

Das Licht im Schatten

Tatsächlich sendet der Apparat [Filmprojektor] jede Sekunde 24 Bilder, er sendet aber auch in derselben Sekunde 24 Mal Dunkelheit. Das ist das Geheimnis des Kinos.
— Alexander Kluge¹

... der Schatten: Das ist das Kino.
— Aki Kaurismäki²

›Light, more light‹, were Goethe's dying words. ›Less light, less light‹, cried Orson Welles repeatedly on a set – the only time I saw him.
— Raúl Ruiz³

Die Chinesen haben den Film »diànyǐng« (elektrische Schatten) genannt,⁴ eine Wortbildung, die an die jahrhundertealte Tradition des asiatischen Schattentheaters anknüpft.⁵ Auch die gegenläufige Benennung des Films als Lichtspiel und Lichtbild erfasst seinen medialen Kern präzise. Aus beiden Perspektiven lassen sich Film und Kino als fortwährendes Wechselspiel von Licht und Schatten begreifen. Denn wo Licht ist, fällt

1 Alexander Kluge, zitiert nach Tacke 2016, S. 7. Ute Holl erläutert: »Weil die Flügelblende, während das Malteserkreuz die Einzelbilder intermittierend transportiert, den Projektionsstrahl im entsprechenden Rhythmus stroboskopierte, sitzen Kinobesucher fast die Hälfte der Projektionszeit im Dunkeln.« (Holl 2002, S. 37).

2 Aki Kaurismäki, zitiert nach Aumont 2010a, S. 11.

3 Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema* 2, Paris 2007, S. 10, hier zitiert nach Ursula Frohne; Christian Katti, »Höhlenstadien – Mythischer Bildgrund und Blendung«, in: Beitin u.a. 2012, S. 191–213, hier S. 191.

4 Zusammengesetzt aus *diàn* (elektrisch) und *yǐng* (Schatten). (Vgl. Cubitt 2014, S. 167).

5 Eine Theatertradition in China, Indonesien, Kambodscha und Thailand, die im 18. und 19. Jahrhundert auch in Europa große Beliebtheit erlangte. Auf einer beleuchteten Fläche werden Schattenspiele projiziert, bei denen zwei- oder dreidimensionale, nah an der Leinwand geführte Figuren lebendige Bilder erzeugen. (Vgl. exemplarisch Jasmin Li Sabai Günther; Inés de Castro (Hg.), *Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa*, Ausst.kat. Linden-Museum Stuttgart, München 2015).

auch Schatten, und mehr noch: Das Licht bedarf des Schattens beziehungsweise des Dunkels, um sichtbar zu werden. Weshalb die mediale Bestimmung der beiden nur als Wechselverhältnis tragbar ist. Folgerichtig heißt es bei Gilles Deleuze, das Licht definiere sich als Intensität erst im Verhältnis zum Dunkel.⁶ Was Deleuze für den Film konstatiert, formuliert Martin Heidegger in seinen Erläuterungen zur Dichtung Friedrich Hölderlins ähnlich und spricht von einem »Leuchten, das durch sein Dunkles zum Scheinen kommt«,⁷ sowie vom Dunklen, das »dem Lichten die Fülle dessen, was es in seinem Scheinen zu verschenken hat«,⁸ bewahrt. Zu Beginn dieses Buches wurde mit Georges Méliès' *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* ein zentrales Beispiel der frühen Kinogeschichte genannt, das die dialektische Verflechtung von Licht und Dunkelheit anhand einer Sonnenfinsternis programmatisch vollzieht. Denn Méliès, wie dort ausgeführt, inszeniert die Vereinigung von Sonne und Mond als optische Vermählung des Lichts mit dem Schatten. So wie der Film in der Wiedergabe von Bewegung Raum und Zeit dynamisch miteinander verzahnt, so treten auch diese in eine physikalische wie schöpferische Verbindung miteinander.

Unter den Begriff »Schatten« fallen hierbei unterschiedliche Phänomene, die einer differenzierten Betrachtung bedürfen. In seinem Aufsatz »*Verklärte Nacht: Der Himmel, der Schatten und der Film*« (2010) nimmt Jacques Aumont eine prinzipielle Unterscheidung zwischen den »Gestalt-Schatten«, die Figuren oder Objekte in den Raum werfen, und dem Schatten als »Milieu«, als raumfüllendem Volumen vor. Letztere Kategorie schließt die Darstellung der Nacht mit ein. Eine dritte Ebene betrifft das filmische Material selbst. So erwähnt Aumont die »phantasmatische Schwärze« des analogen Films: »Der Film ist auch ein Filmstreifen aus Zellulose. Entwickelt man ihn, ohne ihn zuvor irgendeinem Licht ausgesetzt zu haben, wird er schwarz.«⁹

Nicht nur Film und Kino verkörpern diese spezifische Beziehung von Licht und Schatten. Im späten 19. Jahrhundert lässt Richard Wagner im Bayreuther Festspielhaus erstmals das Auditorium verdunkeln und setzt damit eine Revolution der Bühnenbeleuchtung in Gang, die sich in den nachfolgenden Jahren – mit der fortschreitenden Elektrifizierung und den damit einhergehenden innovativen Konzepten der Bühnengestaltung,¹⁰ vor allem bei Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt und Mariano Fortuny – fortsetzt. Erst die Verschattung ermöglicht es Appia, zwischen sichtbarmachender Helligkeit und gestaltendem Licht radikal zu unterscheiden. Sein

6 Vgl. »Tatsächlich ist eine Eigentümlichkeit des Lichts, ein Verhältnis zum Dunkel als seiner Negation = 0 einzuschließen, zu der es sich als Intensität, Intensitätsquantität definiert.« (Deleuze [1983] 2013, S. 75).

7 Vgl. »Der Dichter freilich sieht ein Leuchten, das durch sein Dunkles zum Scheinen kommt. Das dunkle Licht verleugnet nicht die Klarheit, wohl aber das Übermaß der Helle, weil diese, je heller sie ist, um so entschiedener die Sicht versagt.« (Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1936–68], Frankfurt a.M. 1971, S. 119f.).

8 Martin Heidegger, zitiert nach Roberto Baronti Marchiò, »At the edge of darkness: The penumbra of John Keats«, in: *Semiotica*, Nr. 136, 2001, S. 327–334, hier S. 329.

9 Aumont 2010a, S. 18.

10 Vgl. dazu Carl-Friedrich Baumann, *Das Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.

Wunsch: Das Licht »genau wie den Darsteller aktiv werden«¹¹ zu lassen, denn »einmal wieder in Freiheit gesetzt, wird [die Beleuchtung] für uns zu dem, was die Palette für den Maler ist.«¹² In seinen Skizzen zu Wagners Werken und auch in seiner Schrift *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) verbindet Appia Wagners Ideen in diesem Sinne mit der Forderung nach einer radikalen Reform des perspektivisch-illusionistischen Theaterbildes:

»Auf unseren jetzigen Bühnen entwickelt die Beleuchtung keine eigentliche, keine gestaltende Tätigkeit; ihr einziger Zweck ist es, die Dekorationsmalereien gut erkenntlich zu machen. [...] Von dieser größeren oder geringeren »Helligkeit« unterscheidet sich das »Licht« durch seine Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit. Fehlt das Licht, so fehlt der Ausdruck, und das ist der Fall auf unseren Bühnen: die Möglichkeit zu sehen ist geboten, aber – ohne Licht.«¹³

Anstelle eines gleichmäßig ausgeleuchteten, illusionistischen Dekors¹⁴ entstand bei Appia eine dynamische Licht-Schatten-Architektur, die die Bühne belebte. Seine Szenografien bestanden zumeist aus einfachen kubischen Formen – Würfeln, Blöcken, Stufen, Schirmen. Seine Bühnenbildentwürfe von 1909 illustrieren dies eindrücklich und zeigen eine klare Trennung von Licht und Schatten innerhalb einer auf kantige Formen reduzierten Bühnenarchitektur (Abb. 256–257). Sie markieren den Schritt hin zu einer puristischeren und direkteren Ausdrucksweise, die gezielt den Fokus auf die Beziehung zwischen Schauspieler, Raum und Licht lenkt. Der Schatten fungiert dabei als unverzichtbarer komplementärer Begleiter des Lichts: Erst in der Abstimmung von Hell und Dunkel entsteht die lebendige Spannung des Bühnenraums.

Im selben Zeitraum zeigt sich eine eigene, gleichwohl verwandte Logik von Licht und Dunkel in den Tanzperformances Loïe Fullers, auf die in der Einleitung bereits Bezug genommen wurde – mit dem Licht als dem »gefeierten Star« der Bühne (Fuller) und mit dem Schatten, wie Tom Gunning anmerkt: »Darkness played a vital role in Fuller's performances. [...] Fuller's spectacles demanded darkness, not only to accent her illuminations, but as an integral part of the visual experience as her successive numbers merged into and emerged out of total darkness.«¹⁵

11 Adolphe Appia, *Adolphe Appia, 1862–1928: Darsteller–Raum–Licht*, Ausst.kat. der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, neue revidierte Aufl., Zürich 1982, S. 52.

12 Adolphe Appia, »Zur Reform unserer Inszenierung« [1904], in: ebd., S. 44; ergänzend hierzu Kay Kirchmann, »Vom erhellenden zum gestaltenden Licht. Die Licht-Ontologie im Theater der Moderne«, in: Engell u.a. 2002, S. 139–154.

13 Adolphe Appia, »Die Musik und die Inszenierung« [1899], zitiert nach Schmitz 2002, S. 159.

14 In der Regel handelte es sich beim Bühnendekor um gemalte Kulissen, bei denen auch das Licht lediglich illusionistisch dargestellt wurde. Die Beleuchtung diente primär der gleichmäßigen Sichtbarmachung dieser Malereien, nicht aber einer gestalterischen Lichtführung. Jean Rosenthal und Lael Wertebaker beschreiben diese Praxis anschaulich: »A window would be painted and the light coming through that window would be painted in.« (Dies., *The Magic of Light*, Boston 1972, S. 53).

15 Gunning 2005, S. 109f.

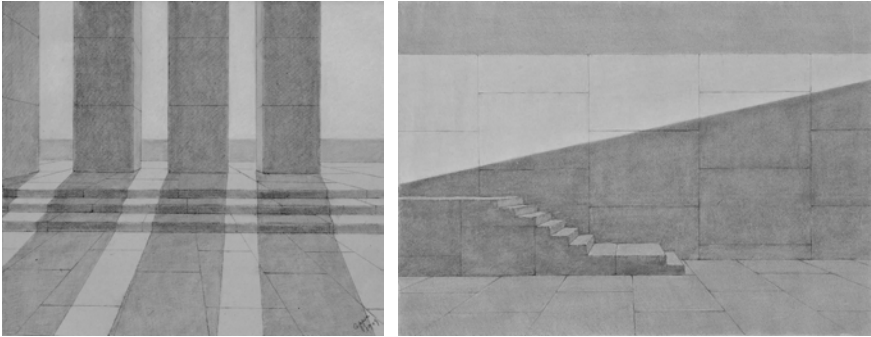


Abb. 256-257: Adolphe Appia, Entwürfe. Links: *Rhythmischer Raum (Les Trois piliers)*, 1909. Bleistift, Kohle, Kreide auf Papier, gewischt, 46 × 61 cm. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève | Rechts: *Rhythmischer Raum (Mondschein)*, 1909–10. Bleistift, Kohle, Kreide auf Papier, gewischt, 49 × 60 cm. Stiftung Schweizerische Theatersammlung, Bern

Mit der Elektrifizierung der Bühne etablierte sich im Theater ein neues, zeiträumlich-dynamisches Verständnis von Licht und Dunkel, das sich schon bald als prägend für die Entwicklung auch der filmischen Szenografie und Beleuchtung erweisen sollte. Zeitgleich mit Fullers Aufritten und Appias Neuinterpretation des Bühnenbildes entstehen weltweit die ersten Filmstudios als gezielte Technologien der Verschattung, darauf ausgelegt, die Strahlkraft der Sonne zu mildern, zu lenken oder partiell auszugrenzen. Méliès setzt in seinem Glasstudio in Montreuil auf Milchglas, Baumwolle und Jalousien und verwendet schwarze Hintergründe für seine Trickaufnahmen. William Dickson kleidet sein Filmatelier in New Jersey, die sogenannte »Black Maria«, vollständig mit schwarzer Teerpappe aus und bündelt das Sonnenlicht durch eine einzige verglaste Öffnung im Dach – ein Vorgriff auf das gerichtete Scheinwerferlicht künstlicher Stubiobeleuchtung. In dieser um die eigene Achse rotierbaren Dunkelkammer entstehen Filme wie *THE GLENROY BROTHERS* (1894, William K. L. Dickson, William Heise), in dem der Auftritt der Boxer, vor einem monochromen schwarzen Hintergrund ins Bild gesetzt, im Fokus steht. Neben dem vordergründigen Motiv präsentieren vor allem auch die Schlagschatten der Boxer auf dem hellen Boden ein augenfälliges Schauspiel als grafisch kraftvolle Elemente der Komposition und schaffen so einen für sich stehenden Schauwert des schwarz-weißen Bildes. Patrick Keating fasst diesen Effekt prägnant zusammen: »The overhead sunlight produced a hard shadow underneath the men's feet; the movement of these dancing shadows provides an additional point of visual pleasure in the film« (Abb. 258).¹⁶

16 Keating 2014, S. 13.



Abb. 258: *THE GLENROY BROTHERS* (1894). William K. L. Dickson, William Heise

Mit der Elektrifizierung der Studios und Dreharbeiten (um 1904, verstärkt ab 1907)¹⁷ erweitert und intensiviert sich das Repertoire filmischer Beleuchtungs-dramaturgie; Schatten und Nacht werden nun systematisch gestalt- und einsetzbar und gewinnen eine eigene, oft ins Unheimliche spielende Eigenständigkeit, mit der das Kino an die Tradition der Laterna magica und des asiatischen Schattentheaters anschließt und diese in eine autonome filmische Kunstform überführt.¹⁸ In Filmen wie Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) und F. W. Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922) führen die Schatten, diese »Phantome der Nacht«,¹⁹ im Sinne einer Formulierung von Gilles Deleuze ein »nichtorganisches Leben«.²⁰ So auch in C. T. Dreyers *VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY* (1932), in dem in einer Reihe von Szenen gänzlich autonome Schatten die sicher geglaubte Abgrenzung zwischen

17 Vgl. Samlowski/Wulff 2002, S. 173.

18 Damit bewegt sich der Film in einer nicht nur medien-, sondern auch kunsthistorisch weit zurückreichenden Tradition. Die Art, in der Schatten »ihren Charakter als Produzenten von unheimlichen Doppelgängern« entfalten, hat etwa Horst Bredekamp am Beispiel von Agostino Venezianos Kupferstich *Die Akademie von Baccio Bandinelli* (1531, Biblioteca Marucelliana, Florenz) beobachtet. In Anlehnung an Victor I. Stoichita (Stoichita 1999, S. 127) schildert er, wie die Schüler auf diesem Blatt »wie im Kerzenschein um das Abzeichnen von Kleinbronzen kümmern, [während] die auf dem Wandabsatz aufgestellten Skulpturen mit ihren perspektivisch vergrößerten Schatten eine autonome Gemeinschaft [bilden], als würde Licht das innere Leben von scheinbar toten Gegenständen hervorbringen«. (Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* [2004], 3., korrigierte Aufl., Berlin, Boston 2020, S. 73f.).

19 Vgl. zum Film *NOSFERATU*: Jürgen Müller; Frank Schmidt; Kyllikki Zacharias (Hg.), *Phantome der Nacht. 100 Jahre Nosferatu*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie; Sammlung Scharf-Gerstenberg, Berlin, Dresden 2022.

20 Deleuze [1983] 2013, S. 80.

Realität und Traum kippen. Appias Verständnis von Licht und Schatten als aktive »Darsteller« der Bühne, bis hin zu seiner Vision, Schauspieler vollständig durch Schatten zu ersetzen,²¹ findet in diesen filmischen Inszenierungen eine eigentümliche visuelle Entsprechung.²² Bisweilen erwachen tote Dinge als Schattenprojektionen zum Leben, wie in Murnaus PHANTOM (1922), wo die spitzen Häusergiebel als krallenförmige Schlagschatten einen Mann verfolgen. Diese augenfällige Handlungsmacht der Schatten hilft dem Stummfilm, seine Handlung rein visuell zu erzählen und gibt dem Unsichtbaren und Fantastischen bildlichen Ausdruck. Das Kino ist hier in seinem Element, weshalb auch der Tonfilm das »Vermächtnis des Dr. Caligari«²³ antritt und lebende Schatten in unterschiedlichsten Szenarien immer wieder auf der Leinwand heraufbeschwört – sie ins Licht respektive in den Schatten setzt: von Orson Welles' THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942) bis Terrence Malicks THE TREE OF LIFE (2011). Im Letzteren ziehen die Schlagschatten von Passanten über hellen Asphalt ihre Bahn, aufrecht, wie vom menschlichen Körper losgelöste Gestalten – klar umrissen im flüchtig-bewegten Rhythmus des Lichts, im Fluss des Lebens (Abb. 259). Der Gestalt-Schatten ist damit eine der wohl originellsten Darstellungsformeln des frühen Films und der damaligen Fotografie, etwa in Umbos berühmtem Bild *Mysterium der Strasse* (1928, Museum of Modern Art, New York). Jacques Aumont kommentiert diese Entwicklung folgendermaßen: »Das Kino ist als fotografisches Medium eine Kunst des Lichts. Aber die Beherrschung der Ausleuchtung und die ›dunkle‹ Seite seines Dispositivs haben es sehr früh zur Figuration des Schattens hingeführt und es so auf etwas verwiesen, das seit je zu den Grundvoraussetzungen aller Bildkünste gehört.«²⁴

21 Vgl. Garelick 2007, S. 54f.

22 Auch Loie Fuller wandte sich in ihren Performances zu Beginn der 1920er-Jahre verstärkt »monströsen« Schattenprojektionen zu – so etwa in *Ombres gigantesques* (1922), einer choreografischen Lichtkomposition zu Musik von Debussy. Dazu Rhonda K. Garelick (ebd.): »In addition to projecting light images over her costumes, Fuller later experimented with versions of shadow play, elaborating on a technique used for ›ombres chinoises‹, an entertainment popularized by Rodolphe Salas's famous cabaret, Le Chat Noir, and the Tanagra-Théâtre of Le'on Huret, who worked with light play and marionettes. Fuller's witty *Ombres gigantesques* (1922, music by Debussy), for example, featured her troupe of young dancers clad in dark colors, moving before a large scrim. By backlighting the scrim and having her dancers run upstage and down, Fuller produced silhouettes of constantly changing proportions, which seemed to ›dance‹ with the dancers. At the same time, one dancer remained hidden and turned her backlit hand into a demonic, giant ›hand monster‹ who threatens to scoop up the scurrying performers.«

23 Vgl. Thomas Elsaesser; Christian Cargnelli; Michael Omasta, »Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und ›deutscher‹ Einfluß. Eine Collage«, in: Christian Cargnelli; Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*, Wien 1997, S. 18–53. Siehe auch den Animationsfilm ENTRE SOMBRAS (2018) von Mónica Santos und Alice Guimarães – eine filmische Hommage an die Schattenspiele des expressionistischen Stummfilms und des Film Noir.

24 Aumont 2010a, S. 221 (Abstract).



Abb. 259: *THE TREE OF LIFE* (2011). Terrence Malick, K: Emmanuel Lubezki

Aumonts Anschluss an die Bildkünste ist zentral, denn das Verhältnis von Hell und Dunkel war seit jeher – von der allegorischen Dimension dieses Spannungsverhältnisses abgesehen – ein konstitutives Merkmal jeder visuellen Darstellung. Die Figuration des Schattens als »Grundvoraussetzung aller Bildkünste« ist bereits in der Ur- und Geburtsszene der Malerei und Zeichnung angelegt, wie sie Plinius in seiner *Naturalis historia* (um 77 n. Chr.) in der Legende von der Tochter des Töpfers Butades von Korinth überliefert.²⁵ Zu den bemerkenswertesten bildlichen Illustrationen dieser Erzählung zählt der Kupferstich von Johann Jacob von Sandrart in seiner kunsttheoretischen Schrift *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675; Abb. 260). Der Stich zeigt, wie die junge Frau mit einem Kohlestift die Umrisse ihres Geliebten auf der Wand nachzeichnet, um sein Bild festzuhalten, ehe er sie verlassen muss. Über das Motiv hinaus zeugt der Kupferstich vom im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Interesse an der Beobachtung und Erforschung natürlicher Licht- und Schattenphänomene, und mehr noch: Die markante Helldunkelgestaltung des Blattes liefert eine visuelle Entsprechung zur dargestellten Szene, indem sie Licht und Schatten als Grundelemente ihrer eigenen Bilddramaturgie und Ästhetik plastisch vor Augen führt.

Die junge Frau wendet sich dem Schattenriss an der Wand zu, den sie mit dem Kohlestift konturiert, während ihr Geliebter im scharfen Lichtkegel einer Laterne in entgegengesetzte Richtung blickt. Seine abgewandte Körperhaltung, notwendig für die klare Projektion seiner Umrisse, scheint die bevorstehende Trennung bereits anzudeuten. Nach Plinius' Überlieferung muss der junge Mann in den Krieg ziehen. Der Stich fokussiert damit nicht nur die visuellen Ausdruckswerte von Licht und Dunkel, sondern reflektiert zugleich das grundlegende Spannungsverhältnis von Präsenz und Absenz, Ab-

25 Plin. nat. 35, 151–152; vgl. Plinius der Ältere, *Naturalis historia/Naturgeschichte*. Lateinisch/Deutsch, hg. von Marion Giebel, Ditzingen 2005. Zur kunsthistorischen Interpretation vgl. Stoichita 1999, Kap. 4. Nicht nur Malerei und Zeichnung, sondern auch die Skulptur beansprucht diese Initialzündung für sich: Der Schattenumriss wurde der Legende nach mit Ton oder Lehm ausgefüllt und auf diese Weise in ein plastisches Relief überführt.

bild und Trugbild²⁶ – in Gestalt eines Schlagschattens, der, eingebettet in eine melancholisch grundierte Erzählung von Abschied und Verlust, an die Stelle des scheidenden Geliebten tritt.

26 Vgl. Sabine Flach; Christine Blättler, »Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst«, in: Margrit Frölich; Klaus Gronenborn; Karsten Visarius (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg 2006, S. 41–63, hier S. 42.



Abb. 260: Johann Jacob von Sandrart, *Die Tochter des Töpfers Butades zeichnet ihren Geliebten*. Kupferstich, aus: J. J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. II, Nürnberg 1675, Vorrede (nach S. 2), Tafel B, unten



Abb. 261: Samuel van Hoogstraten, *Schattentheater*. Radierung, aus: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, S. 260

Außerhalb der Legende nimmt die Geschichte der Bildkünste in den altsteinzeitlichen Höhlen, im vom Feuerschein erleuchteten Dunkel, mit Zeichnungen und Ritzungen auf den Felsen ihren Anfang. Wie in der Einleitung dieses Buchs unter Verweis auf Jun'ichirō Tanizaki bereits erwähnt, ist es denkbar, dass durch Feuerquellen ausgelöste, auf unebenem Gestein flackernd-bewegte Schattenprojektionen die ersten Bildschöpfungen inspiriert haben könnten – eine Vorstellung, die der von Plinius überlieferten Legende auf bemerkenswerte Weise nahekommmt. Die Kunstgeschichte schreibt somit von Beginn an auch eine Geschichte des Schattens. Insbesondere seit der Renaissance rücken Schatten als Naturphänomen und Bildmotiv verstärkt in den Fokus des künstlerischen Interesses. Mit der Helldunkel-Malerei und -Grafik des 17. Jahrhunderts²⁷ erreicht diese Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt und wird später zur zentralen Inspirationsquelle zahlreicher Beleuchtungstechniken und -stile des Kinos.

Aus dieser Zeit stammt Samuel van Hoogstratens (Schüler Rembrandts) Radierung *Schattentheater* (1678; Abb. 261). Die kleine Laterne ist hier allenfalls als ein durchaus bildmächtiges Instrument der Überzeichnung und Transformation des Wirklichen ins Bild gesetzt. Wie Horst Bredekamp ausführt, visualisiert die Radierung die Erfindung des Schattentheaters, wobei »Kunststudenten, die als Satyrn verkleidet einen Schattentanz aufführen, transmutieren, ins Riesenhafte vergrößert, an der Projektionswand zu Teufeln, denen der Reigen der linken Wand sowie die fliegenden Putten entgegengestellt werden«. ²⁸ Laut Bredekamp erschöpfe sich die Darstellung dabei keineswegs im bloßen theatralischen Effekt; vielmehr ziele die Schattenprojektion darauf ab, »die Zuschauer aus der Gelassenheit oder auch Gleichgültigkeit [herauszuholen], um ihre in höchste Aufmerksamkeit gebrachten Sinnesorgane zum Denken zu bringen«. ²⁹ Das Blatt illustriert eine Auf- und Umwertung des Schattens, der nun – wie Sabine Flach und Christine Blättler elaborieren – in seinem »schöpferischen und epistemischen Potenzial« reflektiert und positiv als »eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst« ³⁰ neu gefasst wird. Künstler wie Christian Boltanski, Rafael Lozano-Hemmer und Hans-Peter Feldmann ließen sich von Hoogstratens *Schattentheater* zu ihren Rauminstallation *Die Schatten* (1986, Boltanski), *Body Movies* (2001, Hemmer) und *Schattenspiel* (2002, Feldmann) inspirieren – Werke, die das ephemere und mitunter mysteriöse Potenzial von Schatten und Dunkelheit auf unterschiedliche Weise ausloten, jeweils mit eigenem Akzent auf Identität, Erinnerung und die Erfahrung von Wahrnehmung im Raum. ³¹

27 Die Auseinandersetzung mit dem Helldunkel vollzieht sich in dieser Zeit nicht nur in künstlerischen Werken, sondern auch in kunsttheoretischen Schriften – etwa in Matteo Zaccolinis *Della descrizione dell'ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* (Handschrift 1618–1622; Bibliotheca Medicea Laurenziana, Florenz), einer Abhandlung, die sich dem Darstellungsproblem von Licht und Schatten widmet.

28 Bredekamp [2004] 2020, S. 75f. Bredekamp zufolge nahm Hoogstraten »Ovids Geschichte von Acis und Galatea« zum Vorbild.

29 Bredekamp erläutert: »Wenn sich die Akteure des Schattentheaters auf die Lichtquelle zu- oder von ihr fortbewegten, verwandelten sie für die Zuschauer jenseits der Projektionswand ihre Dimensionen.« (Ebd., S. 76).

30 Flach/Blättler 2006, S. 45.

31 Vgl. hierzu Angela Breidbach, *Übertragene Körper. Diskurse des Schattens im Werk von Hans-Peter Feldmann, W.G. Sebald und William Kentridge*, Paderborn 2017.

Aumonts zweite Kategorisierung des Schattens als »Milieu«, als Volumen, ermöglicht es, zum Abschluss dieser Einführung das ästhetische Prinzip des Dunkels präziser einzuleiten. Im Gegensatz zu den klar umrissenen Schlagschatten von Objekten und Figuren entzieht sich die Dunkelheit weitgehend der Figuration. Dennoch wird das filmische Dunkel gestaltet und weist zudem eine spezifische, je nach Art der verwendeten analogen oder digitalen Technik unterschiedliche Farbigkeit, Körnigkeit und Textur auf. Entgegen der geläufigen Vorstellung von Dunkelheit als Leere oder Nichts gewinnt das gestaltete Dunkel im Film stets eine eigenständige visuelle Präsenz und wird mit Bedeutung aufgeladen. Dunkelheit ist gefüllt mit potenziellem Gehalt, insofern sie die Imagination anregt und zur Projektionsfläche innerer Bilder wird. »In the dark there is mystery«,³² lautet das zentrale Motto von John Altons Buch *Painting with Light*. Es formuliert eine Vorstellung, die bereits Goethe in seiner *Farbenlehre* (1810) im Kontext seiner Überlegungen zur »Lichthaftigkeit« des Auges³³ und zum subjektiven Sehen beschreibt: Die Finsternis vermag es, so Goethe, uns »durch Forderungen der Einbildungskraft die hellsten Bilder hervorzurufen«. ³⁴ Als Kameramann so zentraler Filme der »schwarzen Serie« (Film Noir) wie T-MEN (1947, Anthony Mann) und THE BIG COMBO (1955, Joseph H. Lewis) bestand Altons Meisterschaft gerade darin, dem Dunkel bei minimalem Lichteinsatz gleichermaßen Gestalt zu geben wie es zugleich zum Träger visueller Suggestion zu machen und das Kinopublikum im Sinne Goethes dazu anzuregen, eigene Lichtbilder zu erzeugen. Eine Einstellung aus T-MEN führt dies prägnant vor Augen (Abb. 262). Sie verdeutlicht die Paradoxie einer filmischen Lichtmalerei, die nahezu ohne Licht auskommt. Robert Müller nannte Alton treffend einen »Schwarz-Maler«. ³⁵ Das Schwarz erscheint in seinen Bildern greifbar-materiell und dunkel-leuchtend.

Die Vorstellung vom Dunkel als Substanz und Materie, die eine wesentliche Rolle in der Schöpfung und Ordnung des Kosmos spielt, verdichtet sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Robert Fludd, dem englischen Arzt, Philosophen und Mystiker. In seinem ersten Traktat zu *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Bd. I, 1617) erinnert Fludd unter Berufung auf das Buch Mose daran, dass vor der Erschaffung des Lichts Finsternis über Erde und Himmel lag und somit nicht das Nichts.³⁶ Dieser Gedanke wird von Fludd mit einer bemerkenswerten Illustration versehen: Ein schwarzes Quadrat, »so fett gedruckt dass sich das Papier wellt«, ³⁷ symbolisiert die *prima materia*, die Ursubstanz der Schöpfung. Die Beschriftung »Et sic in infinitum« (und so ins Unendliche) entgrenzt das Quadrat virtuell, während ein weißer

32 Alton [1949] 1995, S. 44.

33 Dazu Goethe: »Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu verdanken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren [entgegentrete].« (Wolfgang von Goethe, »Zur Farbenlehre« [1810], in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe und Gespräche*, Bd. 23/1: *Zur Farbenlehre*, Frankfurt a.M. 1991, S. 24f.).

34 Ebd., S. 25.

35 Müller 1998, S. 118; ergänzend zu Alton vgl. Allison 2012, online.

36 Die entsprechende Stelle der Bibel lautet: »Und die Erde war wüst und leer, und Finsternis lag auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht.« (Genesis 1,2-3).

37 Zielinski 2002, S. 136.

Rahmen es zugleich präzise begrenzt – ungeformte Materie, sichtbar gemacht; leuchtend in ihrem Schwarz (Abb. 263). Dieses »Bild gewordene Dunkel«³⁸ soll gerade nicht als »prinzipielle Abwesenheit von Licht«³⁹ verstanden werden, ebenso wenig wie das Böse als bloßes Fehlen des Guten.⁴⁰ Die schwarze Form, die sich scheinbar zum Betrachter wölbt und imaginär über den Rahmen hinaus erstreckt, visualisiert eine Vorstellung, die sowohl moderne Wissenschaft als auch Kunst vorausdenkt. Sie erinnert an das Moment der Abstraktion in Kasimir Malewitschs ikonischem Werk *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau), einem »Anti-Bild«,⁴¹ das bei Künstlern wie Ad Reinhardt, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Alexander Calder und Pierre Soulages⁴² ein Nachleben fand.

Spätestens mit Fludd wird das schöpferische Potenzial des Dunkels als Form imaginativer und bildlicher Präsenz erkennbar – jenes Potenzial, von dem auch das Kino zehrt. Den nachfolgenden Filmanalysen des Kapitels ist außerdem vorzuschicken, dass der Schatten auch in seiner Metaphorik nicht nur Unheimliches in sich birgt. Beispielshaft hierfür steht Masaccios Fresko *Schattenheilung durch Petrus* (1425) in der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz. Die Episode zeigt, wie der Apostel seinen Schatten auf einen verkrüppelten Mann fallen lässt, woraufhin dieser geheilt wird. Das Motiv ist zugleich Anlass für den Maler, die eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen, wie Ernst H. Gombrich in seinem Essay *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst* ausführt.⁴³ Ähnlich erscheinen Schatten und Dunkelheit auch in filmischen Erzählungen nicht ausschließlich im Kontext bedrohlicher Situationen, sondern ebenso als Markierungen etwa intimer oder versöhnlicher Momente. In Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) fällt in Minute 16 der Schatten der Figur Lisa (Grace Kelly) auf das Gesicht des an den Rollstuhl »gefestelten« Jeff (James Stewart) und wird hier zum Substitut emotionaler wie körperlicher Nähe. Und wie in der Malerei Masaccios ist dieser Schatten zugleich – und ganz elementar – sichtbarer Ausdruck künstlerischer Bildregie. Mit ihm treten die Eigenschaften des filmischen Lichts ex negativo hervor: ein Vexierspiel, das sich nicht zuletzt auch in projizierten Schwarzbildern manifestiert. Denn auch Schwarzbilder sind Lichtbilder und verweisen auf die grundlegenden medialen Eigenschaften von Film und Kino.

38 Gotto 2007, S. 26f.

39 Zielinski 2002, S. 137.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. hierzu Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone*, Frankfurt a.M. 1998.

42 Auch Werke von Franz Kline, Arnulf Rainer, Frank Stella, Clyfford Still, Tony Smith, Ellsworth Kelly, Robert Motherwell und Claudio Parmiggiani lassen sich in diesem Zusammenhang anführen. (Vgl. hierzu Stephanie Rosenthal, *Die Farben Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko*, München 2003, online).

43 Vgl. Gombrich [1996] 2006, S. 27f.



Abb. 262: T-MEN (1947), Anthony Mann, K: John Alton



Abb. 263: Matthäus Merian d. Ä., Hyle: Die Ursubstanz der Schöpfung (nach einem Entwurf von Robert Fludd). Radierung, aus: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Bd. I, Oppenheim 1617, S. 26

