwarz, im augenfälligen Kontrast zur eingangs dargestellten Helligkeit des Himmels (Abb. 366). Dann taucht erneut ein Lichtkegel auf der Fassade auf, gleitet darüber hinweg und verschwindet ins Off. Nach einem weiteren Schnitt ist die lichtdurchflutete Fensterarchitektur wieder aus der Nähe zu sehen, ohne jedoch den Blick ins Innere freizugeben. Lediglich bewegte Schatten im Fensterrahmen signalisieren, dass sich jemand im dahinterliegenden Zimmer befindet. Auch hier bezieht das Bild seine Wirkung aus der selektiv und dynamisch geführten Beleuchtung – im Sichtbaren ebenso wie in allem, was sich der Sichtbarkeit entzieht.

Zentral ist der von Karlheinz Stockhausen komponierte Soundtrack: Er bildet, wie eingangs erwähnt, die musikalische Vorlage des Films und seine eigentliche Initialzündung. Die Quay Brothers »komponieren« ihre Animationen nahezu ausschließlich in Reaktion auf den jeweiligen Soundtrack, den sie als »secret scenario«⁶⁵ bezeichnen. In *ABSENTIA* beeindruckt durch eine selten erreichte, ja organische Einheit von Bild und Klang. Dies umso mehr, als Licht und Dunkel, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bereits in Stockhausens Komposition eine zentrale motivische Funktion einnehmen. Die zuletzt analysierte Fenster-Einstellung korrespondiert bereits mit dieser künstlerischen Intention, die Stockhausen mittels einer Fenster-Metapher beschreibt: »Das geht

63 Im Lateinischen bedeutet *animare* »zum Leben erwecken«; *anima* steht für Geist, Seele und Atem.

64 Quay Brothers, zitiert nach: Buchan 2011, S. 18; eckige Klammern im Original.

65 Quay Brothers, zitiert nach: Filip Lech, »The Polish Inspirations of the Brothers Quay«, Culture.pl, 2015, online.

durch mein ganzes Werk hindurch, dass ich [...] in der Welt der Chöre, der Orchester, der Instrumentalklänge immer wieder solche ›Fenster‹ habe, in denen man in andere Welten gezogen wird durch Klangereignisse.«⁶⁶ Von hier aus charakterisieren die Quay Brothers Stockhausens kosmologische Klangwelten folgendermaßen:

»Stockhausen's music is so intense, and with such an impressionistic profundity; it is absolutely unlike the usually intense soundtrack, it originates from the stars, the cosmos, from something in our universe, the sounds that emanate from the universe, a pure alterity. He refers to it as a light which originates from Sirius, the Dog-Star, and you can believe it.«⁶⁷

Dunkel wird Licht

LICHT für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer/Chöre, Orchester, Ballett und Mimen/Elektronische und Konkrete Musik ist ein in Dimensionen und Intentionen musikgeschichtlich einzigartiger Integrationsversuch, in dem sämtliche Errungenschaften der Kompositionswissenschaft des 20. Jahrhunderts zusammengeführt werden sollen, um in sieben abendfüllenden Opern die sieben Tage der Woche und gleichzeitig eine metaphysische Auseinandersetzung zwischen drei geistigen Prinzipien, MICHAEL, EVA und LUZIFER, musiktheatralisch zu gestalten.
— Markus Wirtz über *Licht* (1977–2003).⁶⁸

Aus Stockhausens monumentalem, siebenteiligem Opernzyklus *Licht* (1977–2003), genauer aus dessen fünftem Teil *Freitag aus Licht* (1991–1994), stammt die musikalische Vorlage von *IN ABSENTIA*. Es handelt sich um eine 21-minütige Adaption, die Stockhausen im Auftrag des BBC-Produzenten Rodney Wilson im Rahmen der Initiative »Sound On Film«⁶⁹ eigens für die Quay Brothers konzipierte. Diese Fassung trägt den Titel *Zwei Paare* und verweist auf die dualen Grundprinzipien von Schöpfung und Versuchung, Göttlichem und Menschlichem: zentrale Motive sowohl in biblischen Erzählungen als auch

66 Karlheinz Stockhausen, zitiert nach Henning Lohner (Regie), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE: MUSIK VON HEUTE – KLANG VON MORGEN*, Deutschland 1988, FAZ Neue Medien-VHS, Min. 10.

67 Quay Brothers, zitiert nach Aita 2001, online.

68 Markus Wirtz, *Licht: Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Saarbrücken 2000, S. 25; Hervorhebungen im Original.

69 »Sound On Film« war eine von der BBC initiierte Reihe, die Musiker und Filmemacher zusammenbrachte, um experimentelle audiovisuelle Werke zu fördern. Ziel war es, neue Formen künstlerischer Kollaboration zu ermöglichen und die Grenzen zwischen Klangkunst und Bewegtbild produktiv zu überschreiten.

in metaphysischen Konzepten, etwa in der Geschichte von Adam und Eva. Neben dem Licht als übergreifendem Leitmotiv des Opernzyklus kommt der Dunkelheit eine ebenso zentrale Bedeutung zu, in spannungsgeladener Dialektik als gleichermaßen Mit- wie Gegenspielerin des Lichts.

Inhaltlich kreist *Freitag aus Licht* um die Versuchung Evas durch Luzifer. Formal ist das Werk auf zwölf sogenannte Stimmenpaare angelegt, jeweils bestehend aus einer Sopran- und einer Bassstimme, wie sie auch im Film zu hören sind, unter anderem in folgenden, von Stockhausen seiner Partitur beigegebenen Zeilen: »Luzifer – Kind keine Zeit.« Diese knappen, assoziativen Wortfolgen stellen eine Verbindung zwischen geistigen Prinzipien und musikalischer Struktur her, die auf der Bühne visuell interpretiert wird. Die Architektur des gesamten Zyklus *Licht* führt laut Markus Wirtz zu hochkomplexen Anordnungen »gleichzeitig übereinandergeschichteter Prozesse«, ⁷⁰ die eine klassische, transparente Erzählweise gezielt unterlaufen und alternative Denk- und Wahrnehmungsräume eröffnen – eine deutliche Parallele zum experimentellen Ansatz der Quay Brothers. Nach den Hintergründen seiner Arbeit befragt, betont der Jungianer Stockhausen, er komponiere »universale Verknüpfungen«, »archetypische Figuren«, im Menschen verborgene »Urformen«, ⁷¹ und vergleicht die Aufführungen seiner Opern mit rituellen Handlungen, eingebettet in eine assoziativ-kosmische Bedeutungsstruktur, in der sich Gott, Licht, Universum und Bewusstsein durchdringen:

»Gott ist in mir das Licht. Das Licht, aus dem alle Farben sich durch Brechungen ergeben. Es ist die Energie, es ist das Bewusstsein. Es ist der Puls des Universums, die Elektrizität aller Universen. Also: mein kleines Werk *Licht* erinnert immer wieder an dieses Licht, das das ganze Universum hell macht, erfüllt. Und es erinnert auch an alles, was im Schatten ist.« ⁷²

Die Aussage rückt das Licht – und mit ihm den Schatten – in den Fokus und verweist damit auf ein Spannungsfeld, das in *IN ABSENTIA* in verwandter, wenn auch eigenständiger Weise wirksam wird.

Man wird zunächst einige motivische Übereinstimmungen zwischen der Oper und dem Film feststellen. In den farbigen Passagen von *IN ABSENTIA*, die im Vergleich zu den Schwarz-Weiß-Sequenzen jedoch deutlich kürzer ausfallen, ⁷³ setzen die Quay Brothers eine Teufelsfigur als animierte, insektenartige Puppengestalt in Szene. Diese erscheint

70 Wirtz 2000, S. 53.

71 Karlheinz Stockhausen in: Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 2.

72 Karlheinz Stockhausen in: ebd., Min. 21f.

73 Schwarz-Weiß und Farbe markieren in *IN ABSENTIA* zunächst zwei Sphären, die als eine »Konfrontation zweier physischer Sphären oder Räume und/oder unterschiedlicher mentaler oder psychischer Zustände« verstanden werden können. (Michael Diers, »(Un)clrd: Schwarzweiß im Farbfilm. Politische Aspekte einer Hybridästhetik«, in: ders., *Vor aller Augen. Studien zur Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, S. 221–244, hier S. 231). Das Schwarz-Weiß kennzeichnet vornehmlich die »reale« Umgebung der Hauptfigur, während die farbigen Sequenzen deren innere, mentale Landschaft abbilden. Zugleich aber sind beide Ebenen durch stilistische Überzeichnung und eine durchgängige surreale Anmutung von Beginn an miteinander verflochten, sodass eine klare Trennung bewusst unterlaufen wird. Schwarz-Weiß wirkt damit weniger als Gegenpol, sondern als Folie, die die imaginative Sphäre der Farbsequenzen erweitert und zugleich beglaubigt. Auf dieser Grund-

in einem dunklen Raum, der durch ein rundes Loch von farbig gebrochenem Licht erhellt wird (Abb. 367). Die groteske Figur repräsentiert Luzifer, den Antagonisten aus *Freitag aus Licht*. Dabei ist anzumerken, dass Luzifer im Opernzyklus *Licht* keineswegs eindimensional, als bloße Verkörperung des Bösen, dargestellt wird. Vielmehr handelt es sich um eine vielschichtige, ambivalente Figur: Einerseits steht Luzifer für Kräfte, die sich gegen das kosmische Ordnungsprinzip – verkörpert durch Michael – richten; andererseits repräsentiert er das Unberechenbare und Disruptive, das – positiv gewendet – den Weg für neue Ordnungen ebnet. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Welt von *IN ABSENTIA* wider. Die obsessiv wie destruktiv anmutende Handlung der Protagonistin, die unablässig unadressierte Briefe schreibt, ist zugleich ein kreativer und lebenserhaltender Akt. Die Teufelsgestalt scheint dabei das Schreiben der Briefe zu kommentieren oder gar zu beeinflussen.

Zu den zentralen Bildmotiven in *IN ABSENTIA* zählen die Bleistifte und ein Bleistiftspitzer, die wiederholt ins Bild gesetzt werden. Durch den Einsatz von Makrolinsen erscheinen die beiden runden Öffnungen des Spitzers monumental überhöht und wirken wie metaphorische Passagen in verborgene, scheinbar unzugängliche Sphären der Realität. Sie erinnern zugleich an den tunnelartigen Raum, in dem die Teufelsfigur agiert (Abb. 368). Bezeichnenderweise findet sich das Motiv des Bleistiftspitzers auch in der begleitenden Komposition *Zwei Paare* wieder: Wiederholt erklingt ein lautes, surrendes Geräusch, das einem (elektrischen) Spitzer entstammt und akustisch die metaphysische, schwer fassbare Atmosphäre von *IN ABSENTIA* verstärkt. Zwar bleibt die nachfolgend zitierte Passage aus *Freitag aus Licht* in der Adaption *Zwei Paare* ausgespart, doch steht sie motivisch in deutlicher Beziehung zur filmischen Handlung. Es sind die Zeilen: »Ein Blatt, noch ein Blatt, und ... noch ein Blatt!«, simultan von sieben Mädchenstimmen vorgetragen. Sie bilden eine Analogie zu der Figur Emma Hauck und ihrem obsessiv wiederholten Schreiben – eine Konvergenz, die der Film inszenatorisch herstellt und unmittelbar auf seine Hauptfigur bezieht.

lage öffnet der Film eine Metaebene, auf der er seine eigene Traumwirklichkeit sichtbar macht und reflektiert.

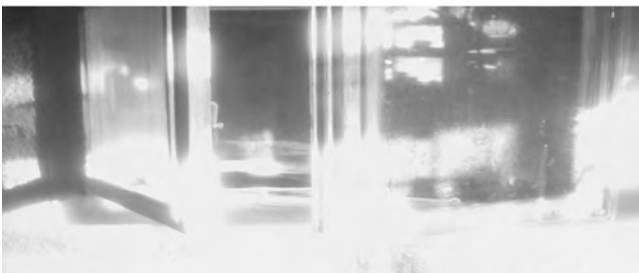
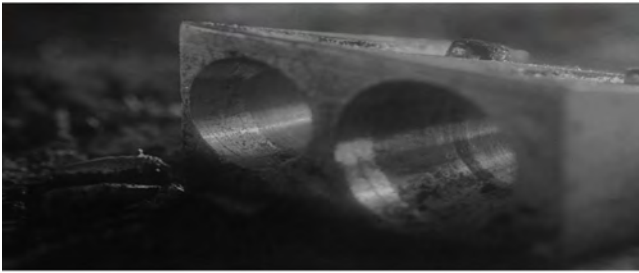


Abb. 367-370: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Neben den motivischen Bezügen beeindruckt vor allem die präzise Abstimmung von Bild und Soundtrack – die punktuelle wie durchgehende Kongruenz der visuellen Ereignisse des Films mit der Klanglandschaft der Musik, insbesondere im gezielten Einsatz von Licht und Schatten. Weder Bild noch Musik folgen dabei einer ergänzenden oder illustrativen Logik. Vielmehr erschaffen die Quay Brothers eine autonome künstlerische Welt, die sich gleichwohl als integrative Filmsprache begreifen lässt, in der die Licht-

Schatten-Choreografie der Bilder eng mit der kompositorischen und motivischen Struktur der Oper verschränkt ist.⁷⁴

Auf Stockhausens erklärtes Ziel, das Auditorium durch »mobile Farbklänge« zu attackieren,⁷⁵ reagieren die Quay Brothers mit einer, wie sie es selbst nennen, »aggressiven visuellen Strategie«. ⁷⁶ Diese umfasst eine Vielzahl filmischer Techniken und Stilmittel, darunter den Einsatz von Makrolinsen und stellenweise hohe Schnittfrequenzen. Die Ruhepole und eruptiven Spannungen der Musik – bis hin zu Momenten ohrenbetäubender Überreizung – finden ihr visuelles Echo in den beständig wechselnden Intensitäten von Licht und Dunkel, insbesondere in komplexen Arrangements reflektierten und vielfach gebrochenen Lichts. Beispielhaft zeigt sich dies an der Fensterfront des Zimmers, wo sich Lichtspiegelungen zunächst räumlich in schneller Rotation im Dunkeln bewegen, bis die Einstellung in gleißendem Weißgrau ausklingt (Abb. 369–370). »It is about multiplying light and frustrating a rationality«, ⁷⁷ erklären die Quay Brothers diesen Aspekt ihrer Beleuchtungsästhetik. Die polyfone Mehrstimmigkeit von *Zwei Paare*, geprägt durch fremdartige, synthetische Klänge konkreter und elektronischer Musik sowie vokale Einspielungen wie Lachen oder Stöhnen, und die von Stockhausen beabsichtigte »sinngewandte Gleichzeitigkeit aller Klangereignisse«⁷⁸ verdichten sich in *IN ABSENTIA* zu einem plastischen, die Sinne stark affizierenden Klang-Bild-Ereignis. Die gezielte Irritation rationaler Ordnungen, auf die Bild und Musik gemeinsam hinarbeiten, steht dabei, wie die oben zitierte Aussage der Quay Brothers verdeutlicht, in direkter Verbindung zur mentalen Disposition der Protagonistin⁷⁹ und ihrem Schreiben.

Der visuelle Rhythmus von Licht und Schatten in der Animation spiegelt nicht nur die fremdartigen, auf- und absteigenden Tonhöhen der Musik wider, sondern tritt darüber hinaus in einen Dialog mit den vokalisiert Wortpassagen aus *Zwei Paare*. Dazu gehören mantraartige Litaneien wie »Hell – dunkel – hell«, »Dunkel wird Licht« und »Lichtschein – hell – dunkel – hell«, zweistimmig vorgetragen und elektronisch verfremdet mittels eines Vocoder. Besonders gegen Ende des Films erklingen diese sprachlichen Einschübe in vielfach variierten Formen und führen die synästhetische Verflechtung von Lichtführung und Klangbild zu einem dramatischen Höhepunkt. Dieses alternierende Prinzip ist insofern entscheidend, als es vertraute Gegensätze wie Hell und Dunkel, Tag und Nacht,

74 Vgl. Buchan 2011, S. 164.

75 Vgl. die Aussagen Stockhausens in: Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 6.

76 Quay Brothers, zitiert nach: Aita 2001, online.

77 Quay Brothers, zitiert nach: Buchan 2011, S. 149.

78 Karlheinz Stockhausen (Off-Kommentar) in Lohner (R), *STOCKHAUSEN – LICHTWERKE* (1988), Min. 16.

79 In diesem Punkt zeigt *IN ABSENTIA* sowohl motivische als auch stilistische Parallelen zum Stummfilm *KURUTTA IPPĒJI* (*EINE SEITE DES WAHNSINNS*, 1926) des japanischen Regisseurs Teinosuke Kinugasa, der der Avantgarde-Gruppierung *Shinkankakuha* (*Stil der neuen Wahrnehmung*) angehörte. Auch hier spielt die Handlung in einer psychiatrischen Anstalt, in der eine weibliche Protagonistin isoliert lebt. Die Beleuchtung basiert auf extremen Kontrasten zwischen Hell und Dunkel; dynamisch durch den Raum gleitende Lichtkegel und Lichtspiegelungen im tiefsten Schwarz werden zu unmittelbaren Ausdrucksformen des inneren Leids der Figur – und zugleich zu Signaturen einer experimentellen Bildsprache, die auf eine grundlegende Destabilisierung der Seherfahrung des Publikums zielt, indem sie die fragmentierte Wahrnehmung der Protagonistin erfahrbar macht.

Eva (Sopran) und Luzifer (Bass) einführt, um letztlich ihre gegenläufige Dynamik zu relativieren – um »Paare« daraus zu formen. Dies entspricht dem universalistischen und philosophischen Kern von Stockhausens Intention, auf den der Film in seiner eigenen Helldunkel-Ästhetik reagiert und Licht und Schatten als kontrastierende und zugleich interdependente Kräfte bildlich erfahrbar macht. Von der Musik ausgehend definieren die Quay Brothers den Raum des Kinos als einen Möglichkeitsraum, in dem tradierte Gegensätze gerade nicht bestätigt werden, sondern stets neuartige, bisweilen paradoxe Konstellationen und produktive Spannungen ihren Platz finden. Diese alternierenden Prinzipien lassen sich auch auf die Handlung und die Figur Emma Hauck übertragen: Auch ihr Tun vollzieht sich im Grenzbereich widerstreitender Kräfte und artikuliert darüber hinaus in den repetitiven Wortfolgen ihrer Briefe eine Sehnsucht, die über das Schicksal des Einzelnen hinausreicht und universelle Gültigkeit beansprucht.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, wie deutlich der Film durch die Musik strukturiert wird, insbesondere im Hinblick auf die zentrale Rolle von Licht und Dunkelheit, deren visuelle Rhythmen über bloße Analogien zur subjektiven Erfahrungswelt der Protagonistin hinausreichen. In *IN ABSENTIA* fungieren Licht und Schatten gleichermaßen als autonome Kräfte einer Filmästhetik, die zwischen physikalischen und geistigen Sphären vermittelt und deren Wirkung zugleich sinnlich-konkret wie kosmologisch und metaphysisch grundiert erscheint – eine Qualität, die die Quay Brothers unmittelbar aus Stockhausens Klangwelt ableiten: »Stockhausen's music felt as if it was saturated in electricity, and consequently we decided to give the film a very particular type of lighting, almost divine.«⁸⁰

Der Text des Schattens

Der zentrale Schauplatz von *IN ABSENTIA* ist die hermetische Welt einer Pflegeanstalt – ein karg eingerichtetes Zimmer, das zum Mikrokosmos der Figur Emma Hauck und ihrer einzigen Handlung wird: dem Schreiben von Briefen an den Ehemann. Die Charakterzeichnung der Hauptfigur, dargestellt von der Schauspielerin Marlene Kaminsky, bleibt dabei weitgehend abstrakt. Ihr Gesicht erscheint nur flüchtig als Schattenriss; zudem fehlt nahezu jede mimisch-gestische Darstellung emotionaler Regungen, die den Zuschauer zu einer emphatischen Identifikation einladen würde. Das Schreiben selbst entfaltet den Charakter eines manischen Rituals, das sich in endloser Schleife wiederholt. Immer wieder brechen die Bleistifte unter Druck ab, werden neu gespitzt (Abb. 371–372), und die abgebrochenen Spitzen werden akribisch aufrecht auf der Fensterbank postiert (Abb. 373). In farbig animierten Zwischensequenzen interveniert die besagte Teufelsfigur, kippt wütend die Spitzen um, woraufhin diese – zitternd – selbständig in Bewegung geraten, sich wieder aufrichten und in Reihen formieren (Abb. 374). Auch die Bleistifte bewegen sich mitunter unabhängig von der schreibenden Hand. Ein Mann erscheint wiederholt im Flur an der verschlossenen Zimmertür und schiebt neue Stifte durch den Türschlitz. Eine weitere männliche Gestalt, ebenfalls nur flüchtig zu erkennen, beugt sich über die Schreibende, flüstert ihr etwas ins Ohr und

80 Quay Brothers, zitiert nach: Aita 2001, online.

führt ihre Hand zum Blatt. Geschriebene Briefe werden in einem Spalt unterhalb einer mannshohen Standuhr verstaut, deren Zeiger stillstehen. Weitere Protagonisten dieser Sequenzfolgen sind schreibende Hände – und die Bilder selbst, die in ihrer Bewegung und Lichtführung eine eigene, suggestiv-affizierende Energie und Präsenz entfalten.

Auf den Briefen formieren sich Buchstaben und Worte zu dichten, grafischen Mustern. Ihre Wiedergabe im Film orientiert sich eng an den erhaltenen Originalen, die heute in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg aufbewahrt werden. Dort wie hier überlagern sich mehrschichtig kaum lesbare Wortkolumnen, die sich stellenweise zu dunklen Formationen verdichten, wellenartig, im Wechsel von Hell und Dunkel, über das Papier ausbreiten oder in gleichmäßigem Silbergrau bis an die Ränder drängen (Abb. 375–376). Was sich hier zeigt, gleicht einem grafischen Psychogramm, das die beschriebenen Blätter an die Schwelle zur abstrakten Zeichnung rückt.⁸¹ Hier offenbart sich das Schreiben – und mit ihm der Text – nicht länger als Akt bloßer Informationsübertragung, sondern vielmehr als eine Art Schattenschrift, die an die Grenzen des Sagbaren, ins Vor-Begriffliche vorzudringen scheint.

Wesentlich ist, dass die Quay Brothers die Briefe nicht nur originalgetreu wiedergeben, sondern deren grafische Helldunkel-Dynamik in die räumliche Gestaltung und Lichtführung des Films übersetzen. Besonders in den Schwarz-Weiß-Sequenzen entsteht so eine visuelle Entsprechung zwischen der Optik der Briefe und dem filmischen Raum, sichtbar etwa in langen, linienförmigen Schatten, die sich über helle Flächen wie eine weiße Tischdecke ziehen (Abb. 377–379), oder in abstrakten, rhythmischen Abfolgen horizontaler heller und dunkler Flächen und Flecken, die in einer Kameraufsicht auf den Türschlitz den Einstellungsraum gliedern (Abb. 380). Ein weiteres Beispiel findet sich in der Einstellung mit den abgebrochenen Bleistiftspitzen, die im scharfgestellten Vordergrund hell am unteren Bildrand aufblitzen, während der Hintergrund in ein unscharfes Helldunkel abstrahiert (Abb. 381). Formieren sich die dunklen Schriftkolumnen der Briefe vertikal auf dem Papier, übertragen die Quay Brothers dieses Prinzip in die

81 In einer denkbaren Korrespondenz dazu stehen Robert Walsers sogenannte Bleistift-Mikrogramme (1925–1933), die er selbst als Reaktion auf eine »Zeit der Zerrüttung« beschrieb, »die sich gleichsam in der Handschrift, im Auflösen derselben abspielte«. (Robert Walser, zitiert nach Simone Bernet, »Mikrogramme, Robert Walsers Politik der Poesie«, Robert Walsers Mikrogramme (mahagonny. Theater Kunst Kulturarbeit Berlin e.V.), online). Walser litt an Angstzuständen und Halluzinationen und wurde zeitweise in einer psychiatrischen Klinik in der Schweiz behandelt. Die Mikrogramme – literarische Texte in nahezu unleserlicher Miniaturschrift, mit spitzem Bleistift verfasst – lassen sich in diesem Zusammenhang als grafisches Ventil psychischer Spannungen deuten. Simone Bernet beschreibt die Textur dieser Schriften folgendermaßen: »Mit seiner neuen Schreibmethode, die er von nun an bis zu seinem Lebensende beibehielt und die das Heimliche und Geheime bevorzugt, entstehen auf kleinstem Raum eine enorme Anzahl von Texten. Die verkleinerte Sütterlinhandschrift überwuchert Papierfetzen in dichten Graphitspuren und reicht bis eng an ihre Kanten.« (Ebd.; vgl. ferner Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1933*, 6. Bde., hg. von Bernhard Echte, Berlin 2002). Weitere assoziative Bezüge ergeben sich zu den fortlaufenden Zahlenreihen des Konzeptkünstlers Roman Opalka, die in der Mitte der 1960er-Jahre begonnenen Bilderserie 1965/1–∞ den Versuch darstellen, Zeit, Leben und Vergänglichkeit als sichtbaren Prozess zu vergegenwärtigen. (Vgl. *Roman Opalka: 1965/1–∞, Spur der Zeit*, Ausst.kat. Neues Museum Weserburg Bremen; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Bremen 1992).

horizontale Ausdehnung des anamorphotischen CinemaScope-Formats und stilisieren den filmischen Raum selbst zum bildlichen Resonanzraum der Briefe.

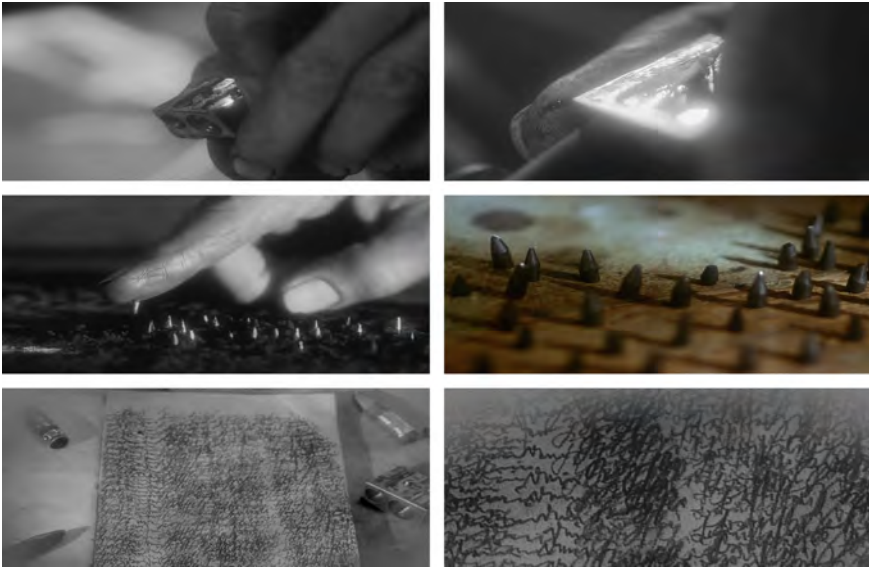


Abb. 371-376: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

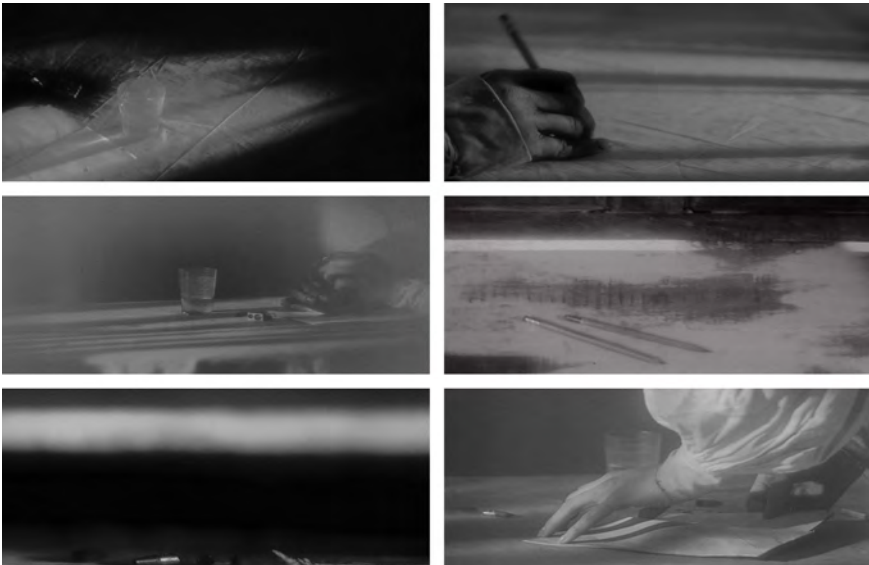


Abb. 377-382: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

In einer weiteren, hierfür exemplarischen Einstellung sind es die Finger der linken Hand der Darstellerin, die markante Schlagschatten auf einen unbeschriebenen weißen Briefumschlag werfen (Abb. 382). Auch hier wird das grafische Prinzip der Briefe visuell aufgegriffen. Erscheinen die Schlagschatten der Finger auf dem Papier klar umrissen, gestaltet sich der Schattenverlauf in den Falten der weißen Bluse wesentlich unregelmäßiger, in einer denkbaren Analogie zu den kalligrafischen Schwingungen der Schriftzüge auf den Briefen. Doch die Einstellung fokussiert mehr als das: Sie akzentuiert auch die Geste der Berührung, bei der die Fingerspitzen über das Papier streichen und die innige Beziehung zum Schreiben betonen, ebenso wie die Leerstelle, die Abwesenheit des Ehemannes, dem eigentlichen Beweggrund des Schreibens. In der hellgrau schimmernenden Schattenornamentik des Bildes wird die emotionale Dimension dieser Szene visuell greifbar – als dem filmischen Bild eingeschriebene Chiffre einer Sehnsucht nach Nähe und dem abwesenden Du.

Es liegt nahe anzunehmen, dass die Quay Brothers in dieser Fokussierung auf Licht und Schatten, insbesondere in der Inszenierung weißer Stoffe wie Tischdecke, Papier oder Bluse als Projektionsflächen markanter Schattenbilder, nicht nur die dargestellte Handlung und die Briefe aufgreifen, sondern gleichermaßen auf das eigene Medium und künstlerische Schaffen referieren. Zwar verweist der Begriff *Kinematografie* (vom Griechischen *kinēma* [κίνημα]: Bewegung und *gráphein* [γράφειν]: schreiben, zeichnen) primär auf das Moment der Bewegung; ebenso elementar gründet Film aber auf der Aufzeichnung von Licht und Schatten. Um den Aspekt der Bewegung erweitert, lässt er sich daher, mit Lorenz Engell, treffend als »eine Schrift des im Raum bewegten Lichts«⁸² beschreiben. So plausibel die geläufige, auf diesen Seiten bewusst verwendete Metapher von der »Malerei mit Licht« ist, liegt im Kontext der visuellen Praxis der Quays der Bezug zur Zeichnung besonders nahe. In vielen ihrer Arbeiten greifen sie zur Linie, zur Zeichnung, zum grafischen Ausdruck, so etwa in *THE CALLIGRAPHER* (1991), laut Melanie Letschnig einem »Kammerstück über Animation als technisches und künstlerisches Prinzip«.⁸³ Kennzeichnend für ihre Arbeitsweise ist jedoch, dass sie ihre Filme nicht storyboarden; der Verzicht auf Vorzeichnungen entspricht ihrer Vorstellung vom Produktionsprozess als »bumbling into an accident« beziehungsweise dem »laying traps for accidents, where there's always a chance to find gaps«.⁸⁴ Im gezielten Aufsuchen von Leerstellen, im Element des Spontanen, Unkalkulierbaren und partiell Unkontrollierbaren lassen sich direkte Analogien zur Schreibtätigkeit und zu den Briefen Emma Haucks erkennen – ein Hinweis darauf, dass dieses Motiv den Quays zugleich als Ausgangspunkt einer Reflexion über das eigene künstlerische Tun dient. Dies schließt zahlreiche intermediale Schnittstellen ein, etwa zur *écriture automatique* der surrealistischen Literatur.

82 Engell 2005, S. 162.

83 Melanie Letschnig, »Schönschreiben mit den Brothers Quay: *The Calligrapher* oder Animation als erzählter Prozess«, in: dies.; Franziska Bruckner; Georg Vogt (Hg.), *Techniken der Metamorphose. Positionen zum Animationsfilm*, Maske & Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 56, H. 4, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 83–89, hier S. 83f.

84 Quay Brothers, zitiert nach Thomas Micchelli, »TRACKS: The Quay Brothers and the Argument for the Real«, *The Brooklyn Rail*, September 2009, online.

In diesem medien- und selbstreflexiven Rahmen gewinnt das Motiv der schreibenden Hand in *IN ABSENTIA* zentrale Bedeutung. In Groß- und (mithilfe von Makrolinsen realisierten) Detailaufnahmen werden Hände, einzelne Finger- und Bleistiftspitzen derart monumental in Szene gesetzt, dass sie ein phantasmagorisches Eigenleben zu führen scheinen. Dabei treten Graphitverschmutzungen und die Porentextur der Haut um die glänzenden Nägel plastisch hervor (Abb. 383). Makrolinsen kommen zum Einsatz, um einzelne Wörter auf dem Papier optisch zu isolieren. In einer hierfür exemplarischen Einstellung ist es das Wort »komm«, das im scharfgestellten Mittelgrund des Bildes gleich einem tätowierten Zeichen auf poröser Haut aufscheint (Abb. 384). Die lichtdurchzogenen Schatten und die silbrig-graue Tonalität dieser Einstellungen rekurren auf den materiellen Duktus und den schimmernden Glanz des Graphits auf dem Papier. Makrolinsen, Filter und die Faktur des analogen 35mm-Filmmaterials erhöhen die Plastizität der Darstellung, wodurch das taktile Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Schreibutensil in die haptische Dimension des filmischen Bildes übertragen wird: Dessen eigene feinkörnige Textur vibriert im Gleichklang mit der des illuminierten Blatts. Schatten und Licht, Schrift und Bild, Haut und Papier, Zelluloid und Leinwand, Kamera und Stift werden hier in gegenseitiger Kommentierung und Anverwandlung miteinander kurzgeschlossen.⁸⁵

85 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die französische Bezeichnung für analoges Filmmaterial: *pellicule* – wörtlich »dünne Haut« oder »Schicht«. Damit werden Zelluloid und menschliche Haut metaphorisch auf eine Ebene gerückt: Beide reagieren empfindlich auf Licht, beide nehmen es auf und bewahren seine Spur.



Abb. 383-385: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Dort, wo die Hände groß im Bild erscheinen (Abb. 385), handelt es sich bezeichnenderweise nicht um die Hände der Darstellerin, sondern um die der Quay Brothers selbst. Sie setzen damit eine Signatur ins Bild und betonen den handwerklichen Charakter ihrer Arbeit, einschließlich der Führung, der Handhabung von Licht und Schatten und der oben zitierten Intention »to sculpt the light«. Passend dazu formuliert Robert Bresson: »Man fühle in deinem Film die Seele und das Herz, aber er sei gemacht wie eine Arbeit der Hände.«⁸⁶ Diese Signatur ist zugleich ein Selbstbild. Man denke an Parmigianinos *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (1523–24; Abb. 386), eine virtuose Nachahmung des Effekts einer konvexen Spiegelung, in der der Maler seine rechte Hand, die eine Kreide hält, überdimensional in den Fokus rückt. Eine Parallele zur Bildoptik von *IN ABSENTIA* drängt sich auf: Die konvexe Spiegelung des Gemäldes erzeugt eine verzerrte und verdichtete Wahrnehmung der Realität, vergleichbar mit dem visuellen Eindruck, den der Film durch den Einsatz von Makrolinsen und anamorphotischer Aufnahmetechnik vermittelt. In seiner Analyse dieses manieristischen Gemäldes hebt Gustav René Hocke

86 Bresson [1975] 2007, S. 31.

weitere Details hervor, die in vieler Hinsicht mit dem ästhetischen Eindruck von *IN ABSENTIA* korrespondieren: »Der Raum dreht sich in einer schwindelerregenden konvulsivischen Bewegung. Nur ein schmaler, ebenfalls verzerrter Teil des Fensters wird sichtbar; er bildet ein verborgenes langschenkliges Dreieck, und Licht und Schatten scheinen seltsame Zeichen in ihm zu erzeugen, staunenerregende Hieroglyphen«⁸⁷ (vgl. Abb. 368–370). An diese kunsthistorischen Bezüge anschließend zeigt sich in der Motivik und Ästhetik der Quay-Filme ein ausgeprägtes Interesse an Manierismen und optischen Verzerrungen, insbesondere an der Anamorphose, die im Film *ANAMORPHOSIS* (1993) zum zentralen Ausgangspunkt wird.

Es ist jedoch vor allem die genannte Isolierung der Hände in Groß- und Detailaufnahmen, die den entscheidenden Unterschied zu Parmigianinos Selbstbildnis markiert. Hände – ebenso wie Bleistifte und ihre abgebrochenen Spitzen – erscheinen in der surrealen Bildwelt von *IN ABSENTIA* wie beseelte Akteure, als Objekte mit eigenem Willen und innerem Antrieb. Ihre unermüdlichen Bewegungen entziehen sich rationaler Steuerung und scheinen von einem eigenmächtigen Schreibimpuls getragen, der das Geschehen initiiert und vorantreibt. Was hier, in den übersteigerten Nahsichten der Hände, gleichsam emblematisch sichtbar wird, lässt sich über den Animationsfilm hinaus als genuin filmisches Prinzip beschreiben: jene Form von Animismus, die Jean Epstein in seinem Essay *Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet* (1926) diagnostiziert: »Auf der Leinwand gibt es kein Stillleben. Die Dinge verhalten sich. [...] Die Hand trennt sich vom Menschen, führt ein Eigenleben, leidet und empfindet Vergnügen. Und der Finger trennt sich von der Hand. Ein ganzes Leben verdichtet sich auf einmal und findet seinen zugespitzten Ausdruck in dieser Klaue, die ganz mechanisch einen Füllfederhalter, angefüllt mit einem Gewitter, traktiert.«⁸⁸ Damit ist nicht gemeint, dass die Quay Brothers Epsteins Beobachtung illustrieren; vielmehr radikalisieren sie sie in ihrem spezifischen Bildvokabular – im Kontext der dargestellten Handlung ebenso wie in der besagten handwerklichen Dimension ihres eigenen künstlerischen Schaffens.

87 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* [1957], Reinbek bei Hamburg 1987, S. 16; ergänzend zu dem Gemälde Martin Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 55–61.

88 Jean Epstein, »Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet« [1926], in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. von Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008, S. 43–54, hier S. 45. Epstein beschreibt hier offenbar eine konkrete Filmszene, benennt sie jedoch nicht ausdrücklich.



Abb. 386: Parmigianino, Selbstporträt im konvexen Spiegel, 1523–24. Öl auf gewölbtem Pappelholz, Ø 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

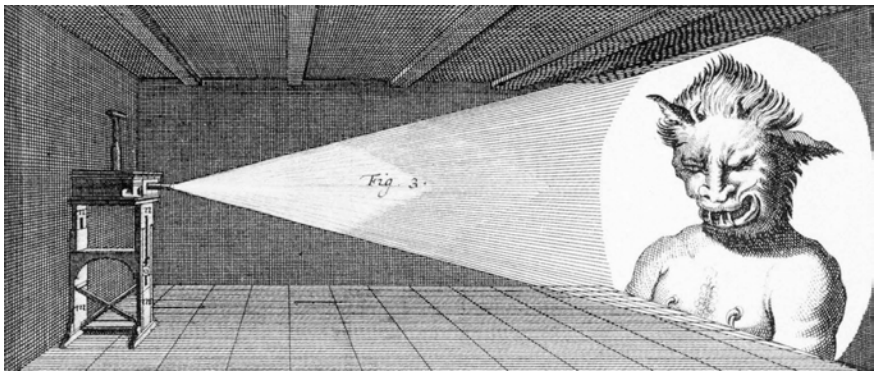


Abb. 387: Illustration einer Laterna magica mit der Projektion einer Monsterfigur. Kupferstich, aus: Willem Jacob's Gravesande, *Physices Elementa Mathematica, Experimentis Confirmata, sive Introductio ad Philosophiam Newtonianam*, Bd. II, Leiden 1721, Tafel XIV (oben), nach einer Versuchsanordnung von Jan van Musschenbroek

Im reflexiven Kosmos von *IN ABSENTIA* kommt dem Bleistiftspitzer eine markante Rolle zu. Seine beiden runden Öffnungen erscheinen in Groß- und Detailaufnahmen wie Guckkastenöffnungen; zugleich fungieren sie als tunnelartige Passagen, die den Handlungsraum der Protagonistin mit dem Aktionsraum der Teufelsgestalt verbinden. Diese fügt sich einerseits in die thematische Linie von *Freitag aus Licht* – die Versuchung Evas durch Luzifer – ein; andererseits legt sie eine medienarchäologische Tiefenschicht

frei: im Verweis auf die vorfilmische Projektionstechnik der *Laterna magica*, deren von Kobolden, Geistern und Dämonen bevölkerte Bildwelten einen zentralen Strang der Mediengeschichte von Film und Animation bilden,⁸⁹ eindrucksvoll visualisiert in einer Illustration aus Willem Jacob 's Gravesandes *Physices Elementa Mathematica* (1720–21; Abb. 387). Im Film greift die Teufelsgestalt, wenngleich räumlich isoliert, aktiv ins Geschehen ein, indem sie wütend die aufgerichteten Bleistiftspitzen umstößt. Doch die filmische Animation konterkariert diese Intervention: Die umgekippten Spitzen geraten in Bewegung, richten sich selbständig wieder auf und formieren sich erneut auf der Fensterbank. Es wirkt, als nähre sich die Dynamik des Films aus derselben eigensinnigen, unaufhaltsamen Widerstandskraft, die die Protagonistin zum Schreiben antreibt.

So schmerzhaft die Darstellung des Motivs, die Karlheinz Stockhausen bei der Sichtung des Films zu Tränen gerührt hat,⁹⁰ und so obsessiv (und scheinbar zwanghaft) die Schreibtätigkeit der Protagonistin auch erscheinen mag, mündet sie in *IN ABSENTIA* doch in eine lebensbejahende Setzung: eine Poetik des Widerstands und eine Ahnung von der heilsamen Kraft freien kreativen Ausdrucks. Damit reflektiert der Film das künstlerische Tun selbst, das, so legt er nahe, gerade dann überzeugt, wenn es normative Bahnen und Erwartungen unterläuft und bislang unerschlossene Erfahrungs- und Wahrnehmungsräume eröffnet.

Schwarzbilder

The fire of Blackness, not the gangster shadows.

— *LOVECRAFT COUNTRY* (2020, Jeffrey Nachmanoff)⁹¹

Im ersten Drittel von *IN ABSENTIA* ist eine Reihe klassischer Schwarzblenden zu sehen, die eine vornehmlich gliedernde Funktion erfüllen und daher nicht weiter auffallen. Anders verhält es sich gegen Ende des Films: Parallel zur akustischen Steigerung des vielstimmig artikulierten »hell–dunkel–hell«-Motivs im Soundtrack werden in dichter Abfolge Schwarzbilder eingeblendet, die ein in Funktion und Wirkung gänzlich anderes bildfüllendes Schwarz etablieren. Diese Einblendungen durchschneiden das Kontinuum in sich geschlossener Sequenzen und erschüttern die Wahrnehmung des filmischen

89 Dazu Sean Cubitt: »The word animation has an ancient lineage, from shadows cast in the firelight to the optical toys that grew up in Europe in the seventeenth century and subsequently: camera obscuras, magic lanterns, shadow puppets, trompe-l'œil paintings, and optical toys. The root of the word in the Latin *anima* or soul points, via Zielinski, to pagan beliefs in powers just outside the circle of human dwellings [...].« (Cubitt 2014, S. 66). Vgl. ferner Zielinski 2002, S. 155–168 (»Magische Bildmaschinen«).

90 Laut den Quay Brothers: »The surprising thing is that when Stockhausen saw the film at an avant-premiere he was moved to tears. We only later learned that his mother was imprisoned by the Nazi's in an asylum, where she later died. Even for us this was a very moving moment, especially because we directed the film without knowing any of this.« (Zitiert nach Aita 2001, online).

91 Staffel 1, Episode 9: »Rewind 1921«, Min. 43.

Raums. Das nondiegetische Schwarz greift in die filmische Diegese über und gewinnt schon dadurch strukturellen Eigenwert, als »diegetisches Schwarz-Bild«,⁹² so der Begriff von Trias-Afroditi Kolokitha. Bereits Gilles Deleuze hat auf den ästhetischen Eigenwert solcher Schwarzbilder hingewiesen und sie im Sinne »irrationaler Schnitte«⁹³ gedeutet – als bedeutungsgeladene Leerstellen, die sich zwischen den Bildern auf tun, um selbst Bild zu werden.⁹⁴

Eine solche Diegese des Schwarzbildes lässt sich in *IN ABSENTIA* anhand zweier kurz aufeinanderfolgender Sequenzen nachvollziehen. Diese weisen sowohl strukturelle Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf. Im ersten Fall (Abb. 388–397) gleitet die Kamera in Detailansicht von oben nach unten über eine beschriebene Briefseite. Ein erstes Schwarzbild unterbricht für den Bruchteil einer Sekunde den Bewegungsfluss der Kamera. Mit dem zweiten wechselt die Kameraperspektive und zeigt den Brief mitsamt den umliegenden Stiften und dem Anspitzer aus einiger Distanz. Die Einstellung ist also eine andere – und dennoch wird auch dieser zweite schwarze Kader als Kontinuitätsbruch empfunden, da die Kamera im gleichen Schwung von oben nach unten schwenkt, als handele es sich um eine aus der vorangegangenen Einstellung übernommene kontinuierliche Kamerafahrt. Ein drittes Mal blendet der Film auf Schwarz, nur um im Anschluss zum gleichen Motiv zurückzukehren. Nach dem vierten und letzten Schwarzbild (seit dem ersten sind insgesamt fünf Sekunden verstrichen) fährt die Kamera erneut, in gleichbleibender Bewegung, die bildfüllenden Schriftzüge des Briefes ab. Von hier aus erfolgt der Umschnitt auf die Darstellerin am Schreibtisch in Rückenansicht: Sie senkt den Kopf und verschränkt die Hände im Nacken. Die Einstellung markiert eine narrative Zäsur, in der sich Kamerabewegung, Rhythmus der Schwarzbild-Einblendungen und die innere Regung der Figur zu einer symbolischen Einheit verbinden.

Diese wenigen Sekunden zwischen dem ersten und letzten Schwarzbild mögen kurz erscheinen, doch ihre intensive Wirkung unterstreicht die außerordentliche Bedeutung des Schwarzbildes als strukturelles Element des Films. Die Einblendungen des bildfüllenden Schwarz scheinen hier die Schreibtätigkeit der Protagonistin zu kommentieren, indem sie den Bildraum – in direkter Korrespondenz zur Dichte und teilweisen Unleserlichkeit der sich überlagernden Schriftzeichen der Briefe – fragmentieren. Im Gleichklang mit den Briefen bricht der Film an dieser Stelle gleichsam mit der tradierten Grammatik filmischer Bildsprache. Gleichzeitig markiert die abschließende Einstellung der Sequenz einen der wenigen Momente im Film, in denen die Körpersprache der Darstellerin Rückschlüsse auf die innere Verfassung der Protagonistin zulässt.

Die Rückbindung an Handlung und Figur erlaubt es, die Kamerafahrt und -perspektive in dieser Sequenz als Subjektive der Schreibenden und die eingblendeten Schwarzbilder als ihren Lidschlag zu deuten.⁹⁵ Letztlich aber hält der Film diesen Eindruck in der Schwebe. Denn unmittelbar im Anschluss nimmt die Schnittfrequenz insgesamt zu. In

92 Trias-Afroditi Kolokitha, *Im Rahmen: Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie* Jean-Luc Godards, Bielefeld 2005, S. 163–186; ergänzend Thomas Helbig, *Film als Form des Denkens. Jean-Luc Godards Geschichte(n) des Kinos*, München 2024, S. 34f.

93 Deleuze [1985] 2013, S. 258.

94 Vgl. ebd.

95 Eine metaphorische Lesart des Schwarzbildes als »Lidschlag« findet sich bei Wulff 2013, S. 13. Besonders konsequent umgesetzt wird diese Analogie in Gaspar Noés *ENTER THE VOID* (2009), einem

dicht aneinandergeschnittenen Einstellungen ist zu sehen, wie der Brief in einen Umschlag gelegt und anschließend durch einen sichelmondförmigen Schlitz in der Standuhr versenkt wird. Dies geschieht zur aufsteigenden Litanei von Stockhausens Musikkomposition, die sich in einem vorläufigen Kulminationspunkt zu entladen scheint. Die erhöhte Schnittfrequenz verkürzt und beschleunigt, wie im Zeitraffer, die Darstellung einzelner Handlungen und erzeugt einen Rhythmus, der der musikalischen Taktung vergleichbar ist: eine spannungsgeladene Steigerung, die bereits mit den zuvor eingeblendeten Schwarzbildern einsetzt und sich dem Zuschauer vornehmlich über die formale Struktur des Films mitteilt, nicht allein über den dargestellten Handlungsablauf.

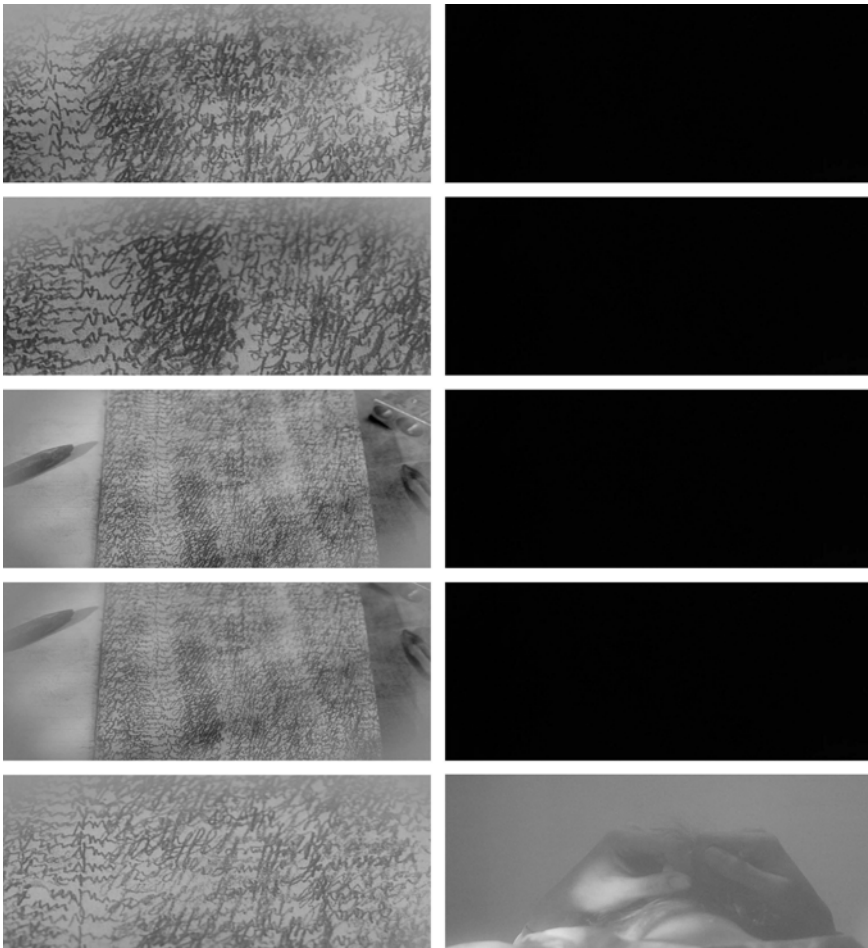


Abb. 388-397: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Spielfilm aus durchgehend subjektiver Kameraperspektive, der den Schwarzbild-»Lidschlag« systematisch in die Bildgestaltung integriert.

Im Fall der zweiten Sequenz, die das Finale des Films einleitet, ist die Kamera in Bodennähe im Flur der Anstalt positioniert und registriert die Unterbeine eines Mannes, als dieser sich der Tür nähert und vor ihr verharret. Von oben erscheint seine Hand im Bild, zwischen den Fingern zwei nagelneue Bleistifte, im Begriff, sie durch den Türschlitz ins Zimmer zu schieben. Ein erstes Schwarzbild unterbricht die Bewegung der Hand – ein Moment visueller Irritation, der sich zwei weitere Male wiederholt, bis schließlich zu sehen ist, wie die Bleistifte den Fingern entgleiten und auf den Boden fallen (Abb. 398–405). Das vierte Schwarzbild dieser Reihe leitet über in den schwarzen Hintergrund des Abspanns, der mit einer Widmung in weiß leuchtender Schrift einsetzt: »To E. H. who lived and wrote to her husband from an asylum ›*Herzesschatzi komm*« (sweetheart come)« (Abb. 406). Während der Abspann weiterläuft, werden für jeweils kurze Momente drei weitere Einstellungen eingeblendet, darunter eine, die den Abgang des Mannes zeigt.

Der Umgang mit Schwarzbildern in dieser zweiten Sequenz unterscheidet sich grundlegend von dem der zuvor analysierten. Genauer betrachtet, kehren sich hier Funktion und Gewichtung um: Waren es im ersten Fall die Schwarzbilder, die nur kurz eingeblendet werden, so sind es nun die ausgeleuchteten Einstellungen, die zwischen längeren Schwarzphasen blitzartig aufleuchten und wieder verlöschen. Das Schwarz gewinnt an Dauer und diegetischer Präsenz, die sich nicht länger auf die Annahme einer subjektiven Wahrnehmung innerhalb der filmischen Fiktion (Stichwort Lidschlag) zurückführen lässt. Die eigentliche Dynamik entfaltet sich hier zwischen Film und Zuschauer: Durch das alternierende Spiel heller und dunkler Kader beginnt das Bild beinahe zu flimmern, als drohe der Film, sich kurz vor seinem Ende selbst zu zerreißen. Damit wird das Verhältnis von Bild und Repräsentation als instabil und brüchig markiert, während zugleich Hell und Dunkel in einen finalen Dialog treten. Bezeichnenderweise findet der Film gerade durch die Einblendung des bildfüllenden Schwarz zum Licht: Im Schwarzbild wird dem Blick wiederholt jegliche Raumwahrnehmung entzogen – umso greller und explosiver schlägt das Licht der bewusst hell gestalteten Einstellungen zurück.

Wesentlich ist dabei, dass der Mann im Flur nicht als ganze Figur sichtbar wird und anonym bleibt. Überhaupt entzieht sich vieles in diesem Film dem Blick. Doch gerade in dieser optischen und atmosphärischen Unschärfe erweisen sich Licht und Schatten als jene Kräfte, die darüber bestimmen, was der Zuschauer sehen und was er nur erraten kann. Die Schwarzbilder fügen sich nahtlos in diese ästhetische Dynamik ein und eröffnen zugleich eine Reflexionsebene über das Kino selbst. Mit Trias-Afroditi Kolokitha lässt sich sagen: Der Film findet im Schwarzbild zurück zu jenem »Ort, von dem aus sich die Aufeinanderfolge der Bilder ereignet.«⁹⁶ Dabei bleibt die Verbindung zum Inhalt gewahrt – zur Sequenz der Briefe, den Wortkolumnen, dem titelgebenden Motiv und vor allem zur Abwesenheit des Ehemanns, jener Leerstelle, die die Protagonistin zum Schreiben bewegt. Im Schwarzbild erhält diese Abwesenheit ihr Echo: ein Nachhall, der fortbesteht, nachdem die Filmprojektion erloschen ist.

96 Kolokitha 2005, S. 178.



TO
E.H.
WHO LIVED AND WROTE TO HER
HUSBAND FROM AN ASYLUM
*›Herzensschatzi
komm‹*
(SWEETHEART COME)

Abb. 398-406: *IN ABSENTIA* (2000). Quay Brothers

Resümee

In the dark of his laboratory the cinematic alchemist works for hours, days, months, years, seeking the seemingly impossible goal of metamorphosis. With his paraphernalia he tries to transform the invisible into the visible, or as Redon said, to ›put the logic of the visible at the service of the invisible‹.

—James Broughton⁹⁷

Derek Jarman, der in seiner Dunkelkammer das Material seiner Super8-Filme mithilfe von Mehrfachprojektionen und Farbfiltern immer neuen Transfigurationen aussetzt, und die Quay Brothers, die Miniaturarchitekturen, animierte Objekte, Puppen und reale Personen zu einer atemberaubend monumentalen, hochartifiziiellen Bildwelt verdichten, erschaffen hypnotische Phantasmagorien: nonverbale, obskure und vielschichtige Erfahrungsräume aus Licht und Schatten, die sich im jeweiligen Soundtrack musikalisch ergänzen. Bild und Ton affizieren und steuern im Gleichklang die Zuschauerwahrnehmung und lassen keinen Zweifel daran, dass Film, Kunst und Magie aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen.

»Erschaffe Bilder, von denen etwas Unsagbares ausgeht«,⁹⁸ forderte Robert Bresson. Eine denkbare Verwirklichung dieses Appells stellen in der zusammenführenden Rückschau *IN THE SHADOW OF THE SUN* und *IN ABSENTIA* dar. Die Suche nach dem Außerbegrifflichen geht bei beiden einher mit einer geschärften Reflexion der eigenen Kunstpraxis und ihrer handwerklichen Dimension, motivisch gekennzeichnet durch Werkzeuge wie Schreibmaschine oder Stifte, deren Einsatz aus dem Korsett einer allgemeingültigen Grammatik und eindeutigen Lesbarkeit ausbricht, um alternative Denk-, Wahrnehmungs- und vor allem Bildräume zu entwerfen, die den Zuschauer in ein Labyrinth der Deutung führen. Die von Klaus Krüger im Hinblick auf Derek Jarman beobachtete »Tendenz zur Auflösung von Ganzheitspostulaten, von konsistenten mimetischen oder fiktiven Konstruktionen« zugunsten einer »pluralisierenden, enthierarchisierten Wahrnehmung«⁹⁹ gilt in gleichem Maße für die Quay Brothers und *IN ABSENTIA*. Auch sie unterstreichen eine produktive Störung und formulieren ein Plädoyer für eine Pathologie der filmischen Kunst, die sich von der zaghaften Vorstellung einer kohärenten Welt endgültig verabschiedet. Das Resultat ist ein rätselhaftes, mythisch oder psychologisch aufgeladenes Kino, dessen magische Bildsprache tief in der Tradition künstlerischer Selbstbefragung und Neuverortung verankert ist.

In beiden Filmen sind Licht und Schatten essenziell am Prozess dieser medialen und sinnlichen Entgrenzung beteiligt, während sie zugleich als materielle und ästhetische Grundlage des kinematografischen Bildes und seiner Philosophie reflektiert werden.

97 James Broughton, *Making Light of It* [1977], 2. Aufl., San Francisco 1992, S. 73f.

98 Bresson [1975] 2007, S. 101.

99 Klaus Krüger, »Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's ›Caravaggio‹ (1986)«, in: Hensel u.a. 2006, S. 257–279, hier S. 279.

Der beobachtete Hang zum Mystischen, Transzendentalen und Surrealen erschöpft sich dabei nicht in Narration oder Symbolik, sondern vermittelt sich bereits über die filmische Optik sowie im Klang der Bilder – vor dem Hintergrund der musikalischen Vorlage. Damit schließt sich der Kreis zur filmischen Materialität. Entsprechendes hat Frieda Grafe bereits für Friedrich Wilhelm Murnau herausgestellt: die »alchemistischen Zurückverwandlungen« von Licht und Schatten – »vom Symbol zum Material der Bilder«. ¹⁰⁰

Die materiell und ästhetisch verankerte Transformation von Bild und Wahrnehmung in *IN THE SHADOW OF THE SUN* und *IN ABSENTIA* zielt auf eine philosophische Überwindung überkommener dualistischer Sichtweisen. Scharfe Trennungen zwischen Realität und Wahn, Chaos und Ordnung, Sichtbarem und Unsichtbarem, Materiellem und Immateriellem werden hinterfragt und aufgelöst. Gerade in der Wechselwirkung von Licht und Schatten manifestieren sich diese wahrnehmungsästhetischen und symbolischen Grenzüberschreitungen. Ausgerechnet in diesem scheinbaren Gegensatzpaar, in dem das Licht traditionell als Negation des Dunkels gilt, vollzieht sich – wie Tilman Borsche im Rekurs auf die Mystik hervorhebt – eine »Entgrenzung des Gegensatzes und der Differenz«. ¹⁰¹

Beide Filme zeugen darüber hinaus von der Vorliebe ihrer Schöpfer für Spiegel und lichtreflektierende Materialien. Diese fungieren als Medien einer Potenzierung des Lichts, das unablässig die Aufmerksamkeit auf Bild und Wahrnehmung lenkt. In dieser Konzentration wird auch der Blick materiell-greifbar in seiner Dynamik dort, wo er sich im Lichtbild verfängt, Licht sieht und zugleich das, was das Licht in seinem Schatten freilegt. Blendet das Bild, wird die »Dunkelheit des Überhellen« (Tilman Borsche) ¹⁰² erfahrbar, die die Physik optischer Phänomene gleichsam in Metaphysik umschlagen lässt. Helles und Dunkles, Blendung und Verschattung markieren in dieser konstitutiven Wechselbezogenheit nicht länger nur die beiden Pole filmischer Sichtbarkeit, sondern führen – gemeinsam – zu einem Sehen, das sich vor der Leinwand entzündet und erneuert. In diesem Sinne erscheinen selbst Schwarzbilder als metaphorische Lichtungen. Die Botschaft liegt, wie so oft, im Grenzbereich des Sicht- und Darstellbaren, im blinden Fleck der Repräsentation, der, einer Anamorphose gleich, den Betrachter auf die Suche nach dem richtigen Standpunkt schickt: nach dem entzerrten Bild, um das eigene Verhältnis von Darstellung und Blick kritisch zu reflektieren.

100 Grafe 2003b, S. 122.

101 Borsche 1998, S. 230.

102 Ebd.

