

»Verklärte Nacht«: der Himmel, der Schatten und der Film¹

Jacques Aumont

»Meine bevorzugte Einstellung wäre: Eine Wand, zwei Personen vor dieser Wand, Licht und Schatten. Man nimmt eine Person weg: Es bleiben eine Person, die Wand, das Licht und der Schatten. Man nimmt die zweite Person weg: Es bleiben die Wand, das Licht und der Schatten. Man nimmt die Wand weg: Es bleiben das Licht und der Schatten. Man nimmt das Licht weg: Es bleibt der Schatten. Das ist das Kino.«² (Aki Kaurismäki)

»Das ist das Kino.« Dies ist eine Definition, die überraschen mag. Ist das Kino nicht in erster Linie der Kinematograph, die Schrift der Bewegung, die Wiedergabe der Erscheinungen, ein Derivat der Fotografie? Ist es nicht zuerst ein dokumentarisches Medium, das so realistisch ist, dass man ihm eine eigene Ontologie geben konnte³ – und »ansonsten«⁴ eine ganze Industrie, ein Unterhaltungsgeschäft? Was Kaurismäki uns so suggestiv wie humoristisch sagt, ist, dass das Kino in erster Linie und wesensmäßig ein Spiel des Lichts ist, was im Deutschen natürlich recht offensichtlich ist, wo man das Wort *Lichtspiel* einmal geläufig zur Bezeichnung des Films gebraucht hat. Wer aber Licht sagt – Spiel des Lichts, Figuration des Lichts – sagt auch unweigerlich Spiel mit dem Schatten, denn das Licht in der Welt kommt niemals allein. Was Kaurismäki andeutet, und dies ist es, was mich besonders interessiert, ist, dass hingegen der Schatten in der Welt wie im Bild allein auftreten kann. Anders gesagt: Das Bild beginnt mit dem Licht und dies ist das Gesetz der Darstellung; aber in einem anderen Sinn beginnt das Bild auch mit dem Schatten – welches Gesetz aber begründet dies?

¹ In den vorliegenden Text sind einige Anregungen eingegangen, für die ich mich bei Wolfgang Beilenhoff, Dominique Blüher, Michael Cuntz, Lorenz Engell, Eva Geulen, Jürgen Müller, Anne Ortner und André Wendler bedanke.

² Zit. n.: Raphaël Lefèvre: Rencontre avec... Aki Kaurismäki, unter: http://www.cinelycee.com/rencontre.php?id_itw=2 (18.01.2010) (Übers. M. C.).

³ Vgl. André Bazin: *Ontologie de la photographie*; sowie *L'évolution du langage cinématographique*, in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Bd. 1, Paris 1958; Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985.

⁴ André Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in: *Verve* 2/8 Juin (1940) (o.S.).

Das Spiel des Lichts im Kino kennt keine Grenzen: Es umfasst natürliches Licht und Studiolicht – aber wenn das Kino eine Kunst von Licht und Schatten ist, so verdankt sich dies zunächst dem Studio und seinen Beleuchtungskünsten: Auf Englisch meint *studio*, ganz wie das italienische Original, das Atelier des Malers und genau dieses gilt es zu kopieren. So waren die ersten Filmstudios eigentlich Malerateliers, nur ein wenig besser ausgeleuchtet als diese. Beleuchtung an sich ist nichts weiter als die Beherrschung des Lichts bis hin zur Pervertierung der natürlichen Lichtverhältnisse, so haben es, stumm oder *expressis verbis*, große Bilderrfabrikanten behauptet – von Sternberg bis Fassbinder und Spielberg. Einen Film zu »beleuchten«, sein Licht zu fabrizieren bedeutet, sich dem Einfangen des dramatischen Geschehens zu unterwerfen; aber es bedeutet auch, ein autonomes und arbiträres Abenteuer des Lichts zu erfinden, welches seinen eigenen Regeln folgt und sie bei Bedarf erfindet.

»Jedes Licht hat einen Punkt, an dem es am hellsten ist, und einen Punkt, auf den es sich zubewegt, um sich zu verlieren. [...] Wo Licht ist, gibt es keine Dunkelheit mehr; und wo es anfängt, ist der Kern seiner Helligkeit. Der Weg der Lichtstrahlen vom inneren Kern bis zu den Ausläufern der Dunkelheit ist das Abenteuer und das Drama des Lichts. [...] Schatten verbirgt, Licht enthüllt. (Das ist die ganze Kunst – zu wissen, was man enthüllt, und was man verbirgt, in welchem Maß und wie man es tut.)«⁵

Der Schatten verbirgt: Auch dies ist noch aus einer dramatischen Perspektive heraus gedacht, in der es darum geht, durch das Verborgene das Enthüllte aufzuwerten. Wenn man aber so weit gehen kann, vom allein auftretenden Schatten zu sagen: »Das ist das Kino«, dann muss dieser eine grundlegendere Rolle im Prozess der kinematographischen Figuration spielen.

Innerhalb weniger Jahre ist Hollywood zur Welthauptstadt des Kinos geworden, und dies aus vielen Gründen, wirtschaftlichen wie ideologischen, politischen oder klimatischen. Aber für diese Vorherrschaft einer Industrie und bald auch einer Kunst kann das Gewicht dessen gar nicht überschätzt werden, was man als die Erfindung eines klassizistischen Stils bezeichnen kann, der dazu berufen war, für mehrere Jahrzehnte das Kino zu beherrschen. Auf dem Gebiet der Beleuchtung trägt dieser Klassizismus einen Namen, es handelt sich um die berühmte »Dreipunkt-Beleuchtung«,⁶ welche damals wie heute die ökonomischste Lösung für die Darstellung des menschlichen Gesichts und somit für die kinematographische Inszenierung dramatischen Geschehens darstellt. Auffällig ist, dass dieses System,

⁵ Josef von Sternberg: *Das Blau des Engels*. Eine Autobiographie, übers. v. Manfred Ohl, München/Paris/London 1991, S. 338 f.

⁶ Vgl. David Bordwell u. a.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 1985.



~~Abb. 1: NOSFERATU – EINE
SYMPHONIE DES GRAUENS,
Fritz Murnau, D 1921/22.~~

wie »klassisch« es auch immer sein mag, eine am Realen verübte Gewalt ist, nicht weniger augenfällig als jene der Lichtführung der expressivsten Maler. Wie Sternberg so treffend formulierte, geht es immer darum, »zu wissen, was es zu verbergen und was es zu enthüllen gilt«, also darum, Licht und Schatten zu dosieren. Es ist kaum verwunderlich, dass innerhalb dieses Systems – wie klassisch es auch immer gewesen sein mag – so viel Kontrast, so viel Schwärze der Bilder, so viel Expressionismus *avant la lettre* ersonnen wurde. Letztlich sind alle Spielformen des Kinos des Schattens aus dem Klassizismus heraus entstanden: Sie sind seine extreme, aber logische Konsequenz, einzig darum bemüht, das Experimentieren mit der Relation von Licht und Schatten, und bald auch von Licht und Finsternis, zu einem Abschluss zu führen. Von der Beleuchtung von Alvin Wyckoff für DeMille⁷ führte der Weg beinahe unausweichlich zur Beleuchtung Karl Freunds für Murnau oder Fritz Lang und anschließend von diesen zum amerikanischen Film noir der dreißiger und vierziger Jahre.

Diese Kinematographien thematisieren, wie man weiß, den Schatten meistens, indem sie ihn als Zone des Verbrechens oder der Gefahr erscheinen lassen. Hier kehrt also ganz offensichtlich innerhalb einer Bildkunst ein früherer literarisch-poetischer, aber auch piktoral-graphischer Grundbestand wieder, für den der Schatten das Gebiet der Dämonen war. Lotte Eisner geht nicht fehl darin, anstelle des zwiespältigen und wenig überzeugenden Begriffs »Expressionismus« die Idee einer »dämonischen Leinwand« durchzusetzen, welche den Abenteuern des Schat-

⁷ Hier sei zumindest an den beträchtlichen Eindruck erinnert, den *THE CHEAT* (USA 1915) aufgrund des Spiels der Akteure, das damals als sehr modern beurteilt wurde, sowie seiner sehr kontrastreichen und expressiven Beleuchtung auf die europäische Filmkritik machte.

tens verschrieben sei.⁸ Dies ist also der erste Grund, *mit* dem Schatten vom Kino sprechen. Wie auch immer die Wechselfälle der Industrie des Spektakels, die man Kino genannt hat, exakt verlaufen sind: Sie trafen sich in ihren Anfangsjahren und sogar noch in ihrer ersten Phase ästhetischer Homogenität mit sehr alten Traditionen, die das Bild an den *daimon* binden. So bemerkt Hans Belting, der intensiv zur Geschichte der tiefen Verbindung von Bild und Tod gearbeitet hat: »[D]er abgelichtete Körper produziert [...] sein eigenes Bild auf ähnliche Weise, wie er schon immer seinen eigenen Schatten projiziert. [...] Dennoch wandelt sich das Bild gerade in der größten Körpernähe zu einem Phantom, das weder Bild noch Körper ist. An ihm haftet die alte Magie, die dem Schatten so lange gedient hat.«⁹ Und es wäre seltsam, wenn das Kino davon ausgenommen geblieben wäre. Es lässt sich feststellen, dass die Filmgeschichte sich nicht damit begnügt, diese Intuition einer Nähe des bewegten Bildes zum Schatten einmal mehr zu bestätigen, sondern dass sie diese Nähe gesteigert hat, indem sie ihren Schatten wie Automaten ein eigenes Leben eingehaucht hat.

1. Was ist der Schatten?

Bevor ich fortfahren kann, muss ich zunächst einen Punkt präzisieren, und zwar nicht, was das Kino, sondern was den Schatten betrifft. In der Tat existiert in allen europäischen Sprachen eine fortwährende Zweideutigkeit zwischen dem Schatten, den ein Körper wirft, der unter einer Lichtquelle platziert wird, und dem Schatten, welcher den ganzen Raum erfüllt und dabei seinerseits alle Körper einhüllt. Zwischen dem Schatten, der einem Körper oder einem Ding als dessen sichtbare Verlängerung angehört, einerseits, und dem Schatten, der nur sich selbst gehört, andererseits. Kurzum, es geht um die Ambivalenz zwischen der Schatten-Gestalt, die in der Lage ist, als Gestalt oder sogar als Person ein Eigenleben zu führen – man denke an phantastische Geschichten wie die von Schlemihl –, und dem Schatten als Substanz, die in der Lage ist, ein Volumen, einen Raum, ein Zimmer, ein Haus zu erfüllen¹⁰ und dort so etwas wie ein eigenes Milieu zu schaffen. Schließlich fällt in der Nacht unsere gesamte Umgebung dem Schatten anheim – und niemals könnten wir sie für einen geworfenen ›Schatten‹ ansehen.

⁸ Lotte Eisner: *L'Écran démoniaque* (1952), Paris 1985; dt.: *Dämonische Leinwand*, Wiesbaden-Biebrich 1955.

⁹ Hans Belting: *Bild und Schatten*, in: ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 189–211, hier S. 211.

¹⁰ Wie es auf poetische Weise Jun'ichiro Tanizaki für das traditionelle japanische Haus beschrieben hat, vgl. *Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik* (1933), übers. v. E. Klopfenstein, Zürich 2002.

Dies mag eine naive Unterscheidung sein, aber dennoch ist sie unerlässlich, gerade weil sie so häufig außer acht gelassen wird: So ist zum Beispiel in Victor Stoichita *Kleine Geschichte des Schattens* oder in Dominique Païni's Essay über den Reiz des Schattens immer nur vom Schatten als Figur, nie aber vom Schatten als Milieu die Rede.¹¹ Mich aber interessiert hier vor allem das Gegenteil: Nicht der Anblick von Arthur Robisons amüsanten SCHATTEN (D 1923), nicht der beängstigende Schatten Nosferatus, der von selbst eine Treppe hinaufsteigt (NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, Fritz Murnau, D 1921/22), und nicht einmal die geniale, synekdochische Verwendung des Schattenwurfs in A WOMAN OF PARIS (Charlie Chaplin, USA 1923) sind es, was ich erforschen möchte. Ganz im Gegenteil interessiere ich mich für Situationen der Darstellung und der Figuration, in denen der Schatten herrscht und sich ausbreitet, das Bild ausfüllt, wie er den Raum ausfüllt – und weil er ihn ausfüllt. Ich interessiere mich für das Milieu des Schattens *qua talis*, für den Schatten als Substanz und ausgedehnte Fläche, weil ich im Grunde eben jene schattenhafte Macht hervorheben möchte, aus der dieses Milieu hervorgeht – das von Goethe in seiner *Farbenlehre* postulierte *skieron* also.¹² Jene Kraft, aus deren Kampf mit der gleichmächtigen Leuchtkraft auch ein eigener Bezirk unserer Apprehension wie unserer sinnlichen Wahrnehmung des subjektiven wie objektiven sichtbaren Raums hervorgehen könnte.

A priori ist es wissenschaftlich kaum fundiert, sich den Schatten als solchen, als ein Prinzip oder eine Kraft zu denken. Der Schatten kann in negativer Weise als die Abwesenheit des Lichts, das heißt als das Nichtvorhandensein oder die Nicht-Präsenz von etwas definiert werden. Dieses »Etwas« besitzt darüber hinaus einen komplexen materiellen Status: Das Licht ist das, was zu sehen erlaubt, dabei selbst aber unsichtbar bleibt, und das *Sehen* genügt nicht, um es zu verstehen. Der Schatten wiederholt und verdoppelt sogar diese Schwierigkeit: Er nimmt Raum ein, aber er ist nicht der Raum; er ist sichtbar, aber immer auf widersprüchliche Art und Weise. Sehen wir denn den Schatten oder nicht vielmehr den von Schatten erfüllten Raum oder sogar die Dinge, die im Schatten liegen? Und schließlich kann man sich den Schatten nicht einmal wie das Licht als etwas Dynamisches vorstellen. Es gibt keinerlei dunkles Äquivalent des »Lichtstrahls«.

Stoichita erwähnt das »Schattenstadium« des Kindes, dessen Existenz Jean Piagets genetische Epistemologie dargelegt hat.¹³ Weil sie nicht in der Lage sind, klar

¹¹ Vgl. Victor Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999; Dominique Païni: *L'Attrait de l'ombre*, Crisnée 2007.

¹² Johann Wolfgang von Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Bd. 4: *Zur Farbenlehre*. Widmung, Vorwort und didaktischer Teil, hrsg. v. Rupprecht Matthaei, Weimar 1955, S. 44.

¹³ Jean Piaget: *passim*; vor allem aber: *La construction du réel chez l'enfant*, Paris/Neuchâtel 1937.

zu bestimmen, woher der Schatten eines Objektes kommt, schreiben kleine Kinder ihn zum Teil der Opazität des Objekts selbst zu oder bringen eine zusätzliche, objektexterne Quelle ins Spiel, eine Art ›Schattenvorrat‹ oder ›Schattengebiet‹: z. B. die Nacht, ein dunkler Winkel etc. Oder aber der Schatten wird als eine Art Substanz betrachtet, die aus dem Objekt austritt und welche durch das Licht ›vertrieben‹ oder zerstreut wird. Erst mit neun oder zehn Jahren, so Piaget, begreift das Kind, dass der Schatten keine Substanz ist, die vom Licht angegriffen, verjagt oder zerstört wird, sondern sich in eine allgemeine Verteilung des Lichts einordnet, welche den »geometrischen Gesetzen der Ausbreitung« folgt. Trotzdem haben Kinder nicht zwingend unrecht. Zu sagen, der Schatten sei nur die Abwesenheit von etwas, verweist nicht unmittelbar auf die Erfahrung und setzt den Umweg über ein abstraktes, mathematisches Modell des Lichts voraus. (Genau hierauf beruht auch der Vorwurf, den Goethe und generell die *Naturphilosophen* Newtons Theorie machten.)

2. Der Schatten des Dispositivs

Wenn wir uns gegen die Vorstellung sperren, der Schatten sei das Gegenstück des Lichts, so liegt dies zum Großteil daran, dass der Schatten weder hergestellt noch gestaltet werden kann: »L'homme n'a encore produit aucune lampe, aucun appareil, aucune machine à faire le noir.«¹⁴ Hier stößt also die Symmetrie von Licht- und Schattenkraft an ihre Grenze. Das Licht gehört nicht nur zu den Naturgegebenheiten, sondern immer auch schon zu den menschlichen Artefakten; so entspringt das Kino auch einer Epoche, die gelernt hatte, nach Belieben Licht zu erzeugen.¹⁵ Der Schatten wiederum ist eine natürliche Gegebenheit, die sich *direkt* weder reproduzieren noch bearbeiten lässt; um ihn zu formen oder zu beherrschen, muss man immer erst Licht denken.

All das hat aber nicht allein die Arbeit der Figuration nie davon abhalten können, an den Schatten zu rühren, sondern vor allem hat es nicht seine enge Verbindung zum Bild und besonders zum Filmbild verhindern können. Die a-szientifische Intuition Goethes ist insofern anregend für die Theorie der photographischen Bilder (inklusive der des Kinos), als sie den Schatten in gleicher Weise wie das Licht am Ursprung der Darstellung situiert. Zwar ist der Schatten im Filmbild (ich lasse die Photographie hier beiseite) eine Erscheinung unter anderen, die durch das gleich-

¹⁴ »Der Mensch hat noch keinerlei Lampe, Apparatur, oder Maschine hervorgebracht, die Dunkelheit erzeugen könnte.« (Übers. M. C.) Alain Fleischer: *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Paris 1995, S. 7. (Das Schwarz darf hier nicht als die Farbe der Maler verstanden werden, sondern als absoluter Schatten.)

¹⁵ Vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Licht, Schein und Wahn*, Berlin 1992.

gültige Auge des Kameraobjektivs eingefangen wird (die gewissenhafte Gleichgültigkeit einer Maschine, von der Bresson spricht).¹⁶ Doch kann man ihn auch in gleicher Weise wie das Licht als ein Mittel der Bildproduktion empfinden. Oder, falls »Mittel« zu präzise klingt (da wir ja über keine Maschine zur Erzeugung von Dunkelheit verfügen), so doch zumindest als Prinzip der Bildproduktion (und mit dem »Prinzip« meine ich, gemäß der Etymologie, auch etwas Ursprüngliches).

DeMille, das Kino des Dämonischen, der Film noir, all dies sind spezifische Kinematographien, von denen einige aus Phasen ideologischer Unruhen hervorgegangen sind, wie es das Wort Expressionismus schon sagt.¹⁷ Gleichwohl interessieren mich weniger diese Geschichte eines Mediums oder einer Kunst oder die intermedialen Verschränkungen zwischen den Künsten, die dabei auftreten, als vielmehr eine wesentlichere Relation zwischen Kino und Schatten, die sich auf der Ebene des filmischen Materials selbst abspielt. Sicherlich wurde diese in allen schwarzen Strömungen des Kinos erkannt. Wenn Cesare in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1919) mit Gliedmaßen, die so lang sind, dass sie ihn mehr schlangenhaft als raubkatzenhaft erscheinen lassen, mit Bewegungen, die in ihrer Ruckhaftigkeit bewundernswert geschmeidig scheinen, an der Wand entlang schleicht und dabei seine hoch aufgeschossene, schwarz gekleidete Silhouette mit dem Schatten verschmelzen lässt, ist das ein strahlendes Schattenereignis, welches die visuelle Materie des Bildes vollständig mobilisiert. Oder, wenn Cary Grant in *SUSPICION* (Alfred Hitchcock, USA 1941) ein Milchglas zu Joan Fontaine hinaufträgt, wird der Schatten des Ehemanns, der vielleicht ein Mörder ist, geschickt in einem wahren Spinnennetz eingefangen.

Der Schatten herrscht durch seine Metaphorik, aber auch dort handelt es sich um ein Schwarz, das ebenso sehr dem Bild, und so-



Abb. 2: *SUSPICION*, Alfred Hitchcock, USA 1941.

¹⁶ Vgl. Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*, Paris 1975.

¹⁷ Der gleichwohl nicht ohne Nachkommenschaft geblieben ist. Vgl. Jaques Aumont/Bernard Benoliel (Hg.): *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes 2008.

gar seinem materiellen Träger, wie der dramatischen Handlung angehört. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele finden, aber es bleibt doch anzumerken, dass es sich stets um glückliche Fügungen zwischen einem narrativen Thema und einem visuellen Motiv, zwischen einem dramatischen Inhalt und einem ikonischen Merkmal handelt, welches dieses Thema, diesen Inhalt, auf konventionelle, fast automatische Weise ausdrückt – und dies häufig ein wenig zu perfekt und erwartbar. Es handelt sich letztlich um die Vorherrschaft dessen, was man ein wenig lax die filmische »Metapher« nennt, die darin besteht, unmittelbar visuell eine mögliche Bedeutung für eine Szene zu liefern, während man sie zeigt.¹⁸

Ich behaupte aber einen noch ursprünglicheren und reineren Berührungspunkt zwischen Film und Schatten, der nicht oder nicht nur von einem dämonischen oder »schwarzen« Thema abhängt, einen Berührungspunkt, der auf eine Natur des Films oder einen Aspekt dieser Natur zurückzuführen ist. Es mag provokativ erscheinen, von »Natur« zu sprechen – handelt es sich doch beim Kino um die erste Kunst, die auf datierbaren technischen Erfindungen beruht und deren Medium somit gerade wenig natürlich ist. Wenn es mir dennoch so scheint, als ob das Filmbild in seinem nativen Zustand zumindest mythisch dem Schatten oder genauer gesagt der Dunkelheit zugehörig ist, so tatsächlich wegen bestimmter Eigenschaften des Kinos als (künstlerisches) Medium:¹⁹ Der *Film* ist auch der Filmstreifen aus Zellulose. Entwickelt man ihn, ohne ihn zuvor irgendeinem Licht ausgesetzt zu haben, wird er schwarz. Gewiss stellt dies keinen Beweis dar, höchstens eine Art Metapher. Darüber hinaus ist diese Verwandtschaft von Film und *Filmstreifen* im Zeitalter des Digitalen verschwunden oder erscheint doch als das, was sie immer gewesen ist: ein Phantasma, ein imaginäres Szenario. Aber dieses Phantasma hatte und hat immer noch eine äußerst mächtige symbolische Wirkung. Es ist kein Zufall, dass zahlreiche Filme, von Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (GB 1965–68) bis Brakhages DOG STAR MAN (USA 1962), von Marguerite Duras bis zu Jean-Marie Straub oder von João Monteiro bis Apichatpong Weerasethakul von der Möglichkeit Gebrauch machen, für einen Augenblick den Black Screen als visuelle Jungfräulichkeit, als einen Jungbrunnen für den Blick zu bewahren, bevor das Licht wieder seine gestaltende Rolle einnimmt. Oder, banaler, dass das Schwarz im Film immer die Farbe der Interpunktion war (wie das Weiß des Papiers zwischen zwei Absätzen eines Romans).

Dies wäre also, neben der hier etwas rasch abgehandelten kulturellen Tradition, ein zweiter möglicher Grund für die enge Verbindung von Schatten und Film:

¹⁸ Den Extrempunkt dieses semiotischen Prozesses bildet die Eisensteinsche Idee des *obraznost*; vgl. hierzu Jacques Aumont: *Montage Eisenstein*, Paris ²2005.

¹⁹ Im heutigen Französisch unterscheidet man übrigens klar zwischen *médium* als technischem und theoretischem Mittel einer Kunst und *média* als Mittel der (Massen)Kommunikation.

Diese Vereinigung wird vom Dispositiv vorgeschrieben. Überdies bildet der Filmstreifen mit seiner phantasmatischen Schwärze nur einen Teil der kanonischen Form dieses Dispositivs – doch bestätigt der andere Teil diese Hypothese nur. Denn das Dispositiv besteht natürlich auch aus einem anderen Schatten, jenem des Kinosaals, welcher vom Strahl des Projektors durchdrungen wird. Dieser Aspekt des Dispositivs, der unserer sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar zugänglich ist, ist zum Gegenstand zahlreicher Kommentare geworden – ob man in ihm nun wie Jean-Louis Baudry²⁰ die beunruhigende Dunkelheit gesehen hat, in die man sich vielleicht hineinbegibt, um zu regredieren, oder wie Robert Smithson die absolute Dunkelheit, welche eine unmögliche Rückkehr zu den prähistorischen Ursprüngen des Spektakels evoziert.²¹ (Daher ist es auch nicht erstaunlich, dass so viele Filme in der Fiktion die Situation des Filmzuschauers dargestellt haben, der sich von einer Geselligkeit absondert, die gleichwohl nicht verschwindet.)

Ich fasse zusammen: Den Schatten zu filmen heißt zuerst, sich in eine lange Reihe von Bildern einzuschreiben, in denen das archetypische Band zwischen dem Bild und dem Reich der Dämonen in sein Recht gesetzt wird. Aber den Schatten zu filmen bedeutet auch, die Bilder, die man verfertigt, mit einem Schattensiegel zu markieren, welches das grundlegende Siegel des gesamten Kinos ist. Es bedeutet, mit einer Natur des Trägersubstrats des Bildes als ursprünglich schwarzem Filmstreifen, aber auch mit der Bedingung der Wahrnehmung jedes Lichtbildes [*image lumineuse*] zu spielen – dem dunklen Saal. Es bedeutet letztlich, etwas von den Wesensmerkmalen des Mediums – wohlgermerkt seinen symbolischen oder imaginären Merkmalen – ins Bild eingehen zu lassen.²²

3. Nacht(s) filmen

Aber *den* Schatten zu filmen heißt zuerst einmal auf der elementarsten Ebene, Schatten zu filmen, sie dokumentarisch aufzuzeichnen. Die Technik gestattet es heutzutage, noch den dunkelsten Schatten aufzuzeichnen, nämlich die schwarze Nacht, wie etwa in jener Szene aus dem Anfang von *H STORY* (Nobuhiro Suwa, J 2000), in welcher zwei Schauspieler nachts an einem Flussufer ihre Rollen besprechen, die sie bald in einem noch zu drehenden Film verkörpern werden. Man sieht fast nichts: Diese extreme, maximale und allgegenwärtige Schattenhaftigkeit kann

²⁰ Vgl. Jean-Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité, in: *Communications* 23 (1975), S. 56–72.; ders.: *L'Effet-cinéma*, Paris 1978.

²¹ Vgl. R. Smithson: *Art through the Camera's Eye (1971/2)*, in: ders.: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hrsg. v. Jack Flam, Berkeley ²1996, S. 371–375.

²² Denn natürlich bedarf es in Wirklichkeit längst nicht mehr absoluter Dunkelheit, um einen Film sehen zu können.

nur mit Mühe einen Raum figurieren; kleine leuchtende Farbflecken schweben im Bildausschnitt und deuten so einen Hintergrund an, ohne dass sie ihm Bestimmtheit verleihen könnten; die beiden Wesen sind da, wir wissen es, denn wir haben sie ankommen sehen, aber es bedarf ihrer Stimmen, um sie existieren zu lassen.²³ Die Stimme und der Ton im allgemeinen verleihen dem Raum aber keine Bestimmtheit (die klangliche Perspektive, die hier übrigens minimal ist, verfügt nicht über die Wirksamkeit der visuellen Perspektive). In diesem Extremfall eines dokumentarischen Films über die Nacht ist sehr gut wiedergegeben, was die dunkle Nacht ist: eine Situation, in der es weder Vorder- noch Hintergrund gibt, weder visuelle Hierarchie noch im eigentlichen Sinn visuelle Abmessungen. Wahrscheinlich ist auch dies weitgehend metaphorisch und sogar allegorisch: Es handelt sich um die Wiederaufführung eines dramatischen Geschehens, das sich schon andernorts abgespielt hat (in Alain Resnais' Film *HIROSHIMA MON AMOUR* (F/J 1959), dessen Remake hier vorbereitet wird), also darum, Geister zu beschwören; die Dunkelheit ist ihrem Erscheinen zuträglich, weil angemessen. Die Schauspieler produzieren zwar ein Bild, aber eines, das kaum sichtbar ist: »weder Bild, noch Körper«, wie es Belting formuliert, eben ein Phantom. Aber dies hindert nicht, dass dieses Schwarz buchstäblich schwarz ist und auch so wahrgenommen wird.

Natürlich bedarf es nicht dieses expliziten Spiels mit dem Nachleben, um den Schatten und seine Kräfte in einem Film auftauchen zu lassen. Es genügt, dass dieser sein dokumentarisches Vermögen ausübt. Es genügt, die Nacht zu filmen oder besser noch (weil das Transitorische immer ausdrucksstärker ist) den Übergang vom Tag zur Nacht oder umgekehrt. Ich denke hierbei an eine häufige rhetorische Figur des narrativen Kinos, die darin besteht, diesen Übergang in beschleunigter Form oder mittels Tricktechnik zu zeigen. So etwa in *BLOOD SIMPLE* (Brothers Coen, USA 1984) die erste Nacht, welche die mörderischen Liebenden miteinander verbringen: Im Haus des Jungen liegen sie vor einem großen Fenster im Bett. Es ist finstere Nacht und die länglichen Formen unten im Bildausschnitt sind kaum sichtbar; plötzlich, ohne jede Unterbrechung, richtet sich die junge Frau auf und bewegt sich in den Bildausschnitt hinein, während gleichzeitig hinter der Scheibe der Tag anbricht oder eher angebrochen ist, ohne dass man sein Herannahen bemerkt hätte. Oder der gleiche Effekt, nur umgekehrt, in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (*DER GEIST DES BIENENSTOCKS*, Victor Erice, E 1973): Die beiden kleinen Mädchen kehren aus dem Kino heim, wo sie *FRANKENSTEIN* gesehen haben. Sie betreten das große Haus und in wenigen Sekunden wird es Abend. Die Nacht bricht herein, die Fenster erleuchten, während man das Gewisper der Mädchen in

²³ Wolfgang Beilenhoff hat zu Recht darauf hingewiesen, dass unter diesem Gesichtspunkt eine Verwandtschaft zwischen dem Schatten und der *off*-Stimme besteht – beide lassen sich phantasmatisch als symbolische Ursprungsorte der Darstellung besetzen.



Abb. 3: CITIZEN KANE, Orson Welles, USA 1941.

ihrem Zimmer hört. Der Realismus wird zugunsten einer emotionalen Konnotation ein wenig durcheinander gebracht – die übrigens in beiden Fällen in etwa die gleiche ist: Es geht darum, die Aufregung der Figuren anzuzeigen; Beklemmung bei den Coen-Brüdern, krankhafte Erregung bei Erice.

Die Nacht ist ein häufig gezeigter und wichtiger Ort der Fiktion. Sie ist der Moment der Gefahr, z. B. in Kriegsfilmern, oder der Moment des Schreckens, wie im Film noir. Sie ist der Moment der Sammlung, der Meditation oder der Beichte, wie in vielen Filmen Bergmans oder Tarkowskis. Sie ist der Moment der Intimität der Liebenden, oder, im Gegenteil, der Moment, in dem alle Intimität stirbt, um den Menschen im phantastischen Kino an Kräfte auszuliefern, die ihn übersteigen. Die Nacht ist auch, und ich würde sagen vor allem, ein metaphorischer Ort, der unweigerlich auch die ewige Nacht heraufbeschwört. Diese Gleichsetzung der Nacht mit dem Tod ist ein alter, offenbar universeller poetischer *topos*, und wenn die Gefahren, die Schrecken, die Besessenheit, die Umklammerungen, die Geständnisse und die Meditationen, wenn all dies sich in der Nacht begeben kann, so deshalb, weil sie sich uns stets und was immer wir auch tun *sub specie mortis* zeigt. Die bevorzugte fiktionale Situation der Nacht ist immer eine Art *memento mori*, das viele Filme ganz explizit ausgedrückt haben, angefangen bei dem berühmten Prolog von CITIZEN KANE (USA 1941), seinem nachdrücklichen Spiel mit den mehrfach verlöschenden Lichtern und der Eroberung des Raums durch die Nacht.

»Die Nacht allein ist ununterbrochen. Die Nacht ist das Gewebe /
 Der Zeit, der Vorrat an Dasein, /
 [...]»
 Mitten in der Nacht versteht die reine Seele alle Dinge.«²⁴

Péguy's Sätze sprechen unverblümt aus, was eine breite und vielfältige Tradition transportiert, die im Kino ebenso wie in der narrativen Literatur oder der Poesie (natürlich muss man hier an Novalis denken) aus der Romantik hervorgegangen ist oder von ihr verfestigt wurde. »Die Nacht ist das Gewebe / Der Zeit«: Für den katholischen Dichter Péguy verweist dies unmissverständlich auf eine alte Metapher der Hingabe des Gläubigen an seinen Glauben, selbst und vor allem, wenn dieser dunkel ist, selbst wenn der Glaube das Gegenteil des Lichts und der *Lumières*, also der Aufklärung ist. Zwischen dem Menschen, der darauf verzichtet zu verstehen, um in die Ordnung des »ich glaube« einzutreten, und demjenigen, der darauf verzichtet zu sehen, um in die Ordnung einer anderen, nächtlichen Sichtbarkeit einzutreten, musste unweigerlich eine Parallele gezogen werden. Den Schatten zu filmen – und vor allem die Nacht als beinahe vollkommene Herrschaft des Schattens – bedeutet, der Anziehung durch das Unendliche, das Unbekannte, das Erhabene und/oder das Transzendente nachzugeben. (Dies ist, wenn man so will, eine Spezifizierung meiner ersten Bemerkung über die Kulturgeschichte: Die Romantik hat sehr alte Assoziationen gerinnen lassen und durch das Nachleben der romantischen Ideologien im Kino ist dieses dazu geeignet und vielleicht sogar bestimmt, diese wieder aufzufinden und zu reaktivieren).

4. Den nächtlichen Himmel filmen

Am Ende seines letzten Films, *THE DEAD* (GB/USA/D 1987), verkörpert John Huston die verzweifelte Meditation seiner Filmfigur durch unmissverständliche Zeichen: Gräber, Schnee, schwarze Berge, Abenddämmerung. Zeichen, oder gar *signa* – im Sinne von *signum*, dem sinnlichen Ausdruck dessen, was die Alten *numen* nannten. Indem Huston die traurigen nächtlichen Gedankengänge seiner Filmfigur mit melancholischen Einstellungen von Friedhöfen und vereistem Heideland enden lässt, wirft er eine Frage wieder auf, die sowohl Suwas als auch Welles Film zugunsten radikalerer, aber unrealistischerer Lösungen ausgeräumt hatten. Es ist die Frage des Himmels und seiner Figuration. Was wir »Nacht« nennen, ist nichts

²⁴ Charles Péguy: *Das Tor zum Geheimnis der Hoffnung*, Einsiedeln 1980, S. 162 [Anm. d. Übers.: Der letzte Satz fehlt in der dt. Übersetzung]; Original: *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, 1911.



Abb. 4: THE DEAD, John Huston, GB/USA/D 1987.

anderes als die Anwesenheit eines Schattens, der uns umgibt und der so riesig ist, dass wir nichts anderes mehr außer ihm sehen können. Es ist der Schatten, den die Erde wirft. Aber, wie Husserl uns bedeutet hat: »Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht.«²⁵ Und die Nacht ist für uns nicht das objektive Eintauchen in eine kosmische Dunkelheit, sondern ein Zustand des Lebens auf Erden. Sicherlich ist das Erlebnis des Sternenzelts ein völlig anderes, als wenn wir das Blau des Himmels erfahren. Aber auch in tiefster Dunkelheit (den Nächten ohne Mondschein) »sehen wir über unseren Köpfen noch immer jene phantasmatische Sphäre, die wir Himmel nennen.

Sehen ist eine Sache, figurieren eine andere. Als der müde Held von Huston sich sein banales Leben ins Gedächtnis zurückruft, begreift er plötzlich, dass es nichts weiter als eine ausgedehnte Leere und ein langes Scheitern gewesen ist. Seine Träumerei wird von Zuständen des Himmels begleitet, die er nicht sieht, wohl aber wir Zuschauer. Es sind stumme Aussagen, die der Film uns anbietet und die er, wie einen Kommentar, den trostlosen Sätzen seiner Figur beifügt. Über schneebedeckten Landschaften, aus denen einheitlich schwarze Formen hervor-

²⁵ Edmund Husserl: Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur (1934), in: Marvin Farber (Hg.): Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, New York 1968, S. 307–325. Anm. d. Übers.: Das Zitat ist nicht Bestandteil des Textes, eines Manuskriptes aus dem Nachlass, sondern eines Kommentars, den Husserl auf den Umschlag notierte, in dem er das Manuskript verwahrte: »Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht«, S. 307.

ragen, liegt ein düsterer, tiefblauer, sich violett färbender Himmel. Das ist keine realistische Fotografie der Dinge, sondern es sind der Situation entsprechende Bilder, die den Geist des mürrischen Ehemanns durchziehen: Landschaften ohne Bäume oder mit abgestorbenen Bäumen, Friedhöfe, Schnee, »falling [...] upon all the living and the dead« (so lauten die letzten Worte des Films). Der Tod ist da, die Nacht ist da – aber der Himmel? Um was für einen Himmel handelt es sich? Ganz sicher nicht um den Himmel, zu dem die Seelen auffliegen. Es ist eine Kulisse, ein Bühnenbild, ebenso arbiträr wie alle Himmel, die von Malern gemalt worden sind. Seine Farbe hat keine Ähnlichkeit mit etwas Wirklichem, vielmehr ist sie eine Konvention, die uns sagt: Nacht und Tod, aber auch: Kulisse und Bild – sie ist die Metapher und ihre Inkarnation in bildlichen Figuren.

Die eingangs von mir angeführten Beispiele haben mit dem Schatten gespielt, mit der Dunkelheit oder Schwärze – mit der Nacht, wenn man so will, aber fast immer mit einer Nacht, die auf ihre einfachste Eigenschaft reduziert ist: Die Hälfte des Tages zu sein, in welcher man das Licht anschalten (oder nichts sehen) muss. Der Himmel blieb in diesen Beispielen meistens abwesend oder doch zumindest zweitrangig. *THE DEAD* macht uns hingegen Folgendes begreiflich: Den Schatten und selbst die Nacht zu figurieren impliziert nicht zwangsweise, dass man den Himmel figuriert. Dies zu tun, bedeutet immer eine Entscheidung zu treffen, die ebenso expressiv und bedeutsam ist wie jede Auswahl eines Bildes und einer bildlichen Figur. Und offensichtlich handelt es sich um eine Auswahl, bei der man Schwierigkeiten hat, die Assoziation des Himmels als Jenseits auszuräumen. Hustons Erzählung ist auch eine Geistergeschichte und allgemein haben die gefilmten Himmel wie vor ihnen die gemalten Himmel eine gewisse Tendenz zu religiösen Anklängen. Ebenso bei einem klassischen Kinoautor wie John Ford (man denke an die Friedhofsszene in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* / *TEUFELSHAUPTMANN*, USA 1949) wie bei einem spätmodernen Cineasten wie Werner Schroeter (der sublime Kitsch des Sonnenuntergangs in *DER TOD DER MARIA MALIBRAN*, D 1971). Dunkler Himmel und Tod, nächtlicher Himmel und Melancholie, roter Himmel und Paradies (oder Hölle): fast banale, aber unausweichliche Assoziationen.

5. Den dunklen Himmel filmen

Sich dafür zu entscheiden den Himmel zu figurieren, um den Schatten zu figurieren, ist darüber hinaus ein Paradox, so sehr ist der Himmel für uns unauflöslich mit dem Licht verbunden. Auf Bildern wird der Himmel, wenn er nicht selbst leuchtet, meistens als Ort der Sonne wiedergegeben. Daher rührt die Verwirrung, die visuelle Situationen hervorrufen, in denen ein dunkler Himmel mit dem Tag

– und mehr noch, in denen ein heller Himmel mit der Nacht – verbunden wird. Dies ist die Triebkraft eines sehr bekannten Werks von Magritte, *L'Empire des lumières* (*Das Reich des Lichts*, von dem er Anfang der fünfziger Jahre mehrere Versionen gemalt hat), in dem ein lichter blauer Himmel über einer dunklen und von künstlichem Licht erleuchteten städtischen Kulisse steht. Diesen Effekt kann das Kino erzeugen, indem es ihn zeitlich entfaltet, wie in jener Einstellung aus *LE RÉVÉLATEUR* (Philippe Garrel, F 1968), in welcher der kleine Junge einen langen Weg durch den Deutschen Wald zurücklegt, um zu seiner Lagerstatt zurückzukehren. Es ist offenkundig, dass er dabei durch die Nacht läuft – die Nacht der Romantiker und der Kindermärchen. Man sieht nur den nassen Boden und Bäume, die so düster und trostlos sind, wie man es erwartet. Das Erscheinen eines Stücks lichten Himmels in der Mitte dieser Einstellung ist unerwartet und erstaunlich. Es handelt sich nicht mehr um den plötzlichen Übergang vom Tag zur Nacht oder von der Nacht zum Tag, in dem ungeachtet der zeitlichen Kontraktion wenigstens die Gesetze der Logik unangetastet bleiben. Hier haben wir die Koexistenz der Gegensätze: das Unmögliche einer Nacht am helllichten Tag.

Der Himmel widersetzt sich also dem Versuch, ihn dunkel zu filmen – zumindest, wenn man weder die Schwärze der Nacht noch ein anderes alltägliches Phänomen, den bewölkten Himmel filmen möchte. Die Nacht ist wesentlich schwarz und dies spielt, wie wir gesehen haben, in ganz bestimmte Wertigkeiten hinein. Die Wolke wiederum ist ein Wahrnehmungsobjekt, das gewiss faszinierend ist und die Maler auch fasziniert hat.²⁶ Doch selbst wenn man von ihr zu abstrahieren versucht, um aus der Wolke eine Textur oder eine visuelle Materie zu machen, wie es Alfred Stieglitz um 1930 in *Equivalents* unternommen hat, so bleibt sie doch augenscheinlich stofflich, also ein Objekt. Der Himmel hingegen, der Himmel an und für sich, ist gerade das, was von der Präsenz jedes Wahrnehmungsobjekts entleert ist. Der Himmel ist ein absolut einzigartiges visuelles Phänomen, weil er ohne Textur, ohne Perspektive (ohne »Gradienten«), ohne räumlichen Marker ist, seine Farbe ist gleichförmig und immateriell, sie hält den Blick nicht auf und es ist eine der arbiträrsten Entscheidungen (wenngleich die älteste und dauerhafteste), ihn zum Hintergrund, zum Träger einer Bildkomposition gemacht zu haben.

Den Himmel zu figurieren bedeutet im Allgemeinen, es mit einem Referenten aufzunehmen, welcher sich der Figuration widersetzt, da er weder irgendeinen

²⁶ Die Wolke ist so sehr ein Körper, dass man sie in den Status eines Objekts und sogar eines theoretischen Gegenstands erhoben hat, im Fall der Malerschulen für die Figuration im Allgemeinen. Die Wolke ist schwer zu malen, weil sie labil ist und flüchtig und gerade deshalb etwas über das Unternehmen der Malerei aussagt. Dies ist bekanntlich das Projekt von Hubert Damischs *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972.

Anhaltspunkt für die Strukturierung des Raumes bietet noch das geringste Anzeichen der Festigkeit. Für denjenigen, der ein Bild von ihm anfertigt, ist der Himmel *kein* Gegenstand und er ist auch kein Milieu. Seine Figuration stellt vor ähnliche Probleme wie diejenige der Atmosphäre, welche durchsichtig und unsichtbar ist. Aber während die Malerei und in der Folge die Photographie die vielfältigen Phänomene der Atmosphäre, also die Wiedergabe der Streuung des Lichts in der Luft schon längst gezähmt haben, wird der Himmel im Bild doch unvermeidlich zu einer ganz gleichförmig kolorierten Oberfläche, einem Hintergrund, einem Dekor.

Noch problematischer ist der dunkle Himmel, ein Himmel, welcher dem Schatten anheim fällt. Dieser Himmel kann gleichförmig von Wolken bedeckt sein – also das, was man einen grauen Himmel nennt. Seine Wolkendecke erscheint homogen, uniform und sie besitzt kaum Plastizität. Zweifellos ist es eben jene Wirkung, die manche Maler wiedergeben wollen, wenn sie den Himmel zu einer düsteren gräulich-grünen Fläche machen, so als wollten sie die Konnotation der Trostlosigkeit noch akzentuieren. Die *Laguna grigia* (*Gondole sulla laguna*) von Guardi (1756) oder die *Winterlandschaft* von Friedrich (1811) sind keiner bestimmten Tageszeit zuzuordnen; ihr dunkler Himmel kann gleichermaßen eine Mittagszeit



Abb. 5: Caspar David Friedrich: *Winterlandschaft*, 1811, Schwerin, Staatliches Museum.



Abb. 6: FULL METAL JACKET, Stanley Kubrick, USA/GB 1987.

wie eine Dämmerung zeigen, und eben diese zeitliche Unbestimmtheit macht den Sinn ihrer Bilder aus: Sie geben uns den Himmel zu sehen, ohne uns einen bestimmten Moment sehen zu lassen, wodurch sich der Himmel zwangsläufig der Ewigkeit annähert, allerdings einer Ewigkeit, die selbst nichts Göttliches hat, sondern Ewigkeit der Materie ist. Der dunkle Himmel, der auf diesen Gemälden figuriert wird, ist weder ein dokumentarischer noch ein symbolischer Himmel: Er ist die Bejahung einer Kraft, jener der bildlichen Figur.

Ich möchte also die folgende allgemeine Behauptung aufstellen: Der dunkle Himmel ist keine Realität oder Wirklichkeit, sondern eine bildliche Figur. Mehr noch, da er sowohl etwas von der Darstellung des Himmels wie von der Figuration des Dunkels (des Schattens) in sich trägt, ist er ein figuratives Oxymoron. Natürlich kann die Malerei dieses Oxymoron nach Belieben hervorbringen, indem sie mit der Grenze zwischen dem Mimetischen und dem Symbolischen kokettiert, soviel sie will. Die fotografischen Künste sind darin weniger frei, weil sie an ihre Eigenschaft gebunden sind, analoges Dokument zu sein. Für das Kino ist ein dunkler Himmel im realistischsten Fall ein Himmel voller Wolken oder ein Nachthimmel. Den nächtlichen Himmel durch eine Oberfläche zu figurieren, die rotbraun (wie im Finale von FULL METAL JACKET, Stanley Kubrick, USA/GB 1987), grünlich (wie in der langen Szene der Versuchung durch den Teufel in SOUS LE SOLEIL DE SATAN (DIE SONNE SATANS, Maurice Pialat, F 1987)) oder bläulich (wie die Nächte in TROPICAL MALADY, Apichatpong Weerasethakul, THAI/F/D/I 2004) sein kann, ist demgegenüber eine noch arbiträrere Entscheidung, die diese Arbitrarität hervorstechen lässt (auch wenn dabei stets die Möglichkeit einer realistischen Motivation der Farbwahl bestehen bleibt).

6. Das figurative Oxymoron

In Filmen, in denen das dramatische Geschehen im Vordergrund steht, ist der Schatten ein starkes (Stil)mittel, um das Bild zu modellieren und zu modulieren, um das zu bestimmen, was erscheint und ihm einen Sinn zu verleihen. Der Himmel, und besonders der dunkle Himmel, ist häufig ein Aspekt des Bildes, der sich der Fiktion entzieht, auch wenn er natürlich dem diegetischen Universum angehört. Und doch hat er die Tendenz, im Bild ›sein eigenes Leben zu leben‹: Sei es, dass er als Metapher oder Symbol des Jenseits ins Spiel kommt, sei es, dass er eine starke visuelle Präsenz erlangt (etwa jene der Sonnenuntergänge, selbst wenn sie ganz naturalistisch sind), sei es, dass sich in der Absurdität des dunklen Himmels die Arbitrarität der Arbeit am Bild zeigt.

Dies fällt natürlich in Filmen, die nicht oder nur schwach dramatisch sind, noch mehr ins Auge, Filme, die dem fiktionalen wie dem dokumentarischen Kino gegenüber randständig sind und in denen das Bild sein eigenes Leben führen kann, ohne sich mit der Sorge um das Erzählen zu beschweren. Dies ist beispielsweise in zwei exakt zeitgleich, im Jahr 1991, entstandenen Werken der Fall, Bill Violas Video *THE PASSING* (USA 1991) und *ELEGIJA IS ROSSII* (*ELEGIE AUS RUSSLAND*, Alexander Sokurow, R 1991), die einer Zeit entstammen, in der das bewegte Bild



Abb. 7: *ELEGIJA IS ROSSII* (*ELEGIE AUS RUSSLAND*), Alexander Sokurow, R 1991.



aufhörte, ausschließlich den Cineasten zu gehören. Im ersten dieser beiden Werke, das eine einzige große Metapher des »Übergangs« zum Tod ist, ist es die Abfolge von trostlosen Landschaften, von Bäumen, die gefilmt sind, als seien sie Attrappen, Himmeln, die wie gemalt wirken, und des seltsamen Spiels der Autoscheinwerfer, die alles zu sehr oder nicht genug erleuchten. Im zweiten ist es der Einsatz der Nachbearbeitung des Films oder der Eigenschaften des Videos, um den Himmel zu tönen oder beinahe schon einzufärben und ihm so ganz absichtsvoll eine unmögliche Farbe zu geben, die sich im Übrigen ohne Unterlass verändert. In diesen Bewegtbildarbeiten (Filme zwar, aber sehr besondere) sind wir damit der Arbeit des Malers ganz nah, denn die Hand hat an ihnen fast ebenso viel Anteil wie die automatische Mimesis.

Beinahe noch spürbarer wird die Seltsamkeit des dunklen Himmels in einem Film, der ebenfalls in den Bereich der Poesie fällt, ohne aber die dokumentarische Seite tricktechnisch zu modifizieren. Jean Rouchs *LA CHASSE AU LION À L'ARC* (F 1965) zeigt, dass die grelle Sonne selbst ohne jede Tricktechnik äußerst unheimlich werden kann. Rouch durchquert sieben Jahre lang (von 1957 bis 1964) nur mit einer kleinen handbetriebenen 16-Millimeter-Kamera bewaffnet den westafrikanischen Busch, um dort einen langen und komplexen Prozess einzufangen, der sich aus sehr unterschiedlichen Handlungen zusammensetzt, die in einer von der Erde beherrschten Welt ausgeführt werden, in einem gleichförmigen ockerfarbenen Universum, in dem die karge Vegetation nicht vermag, grün zu erscheinen. Und auch der Himmel hat hier den Ockerton, die Farbe der Erde angenommen. Man weiß nicht mehr, ob es die Erde ist, die das Licht des Himmels reflektiert, oder ob der Himmel seinerseits vom Staub kontaminiert ist. Keine Transparenz, kein Azur(blau); es ist ein opaker, schwefelfarbener, aschgrauer Himmel, so als habe die ganze Hitze der Erde dorthin abgestrahlt, um zur Farbe zu werden. Paradoxerweise ein dunkler Himmel, wo doch die Sonne alles beherrscht.

Die Gefahr all dieser Figurationen des Himmels – ob dunkel, eingefärbt oder schlicht um seiner selbst Willen von großer Präsenz im Bild – besteht offensichtlich darin, auf einen unliebsamen Archetypen zu verfallen und einmal mehr zu entdecken, dass die *imago* Visionen, Träume, Erscheinungen einschließt, aber auch die Bilder der Vorfahren, das heißt also der Toten – Phantome und Schatten. Das Bild wird vom Tod angezogen, inklusive alle nur erdenklichen apotropäischen Absichten (so die eingangs zitierte Hypothese Beltings). Allgemeiner noch wird das Bild vom Unsichtbaren angezogen, ganz einfach weil die *Mimesis* als reines Duplikat der Erscheinungen noch nie ein besonders aufregendes Programm gewesen ist.²⁷ Einen dunklen Himmel zu filmen, gleichzeitig die Substanz des Him-

²⁷ Oder, wie es Eugène Green jüngst ausgedrückt hat: »Quel intérêt y a-t-il à montrer au spectateur un plan de nuages, s'il n'y voit pas autre chose que ce qu'il aperçoit, le matin,

mels und des Schattens zu filmen, bedeutet Gefahr zu laufen, einem Bild-Programm des Ewigen nachzugeben: Es ist das Programm der unmöglichen Suche nach bildlichen Figuren eben der ewigen Substanzen, seien sie nun natürlich wie der Schatten oder der himmlische Äther oder übernatürlich wie die Stimmen der Geister.

Aber, dies muss noch einmal betont werden, es handelt sich untrennbar auch um eine Arbeit mit der Materialität. Ich habe vom figurativen Oxymoron gesprochen und dies bedeutet die Kraft und beinahe physische Präsenz einer Denkfigur, jener der *contradictio in terminis*. Eine Arbeit, die sich wesentlich dem Wahrscheinlichen entzieht, um den Ausdruck zu suchen, vor allem aber eine Arbeit, die sich nicht verbirgt, sondern sich im Gegenteil gerade in ihrer Arbitrarität und ihrer Schwierigkeit bekennt und ausstellt. Den Himmel zu filmen und ihn dunkel wiederzugeben – ohne sich damit zufrieden zu geben, Nacht oder Bewölkung zu filmen – heißt, die Macht des Bildes zu behaupten, seine Distanz zur Wirklichkeit und seine Teilhabe an einer Welt, die ihrerseits äußert wirklich ist, die Welt des Visuellen. Es heißt ganz einfach zu glauben, dass die (photographische) Bildkunst nicht in der Verdoppelung der Erscheinungen gefangen ist, sondern ihre »Autonomie« besitzt.²⁸

7. Nachspiel

Gegen Ende seines Films *NOUVELLE VAGUE* (CH/F 1990) bietet Jean-Luc Godard dem Zuschauer eine sehr nächtliche Szene. Während man, wie in all seinen Filmen aus dieser Periode, ein dichtes Geflecht aus Stimmen und Klängen hört, fährt die Kamera zweimal das weiträumige Haus von außen seiner ganzen Länge nach ab. Bei der ersten Kamerafahrt ist das bereits von Nacht und Dunkelheit umfangene Haus von zahlreichen Lampen erleuchtet, wenn die Kamera aber zurückfährt, erlöschen sie eine nach der anderen und lassen so das Haus, die Szene, den gesamten Film in den Schatten eintreten – in einer fast buchstäblichen Illustration der Utopie Aki Kaurismäkis, die meinen Ausgangspunkt gebildet hat: Vor

en regardant par sa fenêtre?» («Was soll interessant daran sein, dem Zuschauer eine Einstellung von Wolken zu zeigen, wenn er nichts anderes sieht als das, was er erblickt, wenn er morgens aus dem Fenster schaut?») Eugène Green: *Poétique du cinématographe*, Arles 2009, S. 50.

²⁸ »Da es vermutlich niemand gibt, der bereit ist, die künstlerische Produktion der letzten Jahrtausende für überflüssig zu erklären, darf es [...] für unbestritten gelten, daß die wesentlichen Ideen der Kunstwerke in keinem anderen Medium hätten mitgeteilt werden können, daß somit der bildkünstlerischen Sphäre vollste Autonomie zuzusprechen ist.« Otto Pächt: *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis* (1977), München ²1986, S. 300.

unseren Augen nimmt man die Personen, die Mauern, das Licht fort – und es bleibt nichts mehr als der Schatten, der alles beherrscht.

Ist das also das Kino? Ja, unzweifelhaft. Auch Godard hat uns tatsächlich zeigen wollen, dass das Kinobild in den Abgrund des Schattens der Nacht sinken kann – dass aber diese Bewegung des Aufgesogenwerdens alles andere ist als sein Verderben. Er signalisiert es uns zunächst durch einen jener halben Scherze, für die er eine Vorliebe hegt: Dieses Hin und Her, das von einem Rest von Licht zum Schatten übergeht, folgt genau auf die Replik des Helden (der von Alain Delon gespielt wird), einem pseudo-hegelianischen Kafkazitat: »Le positif nous est déjà donné; il nous incombe encore de faire le négatif.«²⁹ Sehen wir nicht ebendies, ein Negatives, das gerade hergestellt wird? Aber auf subtilere Weise bietet Godard noch einen ganz anderen Kommentar dieses Bildes an, das aus visueller und zeitlicher Substanz gemacht ist: Während Delon diesen Satz spricht, setzt eine dumpfe, düstere Musik ein, melodisch zwar, aber wie ein Lamento. Im Abspann seines Films hat Godard alle Musikstücke gewissenhaft aufgeführt, alle bis auf dieses hier – ein Werk aus Schönbergs erster, der expressionistischen Schaffensperiode. Das Stück heißt: *Verklärte Nacht*, auf Französisch *La Nuit transfigurée*.

Auf Französisch wie auf Deutsch ist es fast zu schön, um wahr zu sein: Zu verklären bedeutet, etwas gleichzeitig strahlender, leuchtender, heller zu machen, und es ins Überirdische emporzuheben. Auch Godard entkommt wohl mit der kühnen Geschichte von Tod und Auferstehung, die sein Film erzählt, nicht der Romantik – und seine verklärte Nacht ist eine Nacht der Seele oder des Geistes. Ich für meinen Teil ziehe es vor, bei der anderen Hälfte der Definition des Wortes zu bleiben. Eine Nacht, die zum Leuchten gebracht wurde, eben als man die Lichter löscht. Ließe sich eine treffendere Definition der Arbeit der Figuration und ihrer absoluten Freiheit ersinnen?

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

²⁹ Bei Kafka heißt es: »Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt; das Positive ist uns schon gegeben.« Frank Kafka: Das erzählerische Werk, Bd. 1: Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater, hrsg. v. Klaus Hermsdorf, Berlin 1983, S. 376.