

Sichtbarkeit und (Bild-)Reflexion

Die Lichtung ist ein Vorgang der Perzeption, worin man, wie es Goethe sagte, die Taten des Lichtes bemerken, beobachten, spüren lernen kann: also etwas begreifen von dem, im Alltag zumeist unauffälligen oder vergessenen Zusammenhang von Licht, Raum und Wahrnehmung.

— Hartmut Böhme¹

Seinem ursprünglichen Wortsinn nach bezeichnet der Begriff *Lichtung* eine Stelle im Wald, die im Gegensatz zur umgebenden Vegetation frei von Bäumen ist. Abgeleitet vom Verb *lichten*² verweist er auf die Offenheit, die Helligkeit impliziert. Doch das genaue Verhältnis von Lichtung und Licht – ebenso wie ihr Verhältnis zur Dunkelheit – wird, so Leonardo Amoroso, »im gewöhnlichen Gebrauch des Wortes kaum vernommen«³ und reflektiert. Entscheidend aber sei gerade die Wechselbezogenheit von Licht und Dunkel, da sie die Lichthaftigkeit der Lichtung voraussetze. Als »helle Waldblöße« sei die Lichtung »ein Ort, der dem Lichte *geöffnet* worden ist« und zugleich dem Schatten als ihrem »komplementären Merkmal«.⁴

Amoroso fokussiert die Lichtung als einen Schlüsselbegriff der Philosophie Martin Heideggers, der ihn mit seiner Reflexion über Wahrheit und Sein verknüpft.⁵ Heidegger

1 Hartmut Böhme, *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*, Antrittsvorlesung, 2. November 1994, Berlin 1996, S. 4f.

2 Zur etymologischen Herkunft und Bedeutung des Begriffs vgl. »Lichtung«, in: Wolfgang Pfeifer u.a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 3. Bde. [1989], hier zitiert nach: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), online.

3 Leonardo Amoroso, »Heideggers ›Lichtung‹ als ›lucus a (non) lucendo‹«, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Jg. 90, 1983, H. 1, S. 153–168, hier S. 154.

4 Ebd.

5 Wie Ronald P. Morrison erläutert: »For Heidegger a clearing is a *Lichtung*, a lighting, and the being of beings, human and nonhuman, can be thought of in terms of their emergence from the concealment of the forest into the light of the clearing. Truth is the ›unconcealment‹ that literally [...] takes place in the clearing.« (Ders., »Wilderness and Clearing: Thoreau, Heidegger, and the Poetic«, in:

wählt den Begriff der Lichtung, um die traditionelle Polarisierung von Licht und Dunkelheit als Wahrheit und Nichts philosophisch zu überschreiten.⁶ Sein Ziel ist es, dem Licht sein Dunkles zurückzugeben, dem Schatten das »verborgene Leuchten«,⁷ das ihm innewohnt, und der Lichtung ihr Geheimnis. Paradoxerweise markiert die Lichtung in dieser Lesart eine grundlegende Unschärfe: »[...] die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo- genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt.«⁸ Kein Allgemeinplatz flächendeckender Aufklärung also, kein Ort ungestörten Scharfsehens, sondern eine diffuse Schwelle zwischen Licht und Schatten, die sich dem Offenen und Unbestimmten geöffnet hat⁹ – ein Ort auch der Zusammenkunft von Lautheit und Stille.¹⁰ Lichtung fällt in dieser Auslegung gerade nicht in eins mit dem Licht, das mit dem in ihm Offenbarten identisch geworden ist, sondern rückt gewissermaßen selbst als Medium in den Blick: »Kein Aussehen ohne Licht – dies erkannte schon Platon. Aber es gibt kein Licht und keine Helle ohne die Lichtung.«¹¹

Gerade diese Ambivalenz, das Spannungsverhältnis zwischen Helligkeit und Dunkel, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, verleiht der Lichtung ihr reflexives und philosophisches Potenzial, so vor allem im Hinblick auf den »Vorgang der Perzeption«, wie Hartmut Böhme im eingangs zitierten Motto betont. Aus dieser Perspektive erscheint der Film als ein besonders geeignetes Medium, jene von Heidegger inspirierte Denkfigur der Lichtung aufzugreifen und bildästhetisch weiterzuführen. Denn das Kino – ebenso wie seine historischen Vorläufer, die Camera obscura und die Laterna magica – basiert grundlegend auf dem Zusammenspiel von Licht und Schatten. Das filmische Lichtbild enthüllt dabei nicht nur die sichtbare Welt, sondern gerade auch das, was in ihr verborgen liegt, und konfrontiert den Zuschauer zugleich mit seinem eigenen Sehen, Fühlen und Denken. Vor diesem Hintergrund erscheint, wie Martin Lichtmesz nahelegt, ein »Kino mit Heidegger« geradezu folgerichtig: »Daher kann auch das ›Gestell‹ der filmtechnischen Mittel dazu dienen, ein So-Sein der Dinge an ihrem eigenen Ort zu ›entbergen‹, sie sozusagen [...] in die ›Lichtung‹ jenes Lichtvierecks zu stellen, das der Strahl des Projektors

Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment, Jg. 10, Winter 2003, Nr. 1, S. 143–165, hier S. 143).

- 6 Eine ausführliche wie kritische Auseinandersetzung mit der Lichtmetaphorik des Abendlandes aus philosophischer Perspektive findet sich bei Peter Sloterdijk in »Lichtung und Beleuchtung – Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts«, in: Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ: Schriften zur Kunst* [2007], hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Weibel, Berlin 2014, S. 84–104. Weiterführend dazu Hans Blumenberg, »Light as Metaphor for Truth: At a Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation«, in: David Michael Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 30–62; sowie Dieter Bremer, »Licht als universales Darstellungsmedium«, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 18/1974, S. 185–206.
- 7 Martin Heidegger, *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1952, S. 104, 13. Zusatz.
- 8 Ebd., S. 42.
- 9 Ich folge hier Cosimo Caputos Interpretation von Heideggers Begriff der Lichtung in: Caputo, »Light as Matter«, in: *Semiotica*, Jg. 33, 2001, Nr. 136, S. 217–243, hier S. 222ff.
- 10 Vgl. »[D]ie Lichtung, das Offene, [ist] nicht nur frei für Helle und Dunkel, sondern auch für den Hall und das Verhallen, für das Tönen und das Verklingen.« (Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens* [1969], Tübingen 1976, S. 72, zitiert nach Amoroso 1983, S. 166).
- 11 Ebd., S. 74.

auf die Leinwand in der platonischen Höhle des Kinos wirft. [...] Hier ereignet sich mitunter eine Art von Alchemie, die selbst die Technik geistig zu durchdringen scheint.«¹² Das filmische Bild, so Lichtmesz weiter, »macht sichtbar und erfahrbar, was der Alltagsblick zu sehen verlernt«.¹³

Ausgehend von diesen Überlegungen bildet der Begriff der Lichtung den metaphorischen und konzeptuellen Rahmen dieses Kapitels. Die Lichtung wird dabei nicht im engeren, landschaftlichen Sinne als Motiv untersucht, sondern dient dem Nachdenken über das filmische Licht, seine Bestimmung und Bedeutung im Spannungsfeld von Bild und Blick, Welterfahrung und künstlerischer Reflexion. Die nachfolgenden Filmbeispiele thematisieren die Lichtung nicht primär im wörtlichen Sinne, wohl aber das Licht als Medium ästhetischer und existenzieller (Grenz-)Erfahrung. Gleichwohl soll die Bedeutung der Lichtung als landschaftliches Motiv im Rahmen dieser Einführung anhand zweier exemplarischer Szenen aufgezeigt werden, und dies aus gutem Grund: Nicht selten gelangen Filme dort, wo ihre Handlung in einer Waldlichtung ankommt, zu jener Stelle, an der ein Nachdenken über die grundsätzliche Beschaffenheit von Film, Kino und Wahrnehmung reflektiert werden – an der das Medium des Lichts über seine Manifestation in der Natur zum Bild und zu einem sich im Kinoraum lichtenden Gedanken wird.

Eine der bekanntesten filmischen Lichtungsszenen inszenierte Fritz Lang im ersten Teil seines Stummfilmepos *DIE NIBELUNGEN* (1924): den Ritt Siegfrieds durch den Wald. Die Sequenz eröffnet aus einer Irisblende¹⁴ heraus in eine Waldlichtung, an der Siegfried soeben eintrifft (Abb. 19–20). Diese Lichtung ist dicht umgeben von majestätisch aufragenden Bäumen, die von rechts oben in breiten Bahnen erhellt werden. Das Sonnenlicht erreicht kaum den Boden, fokussiert jedoch den Reiter auf seinem Schimmel und verklärt ihn zur heroischen Lichtgestalt.¹⁵ Der Einstellungsraum hingegen liegt zur Hälfte im Dunkel. Umso spektakulärer ist der farbig akzentuierte Effekt des Lichts an

12 Martin Lichtmesz, »Kino mit Heidegger«, in: *Sezession*, Jg. 13., Februar 2015, H. 64, S. 18–23, hier S. 20.

13 Ebd., S. 21. Eine ähnlich überzeugende Verbindung zwischen Heideggers existenzialontologischer Philosophie und dem Medium Film stellt James M. Magrini in seinem 2019 erschienenen Aufsatz »Die Auseinandersetzung with Heidegger's Phenomenological Ontology: A Heideggerian Account of the Film Experience« her, veröffentlicht in: *Comparative and Continental Philosophy*, Jg. 11, 2019, Nr. 3, S. 281–291. Weiterführend zu diesem Zusammenhang Martin Woessner, »What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility«, in: *New German Critique*, Sommer 2011, Nr. 113: *Ideas in Motion*, S. 129–157; Robert Sinnerbrink, »Technē and Poiēsis: On Heidegger and Film Theory«, in: Annie van den Oever (Hg.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam 2014, S. 65–80; George Pattison, »In the Theater of Light: Toward a Heideggerian Poetics of Film«, in: Christopher B. Barnett; Clark J. Elliston (Hg.), *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York 2017, S. 29–43; sowie Shawn Loht, *Phenomenology of Film. A Heideggerian Account of the Film Experience*, New York 2017.

14 Eine mechanisch gesteuerte Blende, die sich wie eine Iris öffnet oder schließt. Diese Technik wird im Film primär verwendet, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers gezielt auf einen bestimmten Punkt im Bild zu lenken oder Übergänge zwischen Szenen zu gestalten.

15 Dazu Christian Kiening und Cornelia Herberichs: »Siegfried ist ethisch und körperlich eine Lichtgestalt – das Unrecht seiner Ermordung angesichts der erwiesenen Hilfeleistungen umso monströser.« (Dies., »Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)«, in: Christian Kiening; Adolf Heinrich (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin 2006, S. 189–225, hier S. 190).

der Schwelle zur Blendung, greifbarer die Wirkung seiner Strahlen, überzeugender der Eindruck von Raum und Tiefe. So sehr diese Lichtung auch vorgibt, Bühne zu sein, und das Licht den Auftritt des Darstellers akzentuiert, so erscheint Siegfried doch zu Beginn aus der Tiefe des Raumes – in großer Distanz. Das Filmbild insgesamt ist durch eine leichte, aber grundlegende Diffusion gekennzeichnet, die das Sehen mit dem Element der Undurchsichtigkeit anreichert und die Wahrnehmung zu entgrenzen scheint. »Von den volks- und altertümlichen Inhalten der Bilder«, kommentiert Frieda Grafe die Szene, »darf man sich nicht täuschen lassen: es ist eine neue Konzeption von Licht, die den Erkenntnissen der Wissenschaft nach Einstein entspricht [...]. Es ist die allgemeine Krise der Dimensionen, der Wahrnehmung und der Bilder, die der Architekt Lang reflektiert, wenn die alles durchdringenden Lichtlinien die starren, geometrischen Formen auflösen.«¹⁶

In einer gemeinsam mit Frieda Grafe verfassten Monografie über Fritz Lang unterstreicht auch Enno Patalas die Modernität von Langs Inszenierung:

»Was Éric Rohmer zum Vergleich zwischen Lang und Murnau sagt, daß Murnaus Licht immer das des Malers vor der Natur sei, wohingegen bei Lang das künstliche Licht des Filmateliers zu spüren sei, gilt gerade auch für die NIBELUNGEN. Allein schon durch ihr Licht sind sie absolut modern, die Bäume im Odenwald leuchten von innen wie Neonröhren. [...] Auch hier erhält man mit der Fiktion dargestellt, wie sie entsteht.«¹⁷

Diese Einschätzung kongruiert mit der Intention des Regisseurs, der laut eigener Aussage die »Idee des Werkes kristallen ins Licht [heben]« und dem alten Epos »zu einer neuen Form«¹⁸ verhelfen wollte. Eine Intention, die nicht zuletzt auf den Einfluss Adolphe Appias und dessen revolutionärer Bühnenbeleuchtung im Theater schließen lässt.¹⁹ Deutlich wird dies in Langs konsequenter Fokussierung auf das Licht als tragende symbolische und gestalterische Kraft: Es durchdringt nicht nur den bewaldeten Raum und löst die starre Geometrie des Settings auf, sondern konturiert auch die Erscheinung Siegfrieds,

16 Frieda Grafe, »Münchener Kinotips (SZ 24.01.1986)«, in: dies., *Ins Kino! Münchener Filmtips 1970–1986*, hg. von Enno Patalas, Berlin 2007, o. S. Zur Schnittstelle von Heideggers Lichtung und Einsteins Relativitätstheorie vgl. Hermann Schmitz, »Zeit und Licht zwischen Heidegger und Einstein«, in: Gernot Böhme; Reinhard Olschanski (Hg.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 25–37.

17 Enno Patalas, »Fritz Lang: Kommentierte Filmografie«, in: Frieda Grafe; Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler, *Fritz Lang*, München, Wien 1976, S. 83–142, hier S. 91.

18 Fritz Lang, »Stilwille im Film« [1924], in: Fred Gehler; Ullrich Kasten (Hg.), *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*, Berlin 1990, S. 161–164, hier S. 163.

19 Zu Appia vgl. meine Ausführungen in der Kapiteleinführung »Verschattung«. Eigens weist Ulrich Fröschele auf den wahrscheinlichen Einfluss Adolphe Appias auf die Szenenbild- und Lichtgestaltung in DIE NIBELUNGEN hin: »Auf Langs eklektizistische Verwertung bildkünstlerischer Vorbilder, etwa von Arnold Böcklin oder Max Klinger, wurde [...] bereits früh hingewiesen. Überdies kann man bei der Gestaltung des Filmraums bzw. der Szenenbilder und der Lichtdramaturgie einen Einfluß des Bühnentheoretikers und -praktikers Adolphe Appia und der Hellerauer Inszenierungen etwa von Glucks *Orpheus und Eurydike* von 1912/13 als sehr wahrscheinlich annehmen.« (Ulrich Fröschele, »Burgund« und die Katastrophe im Osten – Fritz Langs und Thea von Harbous *Die Nibelungen* (1924)«, in: Jacques Lajarrige; Walter Schmitz; Giusi Zanasi (Hg.), »Mitteleuropa«. *Geschichte eines transnationalen Diskurses im 20. Jahrhundert*, Dresden 2011, S. 171–186, hier S. 179).

der seinerseits den Lichtstrahl fokussiert und seinen Oberkörper sowie sein Antlitz dem Hellen entgegenstreckt. Die Illusion einer gleichermaßen natürlich wie verzaubert erscheinenden Wildnis, auf dem Freigelände der Babelsberger Filmstudios errichtet²⁰ und vom Kameramann Carl Hoffmann in eine suggestive Komposition übersetzt,²¹ bildet die monumentale Kulisse für Siegfrieds Auftritt und fungiert zugleich als Resonanzraum für das Licht. Dieses wird hier zum absoluten Zentrum der filmischen Welt: sowohl in seiner Symbolik als auch in seiner ästhetischen Gestaltung. Besonders deutlich wird dieser zweite Aspekt durch den Einsatz der Irisblende. Deren kreisförmige Öffnung leitet aus dem anfänglichen Schwarz des Bildkaders nicht nur in die Szene über, sondern verschmilzt optisch und assoziativ mit der dargestellten Lichtung. Diese visuelle Korrespondenz – eine symbolische Engführung von Lichtung und Lichtbild – verweist auf das Licht als zentrales Medium filmischer Sichtbarmachung und dessen Fähigkeit zur (Bild-)Reflexion.

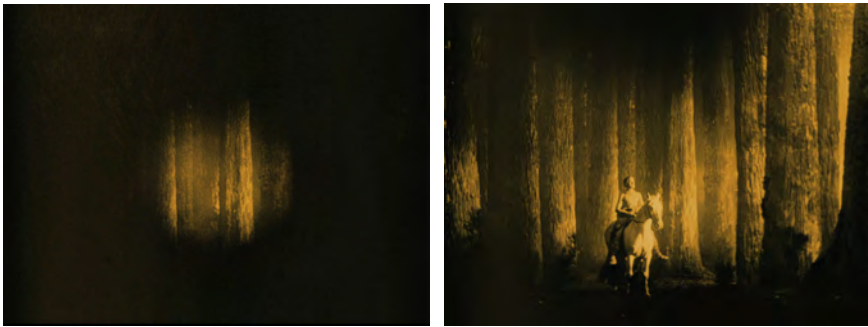


Abb. 19-20: *DIE NIBELUNGEN* (1924). Fritz Lang, *K(amera)*: Carl Hoffmann, Günther Rittau

Anschließend durchreitet Siegfried aus der Tiefe des Waldes den Raum in Richtung Zuschauer und verschwindet nach rechts ins Off. Sein Austritt, in einer statischen Kameraeinstellung eingefangen, akzentuiert die Bildgrenze. Diese Funktion erfüllt auch der rechte Baum, der im Gegenlicht schwarz erscheint und den Bildrand wie ein zur Seite gezogener Vorhang betont: ein Kunstgriff, der an den Topos des Vorhangs in der Malerei erinnert, wo er als metareflexives Symbol der Bildgrenze, des Bild-Sehens,²² fun-

20 Dazu Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988, S. 127; ergänzend Andreas Wirwalski, »Wie macht man einen Regenbogen?« Fritz Langs *Nibelungen*film. *Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption*, Frankfurt a.M. 1994.

21 Dazu Fritz Lang: »Daß ich nach MABUSE [Dr. MABUSE, DER SPIELER, 1922] mit keinem anderen Operateur als mit Carl Hoffmann arbeiten wollte, verstand sich von selbst. Denn ich wußte, daß er alles, was ich als Maler vom Bildhaften der NIBELUNGEN mir erträumte, durch seine Licht- und Schattengebung wahr machen würde [...]« (Ders., »Arbeitsgemeinschaft im Film«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 7–11, hier S. 8). Weiterführend Axel Block, *Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik*, München 2020.

22 Einschlägig hierzu Claudia Blümle; Beat Wismer (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Ausst.kat. Kunstpalast Düsseldorf, München 2016;

giert, hier jedoch zugleich – in Gestalt des Baums – die Lichthaftigkeit der dargestellten Lichtung kontrastiv akzentuiert. Langs Inszenierung verfolgt offenkundig nicht die Absicht, Licht lediglich als Mittel zur Erhellung der Kulisse einzusetzen. Vielmehr entfaltet sein Film eine bild- und filmphilosophische Reflexion über die scheinbar greifbare Materialität des Lichts, das sich wie flüssiges, orangefarbenes Gold über die Kinoleinwand ergießt. Im Einklang damit beschreibt Ernst Ulitzsch die Eröffnungssequenz und den Eindruck, den der Film bei dessen Uraufführung auf ihn hinterließ:

»Als aus dem Dunkel des Ufa-Palastes der erste Lichtstrahl flammend über die Riesenfläche der Leinwand fuhr, malte er eine Landschaft, überkrönt von einem Regenbogen, die alle Zwischentöne einer Lithographie zeigte und sich trotzdem der festen Konturen eines Stahlstiches rühmen konnte. So blieb bildhaft der Eindruck den ganzen Abend über: eine Schöpfung aus Licht und Schatten, der sich Ähnliches nicht an die Seite stellen läßt und deren Kühnheit berauschte.«²³

Auch Éric Rohmer, der als Verfasser einer Dissertation über F. W. Murnaus *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (1926) ein ausgewiesener Kenner des Weimarer Kinos war,²⁴ platziert eine der Schlüsselepisoden seines Films *L'AMI DE MON AMIE* (1987) in einer Waldlichtung. Im Gegensatz zu Langs Stummfilm inszeniert Rohmer seine Lichtung *on location* und in einer stärker an impressionistischen Lichtstimmungen orientierten Bildästhetik. Inhaltlich kreist die Szene wie der gesamte Film um die existenzielle Erfahrung der menschlichen Liebe und der Konstellation von Paarbeziehungen: Die beiden Freunde Fabian und Blanche spazieren im Wald. Als sie eine Lichtung erreichen, blickt Blanche zum Himmel, auf die Sonnenstrahlen, die sich im Laub brechen. Während sie den Blick weiter hebt, beginnt sie zu weinen – als hätte die überwältigende Lichtfülle des Himmels sie zu Tränen gerührt.

Der Film lässt den Zuschauer an diesem gleichermaßen emotional aufgeladenen wie kontemplativen Augenblick teilhaben: Die Kamera schwenkt in einer langen, kreisenden Bewegung über die Baumkronen, begleitet von den ungefiltert aufgenommenen Umgebungsgeräuschen der Landschaft. Gleichzeitig werden die Stille des Ortes und auch seine klangliche Präsenz erfahrbar, insbesondere das Rauschen des Laubes im Wind. Auch

Gabriele Brandstetter; Sibylle Peters (Hg.), *Szenen des Vorhanges. Schnittflächen der Künste*, Freiburg 2008; Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1992.

- 23 Ernst Ulitzsch, »Die Nibelungen. Uraufführung des ersten Teiles ›Siegfried‹ im Ufa Palast am Zoo«, in: *Der Kinematograph*, Jg. 18, 1924, Nr. 887, S. 14. Weiterführende Betrachtungen zum Regisseur und dem Film: Angelika Breitmoser-Bock 1992; Lotte Eisner, *Fritz Lang* [1976], New York 1986; Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000. Zum Regenbogen als Motiv an der Schnittstelle von naturwissenschaftlicher Deutung und künstlerischer Imagination vgl. ergänzend Alexander Košenina, »Naturkundlich entzaubert, poetisch verzaubert: Der Regenbogen in Kunst und Literatur (von Brockes bis Goethe)«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 24, 2014, Nr. 2, S. 244–255.
- 24 Éric Rohmer, *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll* [1977], aus dem Franz. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München, Wien 1980; ergänzend hierzu Mark Bozza; Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder | Lichtgestalten. Das Kino von F. Lang und F.W. Murnau*, Bielefeld 2009; sowie Frances Guerin, *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis 2005.

das Licht, farbig gebrochen in der Kameralinse, gewinnt an haptischer Konkretion im Bild. Der anschließende Dialog offenbart, dass Blanche sich in diesem Moment ihrer Gefühle für Fabian gewahr wird. Die Lichtung enthüllt das Innenleben der Figuren ebenso wie das des Films durch die Offenlegung seiner konstitutiven Elemente Ton, Kamerabewegung und Licht. Rohmers Inszenierung scheint in der Auseinandersetzung mit Sehen, Wahrnehmung und menschlicher Existenz implizit aus Heideggers Philosophie zu schöpfen. In seiner Materialität als Lichtmedium zeigt sich das Kino hier erneut in seinem Weltbezug und in der Konfrontation des Zuschauers mit seinem inneren Selbst.

Exemplarisch führen Langs *DIE NIBELUNGEN* und Rohmers *L'AMI DE MON AMIE* am Schauplatz der Lichtung ein breites Spektrum filmischer Lichtgestaltung vor Augen, das im Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Reflexion ebenso wie in der dramaturgischen Einbindung von Szenen und Dialogen wirksam wird. Die Frage nach dem filmischen Lichtbild wird durch die Lichtung insofern eröffnet, als sie, wie dargelegt, nicht nur für die Transparenz dessen steht, was im Licht sichtbar ist, sondern die Aufmerksamkeit beständig auf das (sich lichtende) Bild selbst sowie auf die Filmerfahrung in ihrer ästhetischen und imaginativen Dynamik lenkt. Sie legt das Verborgene im Sichtbaren offen und zeigt darüber hinaus, wie Blendung und Verschattung, Lichtfülle und Dunkelheit interagieren – Aspekte, die in den folgenden Kapiteln im Sinne einer lichtbezogenen Bildtheorie des Films produktiv aufeinander bezogen und reflektiert werden.

