

Hans J. Wulff

Schwarzbilder: Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem

Eine Erstfassung des folgenden Artikels erschien in: *Image*, 1 (=17), 2013, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=233>
URL dieser Fassung: <http://www.derwulff.de/2-184>.

Schwarz ist die Nacht und Schwarz ist es zwischen Ab- und Aufblenden. Schwarz ist noch kein Bild, obwohl wir die Stimmen schon hören; und Schwarz kann doch ein Bild sein, wenn es zeigt, dass man nichts sehen kann. Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist. Schwarzkader gehört zu den elementarsten Gestaltungsmitteln des Films, als Teil des photographischen Abbildungsapparates und als rein graphisches Mittel. Aus dem Schwarz der Maske und dem Schwarz und Weiß des eigentlichen Bildes komponiert sich manches Filmbild. Schwarzkader rhythmisiert Bildfolgen. Schwarz ist raumlos. – Der Beitrag wird versuchen, Facetten des Umgangs mit Schwarzbild zu erfassen und darzustellen. Am Ende werden die verschiedenen Funktionskreise des Film-Schwarz in einem dreistufigen Suppositionsmodell zusammengeführt.

Black is the colour of the night, and a moment of blackness intermits fade-in and fade-out. The black of the screen is not yet an image, even though we are hearing the voices. The black screen can be an image if it shows the fact that nothing is to be seen. Black frames are elementary means of cinematographic composition and signification, with syntactic as well as semantic functions. The article shows how blackness in films works; in the end, diverse functions of uses of black frames are systematized in a three-part model of supposition.

Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist.

Projektionslicht: Die Zeit des Films

Das Kino ist dunkel, wenn die Vorstellung beginnt. Das Umgebungslicht wird heruntergefahren, nur die grünen Notausgangsbeleuchtungen glimmen noch. Eine Idealvorstellung des Kinos sieht es mit schwarzem Samt ausgeschlagen. Das Filmmuseum in München oder das inzwischen nicht mehr existierende „unsichtbare Kino“ Peter Kubelkas in New York mögen die bekanntesten Beispiele sein.

Erst das Licht der Projektion macht den Raum wieder hell. Aber es ist das Licht der Projektion, kein Raumlicht. Das Projektionslicht legt fest: Jetzt ist

die Zeit des Films, die Zeit der Bilder. Nun regiert das Jetzt des Films, die Ausrichtung des Zuschauers nach vorne. Damit sinkt auch das Raumschwarz in den Rang der reinen Rahmenbedingung. Im Kino muss es dunkel sein, damit das Projektionslicht den Raum ganz füllen kann.

Es wird wieder Schwärze geben. Aber nun ist es das Filmschwarz, nicht mehr das Raumschwarz. Es ist projiziertes Schwarz, nicht das Schwarz der natürlichen Umgebung.

Ich kann erkennen, dass es Schwarz ist. Es ist das Schwarz des Bildes, das sich als Grau von der Leinwand abhebt. Wäre der Projektor aus, wäre es kein Filmschwarz.

Visualität des Filmbildes

Die weiße Leinwand, das schwarze Bild, die monochrome Farbtafel: Sie treten im Film auf, aber sie markieren Grenzpunkte. Wie im Theater der Vorhang sich öffnet und den Blick auf den illusionären Raum des Spiels eröffnet, öffnet sich manchmal das Bild aus einem Nicht-Bild, aus einem Null-Bild. Die Vorführung beginnt auf monochromem Schwarz; die Musik hebt an, die Titel markieren den Anfang des Films. Er ist noch nicht Bild geworden, aber das Null-Bild ist ein Vorspiel. Es gehört zur Konvention der Vorstellung, dass sich das Bild aus dem Null-Bild ergeben wird.

Der Ton kommt dazu. DR. CRIPPEN LEBT (BRD 1958, Erich Engels) beginnt mit mehreren Sekunden Schwarzbild. Dazu spielt eine Eröffnungsmusik. Erst als sie zurückgenommen wird, in szenische Musik übergeht, öffnet sich auch das Bild mit einer Aufblende: Wir sehen die Tower Bridge, eine Schrift: „London“ ist überblendet. Die Geschichte kann beginnen.

Manchmal beginnt die Geschichte mit Schwarzbild, eine Stimme erzählt die Vorgeschichte, gibt das Motto des Films an oder einen Hinweis auf die tiefere

Bedeutung dessen, was wir sehen werden. Chris Markers *LA JETÉE* (Frankreich 1962) beginnt schwarz. Eine Erzählerstimme hebt an: „Dies ist die Geschichte eines Menschen, der von einem Bild aus seiner Kindheit gezeichnet wurde...“ [1].

Das Schwarz des Anfangs verheißt das Bild, das erst kommen wird. Es ist ein visuelles Vorspiel, dient der Vorbereitung, baut Spannung auf; die Musik, die dem Schwarz zur Seite gestellt ist, beschreibt und induziert eine Atmosphäre, eine Stimmung, in die sich das Bild einfügen wird.

Die Erzählung hat begonnen. Aber sie hat noch keine Zeit, würde das bedeuten.

Ähnlich markiert auch die Abblende auf Schwarz oder die Aufbelnde auf Weiß oder der Einschub monochromer Farbtafeln ein momentanes Versinken der Zeit. Das Bild tritt zurück und mit ihm die Zeit, die in ihm aufgehoben ist und die ihm zugehört. Visualität wird entzogen, als würde der Bildraum von einem Vorhang verschlossen, um sich dann an anderer Stelle wieder zu öffnen. Das Spiel kann wieder anheben.

Doch ist das Schwarz des Filmanfangs, auf das in Weiß die Schrift erscheint, etwas anderes als das Schwarz, in das eine Szene abgedunkelt wird. Es ist das Schwarz der Schriftfläche, nicht das Schwarz, das ein kommendes Bild ankündigt oder gar verheißt. Wenn also die Kapitelüberschriften in *ZÁHRADA* (*DER GARTEN*, Slowakien 1995, Martin Sulík) die Erzählung unterbrechen, signalisiert das Schwarz nicht das Ausbleiben des Bildes oder seine Verweigerung, sondern ist ein klarer Hinweis darauf: Dies ist ein Stück des Films, das nicht Bild ist, sondern Schrift.

Ein ähnliches Schwarz unterliegt oft jenen Filmen, die eine musikalische Ouvertüre haben, die so den Beginn der Vorstellung markieren, ohne dass der Film schon visuelle Fülle erreicht hätte; es ist ein Minimum an Bildlichkeit, aber es gehört zum Bildprogramm des Films. So beginnt *LAWRENCE OF ARABIA* (Großbritannien 1962, David Lean) mit einem fast fünfminütigen Schwarzbild, zu dem die Eröffnungsmusik erklingt. Auch hier: Die Film hat begonnen, aber er ist noch nicht Bild geworden. Es ist Schwarz der Bildverkündigung, weil der Zuschauer weiß, dass nach dem Schwarz des Anfangs die Erzählung

sich als Strom der Bilder sich vor ihm ausbreiten wird.

Wenn ich einen Film von Woody Allen sehe, darf ich erwarten, dass er mit immer gleich gestalteten Schifftafeln in immer gleicher Schrift einsetzt – man hört klassische oder Jazzmusik, dazu Weiß auf Schwarz die Credit-Angaben in einer Windsor-Type, mittig platziert. Ich weiß dann auch, dass ich in der Impressums-Phase des Films bin, auf einer anderen Ebene der Signifikation also als derjenigen der Darstellung der Geschichte. Noch wird nicht erzählt. Darum auch gehört das Schwarz derartiger Anfänge dem Äußeren des Films zu, noch nicht zu seiner Bildschicht. Wollte man sich des Bildes der „Akte“ aus der Konvention geschriebener Dramentexte bedienen: Die Titel sind die Angaben, die die äußeren Daten der folgenden Szene benennen. Oder man könnte das Verhältnis in der Metapher des Buchs bestimmen, in dem Titel und Impressum zum Buch gehören, aber nicht zu seinem Inhalt. Sie zeigen meist den Inhalt an, ohne ihm selbst anzugehören.

Schwarz und die Verrätselung des Bild-Text-Verhältnisses

Gleichwohl führt die Musik unter dem Schwarz der Anfänge in den *mood* der folgenden Geschichte ein.

Dass Filme mit Schwarzkader beginnen, die die Schriften der Titelsequenz zeigen, ist nichts Besonderes. Dass gelegentlich nicht Musik dieser ersten Phase des Films unterlegt ist, sondern Dialoge das Schwarz begleiten, ist sehr selten. Eine Einführung in die soziale Welt des Films betreibt beispielsweise *CHILDREN OF MEN* (USA/Großbritannien 2006, Alfonso Cuarón) am Anfang: Wir hören unter Schwarzbild Telefonstimmen, die die relevanten Daten über die diegetische Welt mitteilen.

Komplexer ist der Öko-Thriller *MICHAEL CLAYTON* (USA 2007, Tony Gilroy), der mit einer atemlos vortragenen Aussage über ein durch und durch geheimnisvolles Geschehen beginnt, ausgestoßen von einem älteren Mann, von dem man nicht sicher sein kann, dass er nicht paranoid ist. Nach diversen Sekunden öffnet sich das Bild, doch wir sehen weder den Sprecher noch denjenigen, mit dem er spricht, und auch nicht den Raum, in dem das Gespräch stattfindet, sondern eine lange Folge von Bildern leerer Büros, technischer Überwachungsanlagen,

Bilder von Reinigungskräften, die oft erst in den hinteren, der Kamera entfernten Räumen arbeiten. Erst nach dem Ende des fast dreiminütigen Monologs öffnet sich eine Tür, hinter der ein Konferenzraum liegt, in dem mehr als ein Dutzend Männer äußerst geschäftig arbeiten. Das ankündigende Schwarz, die erregte Stimme und die Bilder: nein, das fügt sich nicht, eine Deckungssynthese kann der Zuschauer nicht herstellen, der Titel eröffnet ein Rätsel. Dass der Stimme kein Bild folgt, sondern ihr Aufnahmen großer und teurer Büros außerhalb der Arbeitszeiten zugeordnet werden: Das ist der Bruch, der zum Thema werden wird. Es wird aber eingeleitet mit Bildern, die ganz anderes zeigen als das, was man erwarten würde.

Und wenn der Erzählerstimme ein Bild folgt, das doch die Erzählung nicht einzulösen scheint oder das in einem ganz unklaren Verhältnis zum Text steht, so eröffnet sich eine Frage, ja, ein Rätsel. Am Beginn des Dokumentarfilms *DER REBELL* (BRD 2004, Jan Peter) über den neonazistischen Aktivisten und Terroristen Odfried Hepp skizziert ein Erzähler zu Schwarzfilm den historischen Kontext. Das folgende Bild zeigt in gleißendem Licht eine Detailaufnahme eines Mannes, aus einer Perspektive hinter dem Ohr. Das Gesicht ist nicht zu erkennen. Wir sehen, dass eine Maskenbildnerin am Gesicht arbeitet, schließlich einen schütterten Bart anklebt – alles in Detailaufnahmen, die das Gesicht nicht zeigen. Erst danach wird die Spannung zwischen Erzählung und Bild halbwegs aufgelöst (immerhin weiß der Zuschauer immer noch nicht, ob er den Protagonisten des Films sieht oder einem Zuschauer, der ihn spielt; dass der Bart nur halb angeklebt ist, mag diesen Zweifel noch unterstützen). Das Schwarz des Beginns könnte man vielleicht weglassen, gleich mit dem Detailbild beginnen; es unterstreicht und emphatisiert aber die Distanz, die zwischen Text und Bild aufklafft, es vereinnahmt den Zuschauer, weil es ihn im Unklaren läßt.

TROP BELLE POUR TOI (Frankreich 1989, Bertrand Blier) beginnt nochmals anders: Auch hier weiße Schrift auf schwarzem Grund; unter dem Schwarz aber liegt szenisches Geräusch, das sich verändert: Es hebt an mit einem kollektiven Gemurmel, wie es in einem Konzertsaal vor Beginn der Vorführung zu hören ist – einige Instrumente werden gestimmt; dann aber scheint sich der Ton nach draußen zu bewegen, ein belebter Platz mit den Geräuschen fahrender Autos. Der Film klärt nicht auf, welcher Ort

oder welche Ortsbewegung akustisch dargestellt ist. Die erste Szene wird einen Raumton haben, der mit dem Vorhergehenden nichts zu tun hat. So sehr gemeinhin die Kontinuität des Tons unter dem abwesenden Bild beachtet wird, so sehr wird die Konvention hier gebrochen.

Schwarz: Das Nicht-sehen-Können der Figuren

Schwarz signifiziert Nacht.

Oder die Abwesenheit von Licht. In einer Höhle, die letzte Kerze ist ausgegangen. Das Schwarz des Bildes zeigt das Nicht-sehen-Können der Figuren in der Höhle. Es ist ein Bild, das subjektiv eingefärbt ist, weil es sich der Dunkelheit des Handlungsraums unterwirft. Es bleibt ein naturalistisches Bild, auch wenn der Zuschauer die Figuren nicht mehr sehen kann.

Manchmal repräsentiert und markiert das Schwarz den Lidschlag einer Figur, deren subjektiven Blick die Kamera imitiert. Die Welt, die das Bild gezeigt hatte, bleibt bestehen, sie verschwindet hinter dem Bild, dessen Schwärze Teil dieser Welt selbst ist.

Eine radikale Zuspitzung der visuellen Restriktion des Räumlichen, bei dem dennoch das Wissen, dass dem Schwarz des Bildes ein Raum vor der Kamera korrespondiert, ist *BURIED* von Rodrigo Cortés (Spanien/USA/Frankreich 2010). Der Film beginnt mit minutenlangen Schwarzblende und findet im weiteren Verlauf regelmäßig zu dieser Bildverweigerung zurück. *BURIED* spielt ohne Szenenwechsel in einem Sarg, dessen Dunkel nur gelegentlich durch Feuerzweckflackern erhellt wird. Hier erwacht der im Irak tätige Truckfahrer Paul (Ryan Reynolds), ohne zu wissen, wie er in diese Situation geraten ist. Ein im Sarg hinterlegtes Feuerzeug und ein Mobiltelefon lassen bald auf ein Komplott schließen. Das Schwarz wird signifikant als Darstellung der Dunkelheit, in der sich der Protagonist bewegen muss [2].

Manchmal wird gegen diese rigorose Unterwerfung des Filmbildes unter das in der Erzählwelt gegebene Szenario verstoßen. Dann sieht man Figuren in einem nur vorgeblich finsternen Raum. Sie leuchten mit Taschenlampen, um dem Zuschauer klar zu machen: Hier ist es stockfinster! Dabei kann jener die Details des Raums erkennen, ohne die Hilfe der Lampen. In

solchen Szenen wird die Fingiertheit der Erzählung deutlich. Aus naturalistischem Spiel wird Theater.

Oft genug geht es nicht um das Nicht-Sehen der Figuren, sondern um das Sehen des Zuschauers. Er hat als Zuschauer eines Films das Recht, zu sehen, was geschieht. Jedes Nicht-sehen-Können ist signifikant, weil das Sehen-Machen zu den grundlegendsten Aufgaben gehört, die ein Film zu erfüllen hat.

Gerade mit dieser Pflicht kann ironisch umgegangen werden. Manchmal wird im Schwarz des Bildes die Position der Kamera selbst greifbar, die sich gerade nicht darum bemüht, einen optimalen und freien Blick auf das Geschehen zu erlangen (um wiederum dem Zuschauer einen ungetrübten Blick darauf zu ermöglichen). Ich erinnere mich an einen Film, in dem eine Szene den Streit eines Ehepaares zeigt. Die Kamera ist im Küchenschrank untergebracht. Man hört den Streit, aber man sieht nur gelegentlich die Küche, weil die Schranktür nur dann und wann, in rhythmisch auf den schnellen Dialog abgestimmter Folge geöffnet wird. Man empfindet die Szene als ein augenzwinkerndes Verstoßen gegen die Regeln der Vierten Wand und der Guten Sichtbarkeit.

Schwarzkader und Blindheit

Tatsächliches Bild-Schwarz kann aber auch in einem engeren Sinne mit Informationen über die Figuren aufgeladen werden, ohne dass die Bild-Strategie des Naturalismus zentral würde – als Hinweis auf die subjektive Kondition eines Blinden, als Ausdruck der Wahrnehmung einer Figur mit verbundenen Augen etc.

Manchmal dient der Wechsel von Schwarz zu bildlicher Darstellung der Reflexion über die Figuren; wenn in Robert Bentons *PLACES IN THE HEART* (EIN PLATZ IM HERZEN, USA 1984) eine Figur in die Küche geht, das Licht anmacht – und zur eigenen Überraschung ebenso wie der des Zuschauers feststellt, dass ein blindes Familienmitglied in der stockfinsternen Küche gesessen und Bohnen gebrochen hat: Dann ist Anlass für einen kurzen irritierten Lacher gegeben wie auch zu einem kurzen Nachdenken darüber, dass ein Blinder kein Licht braucht, um arbeiten zu können. Auch derartige Formen sind eindeutig Bildschwarz.

In *IN THE VALLEY OF ELAH* (USA 2007, Paul Haggis) findet sich eine winzige Nachtszene (ca. 0:25:00):

Die vergangene Szene ist vorbei, Ablende auf Schwarz. Das Schwarz bleibt länger stehen als erwartet, die Stimme des toten Sohnes am Telefon, das Gespräch, das man im Film immer wieder hört. Der Vater träumt, er ist die Quelle oder der Ort der Stimme, es ist Stimmenerinnerung, nicht die Stimme im Jetzt der Szene, kein aktueller Sound. Man beginnt zu verstehen: Das Schwarz signalisiert den Schlaf des Vaters. Er erwacht, als das Bild wiederkommt, die Stimme des Sohnes ist verstummt. Ein Schwarz, das dem Doppel von Ab- und Aufblende zugehören schien, das sich aber als nur akustisches Bild in der Phantasie des schlafenden Mannes herausstellt.

Manchmal geht das Schwarz von der einen in eine andere Funktion oder Bedeutung über. In *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* (DIE ZWEI LEBEN DER VERONIKA, Polen/Frankreich 1991) von Krzysztof Kiesłowski sehen wir am Ende des ersten Filmdrittels aus der Perspektive der polnischen Weronika, wie die Trauergäste Erde auf das Glasfenster ihres Sarges werfen, bis das Bild zur Gänze in Schwarz übergegangen ist. Doch das Schwarz scheint sich im Moment zu wandeln: Die französische Véronique knipst im Liebesakt das Licht an, als reagierte sie unbewusst auf den Tod der Seelenverwandten in diesem Moment [3]. Es ist nicht dieser Schluß, der hier interessiert, sondern sein Anlass: Aus dem Schwarz des Nicht-Sehens wird ein anderes, ebenso motiviertes Schwarz, und es ist die während der Schwarzphase sich verändernde Motivation des gleichen Schwarz, die nach einer Erklärung verlangt. Erst in einem Schluss, der den ganzen Film (und die so unklare Beziehung zwischen den beiden Heldinnen) erfasst, wird das Schwarz erschlossen – als eine geheime Verbindung, die den Tod der Einen mit der Anderen verbindet, zu einem Moment, der nicht aus der Handlung heraus begriffen werden könnte.

Schwarz als Bildverweigerung [4]

Was geschieht, wenn das Bild schwarz wird? Dann wird zuallererst vermutet, die Schwärze gehöre zum Film, den ich gerade sehe. Es ist ein „Bild-Schwarz“, Teil eines signifikativen Prozesses, basiert auf einer Zeigehandlung.

Aber es ist noch nicht ein Schwarz, das notwendig dem nächsten Raumbild zugehört [5]. Manche experimentelle Filme bieten das Schwarz, unterbrechen es durch blitzlichtartige Bildeinbrüche, kehren zum

Schwarz zurück. Das Schwarz ist Teil dieser Filme. Alejandro González Iñárritus Mexiko-Episode aus dem Omnibus-Film 11'09'01 - SEPTEMBER 11 (Großbritannien [...] 2002) zeigt Schwarz; im Ton hört man ein kaum verständliches Stimmengewirr, eine Ton-Montage aus den Telefonaten, die vor dem Zusammenbruch der New Yorker Doppeltürme geführt wurden; wenige Flash-Bilder von Menschen, die in die Tiefe stürzen, unterbrechen das Schwarz. Das Schwarz ist signifikativ aufgeladen, es wird befragt als Hinweis auf die Unzeigbarkeit des Geschehens, vielleicht auch als Weigerung, das Attentat durch Visualisierung zu dramatisieren (und damit zu fiktionalisieren) [6].

Ganz anders gelagert ist der Schluss von *THE WRESTLER* (USA 2008, Darren Aronofsky): Wir sehen den Protagonisten im Ring; der todbringende Herzanfall ist nicht mehr aufzuhalten; er steigt auf eine Ecke des Rings, reckt sich in Siegerpose, wird bejubelt; dann setzt er zum Sprung auf den Gegner an – und die Kamera folgt ihm nicht, zeigt die leere Decke der Halle. Schwarzbild, es steht allzu lange. Eine Stimme skandiert den Beginn eines Songs, es ist Bruce Springsteen, der den Titelsong anstimmt. Erst nach den ersten Zeilen beginnen die Rolltitel des Abspanns. Das Lied läuft weiter. Der Sprung des Helden ist der Sprung in den nun fast sicheren Tod. Er ist ein Sprung aus dem Bild, die Kamera zeigt nicht mehr, was weiter geschieht. Der Sprung ist auch so etwas wie ein Doppelpunkt in eine weitere Entwicklung, aus der der Zuschauer ausgeschlossen ist: ein dramaturgischer Vorhalt. Das Schwarz thematisiert die Schwere dessen, was wir gesehen haben. Der Film ist noch nicht zu Ende, aber er zeigt nicht mehr. Zeit zur Reflexion. Erst dann wird klar: Es ist der Schluss.

Das Schwarz kann eine Bild-Verweigerung sein. Dann muss es auf seine Intentionalität befragt werden, weil sich ein Feld der Fragen öffnet, die nach Antwort verlangen. Der Film gibt die für ihn so zentrale Tätigkeit des Zeigens auf, obwohl das Gezeigte noch nicht abgeschlossen ist und grundsätzlich auch zeigbar wäre.

Ein Akt der Dezenz im Zeigen: Mehrere Morde und der finale Selbstmord werden in Peter Lorres *DER VERLORENE* (BRD 1951) durch die Abdeckung des Bildes durch die Figur des Mörders bzw. am Ende durch die Lokomotive, die den Protagonisten zermalmt, in Schwarz transformiert. Das mag durchaus

ambivalent sein: Weil so eine Leerstelle entsteht und der Zuschauer das Geschehen visuell imaginieren muss – zumindest in einem formalen Sinne, sonst hätte er die Erzählung nicht verstanden [7].

Ausgelassene Bilder

Manchmal sind Schwarzbilder Hinweise auf Ausgelassenes. Wenn eine Szene mit einer Abblende nach Schwarz endet, ist es wie ein Tuch, das das, was noch geschieht, verdeckt. Beides ist enthalten: das Zeigen auf das, was nicht gezeigt wird, und zugleich der Hinweis darauf, dass das, was nicht gezeigt wird, unwichtig ist. Oder vielleicht auch darauf, dass man das, was nun geschieht, nicht zeigen darf. Gerade im Hollywood-Film wird mancher Beischlaf unter dem Schwarz des Bildes verborgen oder durch Symboliken substituiert [8].

Das Schwarz steht in keinem dieser Fälle allein und nur für sich, sondern es verweist auf Bilder, die nicht zu sehen sind. Auf mögliche Bilder, die man nicht zeigen will oder kann. Dieses Schwarz steht nicht mehr in Funktion des Zeigens, sondern ist auf einer höheren Ebene der Kommunikation mit dem Zuschauer angesiedelt. Es zeigt etwas, das man nicht zeigen darf, und es zeigt, dass man es nicht zeigen darf.

Es mag auch sein, dass sich unter dem Schwarz eine essentielle Transition der einen in die andere Szene verbirgt. Dann geht das Erzählen weiter. In Jim Jarmuschs *DEAD MAN* (USA 1995) findet man eine Szene, die zwei Männer zeigt, sie sprechen miteinander. Abblende auf Schwarz. Ein Schuss fällt. Nun sehen wir den einen der Männer, der an einem Lagerfeuer den Unterarm des anderen aufisst (die genaue Beschreibung findet sich bei Brinckmann 2001, 92). Nur akustisch ist die Szene des Mordes und dessen, was folgt, repräsentiert, kondensiert auf das Aller-notwendigste. Die Handlung geht voran, das Schwarz signalisiert eine Veränderung des Modus der Darstellung, keinen Übergang auf etwas anderes. Die Veränderung des Zeittaktes der Szene vor dem Schwarz, der (nicht-sichtbaren) Szene unter dem Schwarz und der danach macht letztere so ungemein überraschend – weil der Übergang von einem friedlichen Gespräch zu einem Mord und zu einem kannibalistischen Akt so wenig erwartbar ist.

Punktuierung

Anderes Schwarz ist nicht-signifikativ gesetzt. Es gehört zu den Punktuierungen, zu den syntaktischen Mitteln des Films, die Ordnungen anzuzeigen. Das Schwarz, das Ab- und Aufblende verbindet (auch wenn es vielleicht nur ganz kurz ist), signalisiert eine Ellipse und gehört zum wohlgeformten Schema des Szenenübergangs [9].

Schwarzkader dient manchmal als Interpunktion, als harter Trenner zwischen Segmenten. Das Bild tritt zurück, es verschwindet wie hinter einem Vorhang; erst danach tritt es wieder hervor. Schwarzkader ist dann aber keine Pause, keine Bildverzögerung. Sondern es indiziert einen Raum- und Zeitsprung. Es segmentiert auf eine äußerliche Weise den Fortgang der Erzählung und die Geltung der Regel, nur Wesentliches zu erzählen.

Manchmal dient es als rhythmischer Bildphasen-Unterbrecher wie in der Diashow.

In diesem Sinne heißt es bei Katz: „Das Ab- und Aufblenden [auf Schwarz] trennt Szenen, während Überblendung und Schnitt Szenen verbinden. Ins Schwarze gehen und aus dem Schwarzen kommen unterbricht die Erzählung, selbst wenn es schnell geschieht und die Pause kurz ist“ (1998, 436).

Dieses Schwarz trennt und bindet gleichzeitig zusammen. Es trennt, weil es das Ende der ersten Szene anzeigt. Es trennt, weil nun die Kontinuität des szenischen Geschehens aufgegeben wird. Es bindet zusammen, weil eine neue Szene folgen wird, die die Erzählung fortsetzt. Und es bindet zusammen, weil es die Konzentration der Erzählung auf das Wesentliche unterstreicht. Auch die nächste Szene wird Essentielles enthalten.

Schwarzkaderphasen als emotionale Nullpunkte

In gewissem Sinne könnte man manche Schwarzkader als Alternativen zu *freeze frames* ansehen, die als statische Elemente zwischen zwei Szenen und zwischen zwei Bewegtbildern stehen. Sie zeigen den Schluß einer Szene, wenn alle Akteure bereits abgetreten sind, oder den Anfang, bevor die Handlung beginnt. Die Zeit wird angehalten, sie fällt aus dem fließenden Modus der Darstellung heraus. Das Standbild wirkt wie ein Innehalten, bewirkt ein mo-

mentanes Heraustreten aus der Kontinuität der Erzählung. Standbilder könnten in den meisten Fällen auch durch einen harten Schnitt oder eine Blende ersetzt werden. Manchmal bedarf es aber eines schärferen Bruchs, insbesondere dann, „wenn die nachfolgende Einstellung durch eine vollkommen entgegengesetzte Stimmungslage geprägt ist“ (Arijon 2000, 678). Schwarzkader dient dann als Pausenelement. Will man Arijon folgen, tritt der Zuschauer dabei aus der szenischen Emotion heraus, er stellt seine „emotionale Uhr auf Null zurück“ (ebd.) – und wird damit bereit, in die so andere Emotionalität der folgenden Szene einzutreten [10]. Derartige Schwarzbilder stünden dann im funktionalen Horizont der dramaturgischen Vorbereitung von Emotionen der Rezeption, sie würden im Affektmanagement des Zuschauers aufgehen, mit dem er sich in die Szenen einschwingt.

Nichtsignifikatives und signifikatives Schwarz

Das Schwarzbild gehört in allen seinen Formen zum Film.

Wenn das Licht zusammenbricht, weil die Projektorlampe defekt ist: Dann ist das Schwarz der Leinwand kein Bild-Schwarz mehr. Dann ist es schlicht dunkel. Und weil es im Kino nur dunkel zu sein hat, wenn die Dunkelheit auch etwas bedeutet, kehrt man zurück in die Realität vor den Bedeutungen, in die Leib-Realität des Zuschauers.

Weil wir das Schwarz als Signifikanten erwarten, ist es möglich, im Kino zu sein, ohne Angst zu haben, auch wenn man sich panisch vor der Dunkelheit fürchtet. Weil die Dunkelheit im Kino gar keine Dunkelheit ist, sondern ein Zeichen, das auf Dunkelheit verweist. Aber es ist nicht die Dunkelheit selbst.

Das Bildschwarz ist nämlich ein „leuchtendes Schwarz“. Ich erkenne den Rahmen des Projektionsbildes, ich sehe, dass ich nichts sehe. Darum darf man Dunkelheit im Kino und die Abwesenheit des Bildes nicht verwechseln. Zumal das Grundlicht aus Notbeleuchtung und Anzeige des Notausgangs erhalten bleibt.

Schwarz und (anwesend-abwesender) Raum

Es geht hier nicht um die Farbe Schwarz, sondern um Schwarz als Opposition zum Bild. Die Abblende erfolgt nach Schwarz, nur im Ausnahmefall nach Weiß (wie in Fassbinders *EFFI BRIEST*, BRD 1974) oder nach einer anderen Farbe. Man darf vermuten, dass das Schwarz im Kino deshalb so zentral ist, weil es das Nicht-Sehen – also die Abwesenheit des Bildes – signifiziert [11].

Schwarzbild ist Bild ohne Raum. Die Abblende nimmt nicht allein die Farben, die Konturen, die szenischen Relationen des Bildes zurück, sondern vor allem den Raum.

Obwohl das Schwarzbild selbst raumlos ist, bleibt der Raum als imaginärer Schemen aber doch erhalten. Darum ist man nicht überrascht, wenn man das gleiche Bild wie vor dem Schwarz sieht, wenn die Aufblende es wieder sichtbar macht – es ist Zeit vergangen. Man ist aber auch nicht überrascht, wenn nun ein anderes Bild auftritt: Weil das Raumbild ausgeblendet und nur noch als Schimäre anwesend ist, kann es ersetzt werden. Immerhin gehört es einem syntaktischen Schema an, das den Bild-Wechsel vorsieht.

Der Schemen des Raums wird festgehalten, auch wenn man den Raum nicht mehr sieht. Wenn einer das Licht ausmacht und es wird schwarz, und wenn dann einer das Licht wieder anmacht und wir sehen den gleichen Raum wie vor dem Erlöschen der Lampe: Dann sind wir nicht überrascht, weil der Raum zum unsichtbaren Horizont des Schwarzen gehört hat.

So abstrakt der Raum wird, der dem Schwarz zugehört, so sehr kann man mit ihm spielen. Aus dem einen Schwarz wird ein anderes.

Einer macht das Licht aus
/ Schwarzkader [= der Raum ist dunkel, der Zuschauer kann nichts mehr sehen]
/ Subjektive auf einer Lokomotive, die aus einem Tunnel herausfährt [= das Schwarz ist zur Darstellung des Nicht-sehen-Könnens einer Figur geworden].

Im Verlauf der Schwärze wurde hier der Raum moduliert, er ist ein anderer geworden. Der Zuschauer kann erst mit dem neuen Bild entscheiden, ob der der Schwärze assoziierte Raum der gleiche geblieben ist (das Licht könnte ja auch wieder angehen!) oder ob es zu einem Szenenwechsel kam (den wir selbst nicht gesehen haben und der im Schwarz el-

liptisiert wurde). Das Schwarz ist intentional bezogen auf die vorhergehende Szene, eine zweite könnte folgen; ist die folgende Szene aber anders und ist das Schwarz anders motiviert, so muss es selbst – in einem winzigen Akt zeitlich rückwärtsgerichteter Aktivität – neu gefasst werden. Es ist ein Schwarz, das eng mit dem Fluss des Filmsehens verbunden ist. Sowohl mit seinen retentionalen wie auch seinen protentionalen Qualitäten.

Symbolisierungen und reflexive Wendungen

Manchmal wird die Abblende auf Schwarz nicht zur Segmentierung zweier Szenen verwendet, sondern rein spielerisch als „innerszenische Abblende“. Ein Beispiel findet sich in der Anfangsphase von François Truffauts *JULES ET JIM* (Frankreich 1961) – eine Kutschfahrt, ein Gespräch zu dritt, eine ungenaue Pause der Interaktion. Schwarzbild / Aufblende, das Gespräch geht weiter. Keine tiefere Bedeutung, sondern ein augenzwinkernd gesetzter Verweis des Films auf sich selbst. Neue-Welle-Kino eben.

Ein ganz anderes Beispiel entstammt Truffauts *LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT* (Frankreich 1971), während der Episode auf der Insel in einem Schweizer See: Die Liebenden finden endlich zueinander, sie umarmen einander im Bett. Abblende, als sollte der eigentliche Beischlaf ausgespart bleiben. Doch das Schwarzkader steht ungewöhnlich lange, das Bild blendet auf die gleiche Szene wieder auf. Irritation: Ist das Schwarz hier inhaltlich motiviert? Kann man es als Hinweis auf die Dezenz lesen, die die Regie davon abhält, hier allzu Intimes zu zeigen? Kann man es gar inhaltlich wenden und als Signal für die Sprachlosigkeit dessen nehmen, was die Frau erfahren hat und immer noch erfährt?

Die Abblende ist reflexiv gesetzt, weil sie die „guten Erwartungen“ des Zuschauers thematisiert, seine Unterstellung der „erfüllten Sexualität“ vertiefend: Der Beischlaf ist vollzogen, das Paar ist vereint. Man könnte interpretativ weiter ausgreifen: Die Frau ist nun eine andere, sie hat eine neue Körper- und Selbsterfahrung zum ersten Mal erkundet – die lange Schwarzphase könnte eine Symbolisierung dieser subjektiven Tatsache sein. Das Thema der Erfüllung wird vom Film sofort wieder aufgegriffen, den symbolischen Impuls, der sich aus der Geschichte zu ergeben scheint, aufgreifend: Die Frau sagt, sie sei

noch ganz passiv, es sei, als spiele der Mann allein. Sie benennt ein subjektives Thema und Lernziel. Erneute Umarmung, erneute Ablende. Die nun zügige Aufblende zeigt die Trennung des Paares am nächsten Morgen.

Die so lang stehende Schwärze des Bildes lässt sich nicht mehr nur als syntaktisches Funktionszeichen interpretieren, sondern verlangt nach Deutung. Eine Aufladung mit der subjektiven Bedeutung dessen, was wir gesehen haben, bietet sich an. Der Film unterstützt diese suchende Bewegung nach dem tieferen Sinn, wenn er das gleiche Thema sofort wieder aufgreift. Die Szene scheint abgeschlossen, der erste Eindruck, der Konvention: Abblenden indiziert Szenenenden! folgend. Aber der Abschluss ist nicht final, dafür steht das Schwarz zu lang. Die Dauer der Schwärze könnte ein Fehler sein, aber sie könnte auch auf etwas anderes hindeuten. Dass die Szene sich dann doch nicht als beendet erweist, macht die schon begonnene zusätzliche Sinnbemühung stark, die in die Rezeption der nächsten Bilder noch hineinwirkt [12].

Bilder und ihre dekontextualisierten Bedeutungspotenziale

Das umgebende Schwarz enthebt das Bild seiner Kontexte. Das Bild wird zum Fundstück, so, wie man manchmal Schnappschüsse auf dem Flohmarkt findet. Was sie zeigen, in welcher Situation sie entstanden sind, all dies bleibt im Dunkel. Bilder können wie Rätsel sein. Setzt man isolierte Filmbilder in einen Rahmen von Schwarzbild, geschieht ähnliches. Die Bilder werden enigmatisch, enthüllen Bedeutungspotenziale, die sie im Kontext vielleicht nie aktivieren würden.

Chris Markers *SANS SOLEIL* (Frankreich 1983) macht den Wechsel von Schwarz und Bild zum Thema der Exposition. „Das erste Bild, von dem er mir erzählte, war das von drei Kindern in Island“, sagt der weibliche Voice-Over; erst nach sieben Sekunden öffnet sich das Bild der Kinder, bleibt für sechs Sekunden stehen, die Stimme schweigt; das Bild versinkt wieder im Schwarz. Für ihn sei es ein Bild des Glücks, und er habe mehrfach versucht, es mit anderen Bildern zu kombinieren, erzählt die Stimme, aber das sei nie geglückt. Nach sieben Sekunden sieht man ein Flugzeug, das auf einem Aufzug in das Innere eines Flugzeugträgers verschwindet. Erneutes

Schwarz; die Stimme erzählt, dass der Mann einmal einen Film mit diesem Bild angefangen habe, umrahmt von einem langen Stück Schwarz: Und wenn der Zuschauer das Glück nicht sehen könne, dann sehe er das Schwarz. Erst danach kommt der Titel („Sans Soleil“ in vier Sprachen, in farbiger Schrift, auf schwarzem Grund). Marker entbindet die beiden Bilder des Anfangs ihres normalen Zusammenhangs, setzt sie isoliert wie Photographien. Er thematisiert die Bilder als Bilder, horcht ihre Fähigkeit aus, für sich allein Bedeutungserlebnisse in der Rezeption zu induzieren. Die Kinder und das Flugzeug verweigern den Zusammenhang, bleiben rabiät getrennt. Das Schwarz bettet sie in eine rhythmische Gestalt ein, die eher an eine Dia-Show als an Film erinnert [13].

Nichtbilder als Symbole

Wenn in einer Todesszene die Blende auf Weiß aufgezogen wird, als Übergang ins Licht, entsteht ein weißes Nicht-Bild. Im Kontext ist es erst als „Weiß des Todes“ lesbar.

Das Weiß ist ein Nichtbild, weil es nichts zeigt.

Aber man könnte es auch lesen als „Versinken des Bildlichen“. Als subjektive Andeutung des Aufhörens des Sehens, die den Verweis auf etwas, das man einmal im Bild erkennen konnte, noch in sich trägt. Das Weiß ist ein „Bild nach dem Bild“, ein Zeitbild im wirklichen Sinne.

Doch ist das Weiß am Ende einer Sterbeszene eine subjektive Aufnahme? Oder ist es nicht vielmehr ein Symbol? Durchaus also als arbiträres Zeichen zu lesen, durch seine Konventionalität und Kulturalität gestützt?

Suppositionen

Der Begriff der *Supposition* mag dem Einen oder der Anderen aus der mittelalterlichen Logik und Semiotik bekannt sein. Man versteht darunter in einem durchaus vorthoretischen Sinne ein Gefüge von Annahmen, Hypothesen oder Vermutungen, die dazu dienen, einem Zeichen Sinn zuzuweisen. Das gleiche Zeichen kann in verschiedene Suppositionsbeziehungen eintreten, möglicherweise sogar mehrere Suppositionen zugleich realisieren. Ich werde versuchen, die bis hier zusammengetragenen Überlegun-

gen in eine Dreierteilung suppositioneller Bezüge zu synthetisieren [14]:

(1) *suppositio materialis* = das Bild zeigt, was man sieht
Schwarz zeigt etwas, das Schwarz ist
Schwarz zeigt, dass jemand nichts sieht (= Negation des Bildes)
-- Eintreten des Schlafs
-- Indikation der Blindheit
-- ein Lidschlag

(2) *suppositio formalis* = das Bild indiziert formale Größen des Textes
Schwarz signalisiert formale Elemente des Films
-- Titel
-- Kapitelüberschriften
-- Ende
Schwarz signalisiert formale Elemente des Erzählens
-- Grenze zwischen Szenen / filmische Interpunktion (Abblende/Aufblende)
-- Schwarz indiziert Ellipsen (Raum- und Zeitsprünge)

(3) *suppositio symbolica et reflexiva* = das Bild symbolisiert das, was es zeigt, oder verweist auf die Tatsache des Zeigens
Schwarz als Indikator des Übergangs von einem Zustand in einen anderen
-- Tod einer Figur
Schwarz verbirgt Bilder
-- Bilder, die zu zeigen verboten ist
-- Bilder, die zu zeigen sich nicht ziemt
-- Bilder, die nicht zur Verfügung stehen
-- Bilder, die man nicht zeigen will / Bildverweigerungen / Zensur.

Das Schwarzbild des Films ist so in alle Ebenen der filmischen Signifikation eingebunden. Immer trägt es substantielle oder formale Bedeutungen und Funktionen, die erst im Kontext des filmischen Textes erschlossen werden können. Man mag das Schwarzbild als Nullstufe des filmischen Bildes ansehen, das sich aber selbst in dieser minimalistischen Auffassung klar von allen Formen des stehenden Bildes unterscheidet.

Niemand sieht das Schwarz im Film. Es verschwindet in seinen Funktionen und Bedeutungen. Gerade darum ist es so aufschlussreich für ein Verständnis der Bildlichkeit des Films.

Anmerkungen

[*] Für zahlreiche Hinweise danke ich Christine Noll Brinckmann und Ludger Kaczmarek.

[1] Die Literatur ist immer wieder auf diesen Textanfang eingegangen – es ist auch die Stimme eines Mannes, der seine Geschichte verloren hat. In Christa Blümlingers Analyse heißt es: „Von diesem Bild [!] ausgehend taucht eine unzusammenhängende Kette von Erinnerungsbildern auf, die der Held nur mit Mühe einordnen kann. Seine Erinnerungen sind achronologisch, fragmentarisch, mit Schmerzen verbunden und größtenteils vom Vergessen überschattet. Was der Mann verloren zu haben scheint, ist nicht das Gedächtnis, sondern es ist die Erzählung, der Text“ (1997, 65).

[2] Brinckmann (2007, 81) klassifiziert derartiges Schwarz als *diegetisch-subjektives Licht*. Dagegen gehören Schwarzblenden zum *nondiegetischen Licht*: „Sie gehören zur Hollywood-Grammatik und finden sich in unzähligen Filmen, um Pausen oder Einschnitte zu markieren; von den Zuschauern werden sie nur unterschwellig registriert, also mühelos als nondiegetische Signale verbucht“ (2007, 85). Vgl. ebd., 85f, zu den Funktionshorizonten farbiger Blenden.

BURIED greift das mindest seit dem Mittelalter verbreitete Motiv des „Lebendig-begraben!“ auf, das Bondeson (2002) auf eine Urangst zurückführt. Insofern wäre das Schwarz der Leinwand durch ein tiefenpsychologisches Motiv über alle narrative Subjektivisierung zusätzlich semantisch erschlossen.

[3] Den Hinweis verdanke ich Fabienne Will.

[4] Ich übernehme den Begriff von Gunter Gebauer (2000), interpretiere ihn hier aber radikal pragmatisch, als klaren Hinweis auf den Akt des Zeigens. Insofern ist das Schwarz im oben genannten Beispiel BURIED eigentlich keine Bildverweigerung, sondern eine Darstellung des Nicht-Sehen-Könnens resp. des Nichts-Sehens einer Figur des Films, also selbst motiviert. *Bildverweigerungen* dagegen basieren auf einer Entscheidung der kommunikativen Instanz, lassen sich nur indirekt auf den Inhalt des (erwarteten, aber eben nicht gezeigten) Bildes beziehen. Hier geht es um Fragen der Dezenz, der Zulässigkeit u.a., vielleicht auch um einen verborgenen Diskurs über Zeigbarkeit im Allgemeinen oder über die den Film umgreifende Klammer einer „Ethik des Zeigens“. Insofern ist die Tatsache, dass der dramatisch so wichtige Akt des Ohr-Abschneidens in dem van-Gogh-Film LUST FOR LIFE (USA 1956, Vincente Minnelli) im Off des Bildes geschieht und nur akustisch angezeigt wird, eine ganz andere Form der Darstellungsverweigerung als das Schwarzkader, das in Alejandro González Iñárritus 9/11-Episode (s.u.) zum Einsatz kommt, das über die Frage der Zeigbarkeit des Geschehens selbst nachzudenken scheint.

Ein kurioses Beispiel der Bildverweigerung aus einem eher bildhygienischen Grund entstammt einer nichtverwendeten Szene aus dem Film SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD (SCOTT PILGRIM GEGEN DEN REST DER WELT, USA 2010, Edgar Wright), die sich auf der DVD-Ausgabe des Films findet: Sie zeigt zwei Minuten lang Schwarzkader;

eine der Figuren, die wichtige Details der Geschichte mitteilt, ist nackt, sollte deshalb nicht gezeigt werden. Den Hinweis verdanke ich Julian Lucks.

[5] Sofern ein nächstes Bild überhaupt kommt. Man mag Derek Jarmans *BLUE* (Großbritannien 1993) als Nullstufe des Bildes, als rein emotionales Bild oder als konsequente Bildverweigerung ansehen: Das Blau mündet in keine filmphotographische Raumdarstellung ein.

Ein eher kurioses Beispiel für ein durch Schwarzbild realisiertes Bildverbot stammt aus Dänemark; hier hatte „die dänische Radio- und Fernsehbehörde [Radio- og TV-nævnet] von ihrem Recht Gebrauch gemacht, eine von ihr erteilte Sendeerlaubnis einstweilen einzuziehen und *TV Danmark* eine Stunde Schwarzbild zu verordnen [-] weil der Privatsender eine dramaturgisch in sich geschlossene Folge einer Reality-Serie auf gekünstelte Art und Weise in vier Teile gegliedert und durch Werbeblöcke unterbrochen hatte. Laut Gesetz sind Reklameunterbrechungen von Programmen nur bei Übertragungen von Sportanlässen oder anderen Ereignissen erlaubt, wenn diese auch vor Ort eine Pause für das Publikum vorsehen“ (Bähler 2005, 71).

[6] Zur Bildverweigerung in einem theologisch-sakralen Verständnis vgl. Schwebel (2006), der „das Bilderverbot mit der Unverfügbarkeit Gottes gegenüber menschlichen Vorstellungsgehalten“, wie es in der Theologie diskutiert worden ist, zusammenbringt. Das Argument läßt sich ohne weiteres mit einer bilddiskursiven Überlegung zusammenbringen, die die Wahl von Schwarzbild als Hinweis auf die Unzeigbarkeit eines Geschehens setzt oder im Schwarz gerade umgekehrt das Bildwissen des Zuschauers aktiviert. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Tradition der Schwarzmalerei, die auf einen philosophisch-theologischen Disput im 16. Jahrhundert fußt und die – in allerdings verändertem diskursiven Kontext, in dem es eher um das Empfinden der Gegenstandslosigkeit des Bildes geht (vgl. Malewitsch 1980, bes. 65f) – in Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund* (1919) kulminierte; den Hinweis danke ich Beat Wyss.

[7] Derartige Abdeckungen des Bildes durch Akteure des Films könnte man (auch wenn tatsächlich Schwarzkader folgt) als *dunkle Bilder* von *echtem Schwarzbild* unterscheiden. Immerhin scheint das Schwarz noch zum Raum der Szene zu gehören und nicht einem eigenen Repertoire des filmischen Zeigens zu entstammen. Ich werde auf die Differenzierung hier aber verzichten. Vgl. auch Sierek 2011, 433, der von einer „blickhemmenden“ Funktion des Schwarz als Spezifikum ostasiatischer Bildtheorie handelt.

[8] Vgl. Tuck 2007. Meischke (1995) untersuchte die Auffüllungen von Schwarzphasen in expliziten Darstellungen des Geschlechtsverkehrs und konnte zeigen, dass die Versuchspersonen zur Auffüllung derartiger Ellipsen auf stereotype Wissensbestände zurückgriffen, mit denen sie die sexuelle Episode sinnvoll interpretieren und vervollständigen konnten.

[9] Vgl. neben zahlreichen Einführungen in elementare Formen der Montage auch Glassner 2001.

[10] Arijon (2000, 678) verweist auf einen Szenenübergang in Michelangelo Antonionis Film *LE AMICHE* (Italien 1955): „Eine Szene, die den Streit eines Mädchens mit seinem Liebhaber zeigt, geht mit einer Ablende und einer kurzen Schwarzfilmphase zu Ende. Die neue Szene beginnt mit einem abrupten Schnitt und zeigt die Bergung der Leiche des Mädchens aus einem Fluss.“

[11] Damit wäre das Schwarz tatsächlich aus der Kinoerfahrung selbst motiviert, verweist es doch auf die Verdunkelung des Raums, die nötig ist, bevor das Bild erscheinen kann. Auf Fernseherfahrung kann sich das Schwarz des Nicht-Bildes nicht berufen. Möglicherweise könnte sich hier das in der Literatur zahlreich nachweisbare *whiteout* – die Aussetzung der Wahrnehmung von Figuren unter der Bedingung vor allem einer von Schnee ausgelösten Überflutung des Wahrnehmungsfeldes mit Licht sowie die damit zusammenhängenden Störungen der Rezeption – durchsetzen können; vgl. zur Darstellung dieser Erfahrung in der Literatur der letzten 200 Jahre Frost 2011.

Die Motivation der Farbe Schwarz ist unklar. Max Raphael, der in einer der wenigen Untersuchungen ihrer signifikativen Leistungen die Farbe Schwarz als „Farbe der Nacht“ ansah und sie dem Schlaf, dem Traum, dem Unterbewussten und dem Triebhaften zuordnete, sah sie in der Geschichte der Malerei in enger Beziehung zu den Bedeutungshorizonten von Tod und Trauer, dem Dämonischen, Unbewussten, Bedrohlichen, dem Mystischen oder dem Pathetischen. Das Schwarz hat bei ihm die allgemeine Charakteristik der Unbestimmtheit, signifiziert die Auflösung aller Inhalte; vgl. Raphael 1984, v.a. 30f. Darin knüpft er an das Programm einer radikal gegenstandslosen Malerei an, wie es z.B. von Malewitsch (1980) vertreten wurde. Vgl. Sierek 2011, der zur Beschreibung von Funktionen des Schwarz im neueren chinesischen Kino an Überlegungen Raphaels anknüpft.

[12] Ein Extremfall ist vielleicht Stanley Kubricks Film 2001 – *A SPACE ODYSSEY* (USA 1968): Unter einem längeren initialen Schwarz erklingen Takte aus György Ligetis requiemartigen Stück *Atmospheres*. Erst nach diesem 30-sekündigen Vorspiel öffnet sich das Bild: Wir sehen auf strahlendem Blau das MGM-Logo. Neue Musik – die ersten Takte von Richard Strauss‘ *Also sprach Zarathustra*; wir sehen den Titel über einem Bild, das den Aufgang einer Sonne über einem schwach beleuchteten Planeten zeigt. Danach endet die Musik, es beginnt der Film, eine Wüstenlandschaft, das Rauschen des Windes. Die beiden Musiken, die die Themen-Extreme des ganzen Filmes signifizieren, sind schon zu Beginn harsch gegeneinander gestellt. Strauss‘ Stück als Markierung und Begleitung des Zivilisatorischen, verbunden mit der Objektivität der Welt und einem photographischen Modus, der sie wiedergeben kann; dagegen Ligetis Musik als Symbolisierung einer Realität jenseits des Figuralen, vielleicht auch als Symbol einer Realität vor der Schöpfung, einer Realität außerhalb der Zeit und des Raumes.

Ein anderer Extremfall ist Michelangelo Antonionis Film *PROFESSIONE: REPORTER* (Italien 1973), der in seinem

Film nicht nur Bedeutungspotentiale der Farbe Weiß auszuheben versucht, sondern der ganz am Ende zu Schwarz übergeht: Der bis dahin so dominante Bilddiskurs wird „zur eindeutigen Privilegierung der *Sprache* in einem vor schwarzem Hintergrund stattfindenden Schlussmonolog des Journalisten über einen Blinden, der nach dem Wiedergewinnen seiner Sehkraft Selbstmord verübt hat“ (Sierek 1990, 432), fortgeführt. Dass auch hier Schwarz mit einer reflexiven Haltung, ja einer Skepsis gegenüber dem visuellen Zeigemodus des Films verbunden ist, sei nur am Rande festgehalten.

Eher als Augenzwinkern endet die letzte Folge der Fernsehserie *THE SOPRANOS* (USA 1999-2007): Sie brach mitten in einem Song urplötzlich ab, eine der Figuren hatte es noch geschafft, eine Parklücke zu finden, klingelt bei einem Freund, der sich aufmacht zu öffnen – als Ton und Bild plötzlich verschwinden und nur ein schwarzer Bildschirm zurückbleibt, lange stehen bleibt, bevor die letzten Abspanncredits über das Bild-Schwarz laufen. Einige Zuschauer waren wohl so irritiert, dass sie den Schluss für eine Sendestörung hielten – wiederum ein Indiz dafür, dass derartige Schwarzbild eng mit den Dramaturgien der Gestaltschließung, der Finalisierung von Geschichten verbunden ist.

[13] Der Voice-Over-Text des Anfangs: „Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Strasse in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit andern Bildern in Verbindung zu bringen – aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir: [...] ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.“ Vgl. zum Umgang mit Schwarz in Markers Film u.a. Scherer 2001, 145ff. Ihr geht es um die Unzeigbarkeit mancher abstrakter Gegenstände und deren Rolle in den Strategien des Sehen-Machens im essayistischen Film.

[14] Auf die Darstellung der eigenen Formen der nichtsignifikativen Verwendungen des Schwarz etwa im Experimentalfilm habe ich hier verzichtet. Hier wird im Extremfall das Schwarz als reiner Zeichenkörper eingesetzt, um etwa in Peter Kubelkas *ARNULF RAINER* (Österreich 1960) in einer streng komponierten rhythmischen Folge mit Blankfilm zu alternieren (im Ton wiederholt sich die Alternation mit unbespieltem und mit weißem Rauschen bespieltem Perforband). Ähnlich verfährt auch Guy Debord in seinem Anti-Film *HURLEMENTS EN FAVOR DE SADE* (Frankreich 1952), der auf der Tonspur Fragmente literarischer und politischer Diskurse montiert, visuell auf die Alternation von Schwarz und Weiß reduziert.

Literatur:

Arijon, Daniel (2000) *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Bähler, Regula (2005) Zur Strafe eine Stunde Schwarzbild. In: *Medialex* 10,2, S. 71-72.

Blümlinger, Christa (1997) *LA JETÉE*: Nachhall eines Symptom-Films. In: *Chris Marker. Filmessayist*. Hrsg. v. Birgit Kämper u. Thomas Tode. München: Institut Français de Munich / Cicim, S. 64-72.

Bondeson, Jan (2002) *Lebendig begraben. Geschichte einer Urangst*. Hamburg: Hoffmann & Campe.

Brinckmann, Christine Noll (2001) Unsägliche Genüsse. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 10,2, 2001, S. 77-94.

Brinckmann, Christine Noll (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage/AV* 16,2, S. 71-91.

Frost, Sabine (2011) *Whiteout. Schneefälle und Weißleinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld: Transcript.

Gebauer, Gunter (2000) Bildbereitschaft und Bildverweigerung. In: *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. Hrsg. v. Hans Belting u. Dietmar Kamper. München: Fink, S. 55-66.

Glassner, A. (2001) A Change of Scene. In: *Computer Graphics and Applications* 21,3, S. 86-92.

Katz, Steven D. (1998) *Shot by Shot / Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Malewitsch, Kasimir S. (1980) *Die gegenstandslose Welt*. Faks.-Nachdr. der Ausg. von 1927. Mainz [...]: Kupferberg (Neue Bauhausbücher.).

Meischke, Hendrika (1995) Implicit Sexual Portrayals in the Movies: Interpretations of Young Women. In: *Journal of Sex Research* 32,1, 1995, S. 29-36.

Raphael, Max (1984) *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt [...]: Qumran.

Scherer, Christina (2001) *Ivens, Marker, Godard, Jarman - Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink.

Schwebel, Horst (2006) Bildverweigerung im Bild. Mystik — eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 39, 2006, URL: <http://www.theomag.de/39/hs3.htm>.

Sierek, Karl (1990) Die weiße Leinwand. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. In Zusammenarb. mit Norbert Grob u. Karl Prümm. Münster: MAKS Publikationen, S. 421-432 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

Sierek, Karl (2011) Farbvolumen, Schattenfläche und gleißende Inversion. Drei Typen des Schwarzbilds im chinesischen Film. In: *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Hrsg. v. Karl Sierek u. Guido Kirsten. Marburg: Schüren, S. 431-448 (Zürcher Filmstudien. 27.).

Tuck, Greg (2007) The Pleasure of Invisible Sex: Cinematic Meaning, Sexual “Metaphors” and the Phenomenology of Editing in Classical Hollywood Cinema. In: *Real-*

ities and Remediations: The Limits of Representation. Ed. by Elizabeth Wells and Tamar Jeffers McDonald. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 1-13.