

Richard Blank, *Film & Licht*



Richard Blank

FILM&LICHT

Die Geschichte des Filmlichts ist
die Geschichte des Films

Mit einer DVD

Alexander Verlag Berlin

Für Laurens Straub, den 2007 verstorbenen Freund – Produzent, Verleiher, Dozent und Erfinder des deutschen Autorenfilms. Film passte für ihn in kein Lehrbuch. Bei seiner Arbeit an den Akademien verschanzte er sich nicht hinter Wissenschaftlichkeit und Objektivität. Immer brachte er seine Person ein.

Dank an Benno Mitschka, der mir für das Buch seine umfangreiche private Filmsammlung zur Verfügung stellte. R. B.

Mit freundlicher Unterstützung von Arri Film & TV Services



Gefördert von der Kulturwerk der VG Bild-Kunst GmbH, Bonn.



BILD-KUNST

© by Alexander Verlag Berlin 2009

Alexander Wewerka

Postfach 19 18 24, D-14008 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Redaktion/Lektorat: Katharina Broich und Christin Heinrichs.

Dank an Stella Diedrich

Satz und Layout: Antje Wewerka

Alle Abbildungen sind Filmstills, die der beiliegenden DVD entnommen wurden.

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung eines Filmstills aus Orson Welles, *Le Procès* (*Der Prozeß*)

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: Interpress Budapest

ISBN 978-3-89581-199-9

Printed in Hungary (May 2009)

INHALT

Thema	11
Dilettantismus	13
Regeln	14
Gläsernes Studio – Hollywood bis 1915	23

Wege zum ›klassischen‹ Stil – Hollywood von 1915 bis 1925

Charlie Chaplin	29
<i>The Champion (Der Champion)</i> , 1915, <i>The Gold Rush</i> (<i>Goldrausch</i>), 1925	
David Wark Griffith	31
<i>The Birth of a Nation (Geburt einer Nation)</i> , 1915, <i>Intolerance</i> , 1916	
Cecil B. DeMille	44
<i>The Cheat</i> , 1915, <i>Joan the Woman</i> , 1916, <i>Old Wives for New</i> , 1918, <i>Manslaughter (Frauen auf schiefer Bahn)</i> , 1922	
Fred Niblo	53
<i>Ben Hur</i> , 1926	
Der ›klassische‹ Stil	55

Irritation

Robert Siodmak	59
<i>Tumultes (Stürme der Leidenschaft)</i> , 1931	

Scheitern

David Wark Griffith	64
<i>Way down East (Mädchenlos)</i> , 1920	
Maurice Tourneur	70
<i>The Blue Bird</i> , 1918	

Emigranten

Fritz Lang	75
<i>Die Nibelungen</i> , 1922–24, <i>M – Eine Stadt sucht einen Mörder</i> , 1931, <i>Fury</i> , 1936	

Robert Siodmak	88
<i>Deported (Abgeschoben)</i> , 1950, <i>Phantom Lady (Zeuge gesucht)</i> , 1943	
Friedrich Wilhelm Murnau	94
<i>Der letzte Mann</i> , 1924, <i>Faust</i> , 1926, <i>Sunrise (Sonnenaufgang)</i> , 1927	
Max Ophüls	109
<i>Liebelei</i> , 1932, <i>The Exile (Der Verbannte)</i> , 1947, <i>La Ronde (Der Reigen)</i> , 1950	
Fernsehen – Aristoteles, Hollywood, Appia, das Fernsehen und andere Unverträglichkeiten	127
Alles neu	
Neorealismus	139
Roberto Rossellini	
<i>Roma, città aperta (Rom, offene Stadt)</i> , 1945	
Vittorio De Sica	
<i>Ladri di biciclette (Fahrraddiebe)</i> , 1948	
Nouvelle Vague	148
François Truffaut	
<i>Les quatre cents coups (Sie küßten und sie schlugen ihn)</i> , 1959	
Jean Luc Godard	
<i>À bout de souffle (Außer Atem)</i> , 1959	
New Hollywood	159
Robert Altman	
<i>M.A.S.H.</i> , 1969	
Martin Scorsese	
<i>Taxi Driver</i> , 1976	
Einzelgänger	
Sergej M. Eisenstein	175
<i>Ivan Groznyj (Iwan der Schreckliche)</i> , 1943–1945	
Orson Welles	183
<i>Le Procès (Der Prozeß)</i> , 1962	

Luis Buñuel	191
<i>Cet obscur objet du désir (Dieses obskure Objekt der Begierde)</i> , 1977	
Wong Kar-Wai	197
<i>In the Mood for Love</i> , 2000	
Lars von Trier	205
<i>Dogville</i> , 2003	
Schluss	212
Anhang	
Anmerkungen	214
Filmzitate auf DVD	237
Literaturhinweise	240
Personenregister	243
Filmtitelregister	247
Der Autor	251

THEMA

Das Kino hieß früher in Deutschland »Lichtspielhaus« oder »Lichtspieltheater«.

Die Filmliteratur ist voll von Büchern über Regisseure, Schauspieler, Studios und deren Filme, von denen mit Vorliebe über Inhalte und die diversen Genres berichtet wird, nicht selten mit dem Hinweis auf Weltanschauung oder Grundhaltung pessimistischer oder optimistischer Art. Ferner gibt es Lehrbücher, die über Kameraarbeit, Schnitt, Licht, Architektur, Ton usw. Auskunft geben.

Strukturelle Analysen, historische Durchblicke sind selten.

So gibt es über Entwicklungen des Filmlichts im Wesentlichen nur zwei kurze Aufsätze.¹ In den zwanzig Statements zum Filmlicht im Jubiläumsheft des *Film Dienst* 2007² sind historische Aspekte oder vergleichende Analysen nicht zu finden.

Das Bild und der Bildraum, den mir das zweidimensionale Medium zeigt, hängen in großem Maße ab vom Licht. Dabei ist das Licht im filmischen Bild ein Hintergrundphänomen. Die Wahrnehmungspsychologie verwendet diesen Begriff, wenn man etwas wahrnimmt, ohne es sonderlich zu registrieren. Der Zuschauer konzentriert sich auf Szenerie und Personen. Die Bilder nimmt er als gegeben, nimmt sie »wahr«, ohne das Licht und seine technischen Voraussetzungen weiter zu beachten.

Man mag bei »Licht« an den Beginn der biblischen Schöpfungsgeschichte denken oder sich an Banaleres halten, an das mühsame Platzieren der Scheinwerfer beim Drehen etwa, das für eine einzige Einstellung oft mehrere Stunden dauert – die Bedeutung des Lichts für den Film ist fundamental.

Durch unterschiedliche Handhabung des Lichts verändern sich nicht nur Tageszeit, Gestaltung des Raums, Wirkung der Dekoration, Stimmung der Akteure. Die Bilder werden durch das Licht unter-

schiedlich strukturiert. Im Blick auf das Licht werden unterschiedliche Auffassungen von ›Realität‹ sichtbar.

In der Kunstgeschichte zeigt sich die Schwierigkeit, bei Bildern von ›Realität‹ zu sprechen. Die zweidimensionalen Bilder des Mittelalters entwerfen einen anderen Bildraum als die perspektivische Malerei der Renaissance. Rembrandts Bilder haben wenig mit den Bildern Van Goghs zu tun, und beide unterscheiden sich von den Bildern Picassos.

Die Frage nach der Realität des Bildes ist wesentlich. Das Bewusstsein dafür wird durch den Blick auf eine andere Kultur geschärft. Lange Zeit war man im arabischen Raum »von der Überzeugung beherrscht, dass die Darstellung von Menschen und Tieren als lästerlicher Verstoß gegen die schöpferische Souveränität Gottes zu verurteilen sei«.³

Dieses alte Tabu weist hin auf die Bedeutung der Bilder und auf die Verantwortung derer, die Bilder von der Welt aufnehmen und zeigen. Gerade in einer Zeit der digitalen Schnellschüsse, in der massenhaft abgelichtet wird, was uns umgibt, sollte das Bewusstsein für diese Verantwortung wachgehalten werden. Das Licht in den Bildern sagt etwas darüber, in welchem Licht die Welt steht, wie sie gesehen und abgebildet wird.

Zur Methode: Für die Regeln der Beleuchtung beziehe ich mich auf Sekundärliteratur, Lehrbücher und Interviews. Die historische Entwicklung und deren Tendenzen klären sich vor allem im Blick auf konkrete Beispiele, Filme, die exemplarisch und richtungweisend sind.

DILETTANTISMUS

Es ist Nacht. Auf einem Hügel steht inmitten einer Wiese ein großer alter Baum. Hier drehen wir die Golgatha-Szenen für die *Matthäuspassion*.

Ich schlage vor, um den Baum einen Halbkreis mit einem Radius von etwa zehn Metern zu beleuchten, damit die herantretenden Personen aus dem Schwarzen ins Licht kommen und beim Weggehen im Schwarzen verschwinden.

Vor allem für den Auftritt von Judas schien mir das reizvoll. Für anschließende Bilder hatte ich ebenfalls schwarze Begrenzungen im Sinn: Der Prozess Jesu spielt auf der Bühne eines Stadttheaters. Ich wollte alles Dekor von der Bühne entfernen, außer zwei weißen Säulen und einem Lüster. Der Lüster sollte ausgeschaltet und der gesamte Hintergrund ohne jegliches Licht sein. Das Schwarz der Bühne würde sich mit dem Schwarz um den segmentartig beleuchteten Baum verbinden und eine stilistische Einheit bilden.

Nun ist auf einer Theaterbühne vieles möglich, nicht aber für die Nachtaufnahmen an dem alten Baum. »Wenn du kein offenes Feuer und keine Fackeln willst, gibt es nur eine Möglichkeit: das Licht kommt vom Mond.« Mein Kameramann Franz Rath schlägt vor, mit ein paar schwebenden Lichtballons Mondlicht ›herzustellen‹, das quasi auf natürliche Weise die Umgebung des Baums in einem weiten Umkreis ausleuchtet. Das lernt heute jeder Kameramann im ersten Semester: Das Hauptlicht muss eine ›natürliche‹ Quelle haben, die durch Scheinwerfer unterstützt oder imitiert wird. Wer darauf verzichten will, erweist sich als Dilettant.

Meine Absicht, weder den Mond noch offene Feuerstellen zu benutzen, ist im Blick auf das allgemein verbreitete Regelwerk der filmischen Beleuchtungskunst reiner Unsinn.

REGELN

Wer ein Filmstudio besucht, um beim Drehen zuzuschauen, wundert sich über die Menge von Scheinwerfern, Lampen, Beleuchtungskörpern, die in der Dekoration herumstehen und »irgendwie« arrangiert, versetzt, positioniert werden, ohne dass man als Laie ein System erkennen könnte.

Wenn einer gekommen ist, um die Schauspieler agieren zu sehen, wird er bald ungeduldig werden. Das Einrichten des Lichts dauert, dauert lange, weitaus länger als die Arbeit mit den Schauspielern. Dabei arbeiten die Beleuchter nach Regeln, die sich im Lauf der Filmgeschichte entwickelt haben und heute quasi allgemeingültig sind.

Jede Szenerie hat ein Hauptlicht, das »Führungslicht«, »eine Lichtquelle, die die Lichtführung der gesamten Ausleuchtung beeinflusst und festlegt«. ¹ Die Amerikaner nennen es *key light*. Dieses »Schlüssellicht« ist bestimmt durch ein inhaltliches Kriterium: Die Szenerie mit Dekoration und Schauspielern soll »natürlich« erscheinen. Das wird erreicht, wenn man sich beim Einleuchten der Szenerie »durch die ihr zu Grunde liegende und zu imitierende natürliche Lichtquelle leiten läßt«. ² Was bedeutet das im konkreten Fall? Zeitgenössische Kameralleute, Oberbeleuchter und andere Spezialisten geben Auskunft:

»Für Innenaufnahmen bei Tageslicht sind Fenster die logischste Quelle ... Früh am Morgen und am späten Nachmittag wird das Licht in einem sehr tiefen Winkel in den Raum kommen, fast parallel.« ³

Das Licht in der Innenszene bei Tag hat also eine reale, »natürliche« Quelle, das Sonnenlicht. Es wird durch die Scheinwerfer imitiert oder verstärkt. Nun ist hier die Rede von »Nachmittag« und »Morgen«. Was ist, wenn die Szene mittags spielt?

Vilmos Zsigmond (Kameramann von *The Long Goodbye*, 1973 und *The River*, 1984) gibt zu, dass er sich dann gezwungen sieht, zu »pfuschen«: »Bei Tageslicht pfusche ich öfter, weil die Sonne eigentlich nie so hoch steht wie in Kalifornien im Sommer.« Dabei bemüht er sich

aber, sein Konzept in einem realistischen Kontext zu halten, und fährt fort: »Ich nehme dann einfach an, der Drehort sei in Schweden oder Irland, wo die Sonne sogar im Sommer recht tief über den Himmel wandert.« Im gleichen Atemzug aber gesteht er den ›Pfuscher‹ ein, um sich zu versichern, dass er schließlich weder in Schweden noch in Irland dreht, sondern in Kalifornien: »Für mich ist es dann 10 Uhr vormittags oder 3 Uhr nachmittags, aber niemals Mittag.«⁴

Fragen des Lichts sprengen den technischen Rahmen. Erstaunlich ist das unbedingte Bemühen um eine naturalistische ›Wahrheit‹. Zsigmond könnte ja einfach sagen: Ich stelle den Scheinwerfer so, dass das Licht schräg, fast parallel zum Boden des Innenraums verläuft – nein, der ›Pfuscher‹ findet zuerst durch eine geographische Veränderung statt – Schweden oder Irland –, wird dann zurückgenommen und in eine Uhrzeit verlegt – 10 Uhr vormittag oder 3 Uhr nachmittag –, um am Ende wahrheitsgemäß korrigiert zu werden: Obwohl die Szene mittags spielt, muss die Sonne schräg durchs Fenster kommen. Derartige Purzelbäume zeigen jenseits aller technischer Fragen das Bemühen um Wahrheit und Natürlichkeit und untermauern das Grundprinzip: Das Filmlicht imaginiert eine ›natürliche‹ Quelle, die so erscheint, dass der Zuschauer sie als wahr annehmen kann.

Allen Daviau (Kameramann von *E. T.*, 1983) betont: »Das Fenster muss deutlich in den Konturen sein, so realistisch, dass keinem auffällt, dass dahinter (im Studio) nichts ist«, und er warnt vor einem zu groß angelegten Interieur, weil der Zuschauer dann das Fenster als einzige Quelle für das Hauptlicht nicht mehr akzeptiert. »Ich glaube nicht, dass man ein großes, weiträumiges Interieur bauen kann, wo der Zuschauer (das Licht) als wahr annimmt.«⁵

Wie immer das Licht gesetzt ist, der Zuschauer muss eine ›natürliche‹ Quelle wahrnehmen, für wahr nehmen – hier das Hauptlicht, das durch das Fenster kommt. Zusätzliches Licht für Gegenstände, Personen und ihre Gänge in dem Interieur orientiert sich am Hauptlicht, »jedes weitere Licht soll sich dem unterordnen«.⁶

Bei Nacht ergibt sich die ›natürliche‹ Lichtquelle in Innenräumen wie selbstverständlich. Es ist die Lampe in der Dekoration, die im Gegen-

satz zur Tageslichtsonne den Vorteil hat, realistischer Teil der Szenerie zu sein. »Die tatsächlich vorhandenen Quellen erscheinen im Bild.«⁷

Wie bei Tag das Sonnenlicht, so wird bei Nacht das im Bild sichtbare Licht der Lampe durch Scheinwerfer ergänzt, ausgeweitet. »Nehmen wir eine Lampe in der Ecke eines Wohnzimmers. Nun kann man dem Stuhl damit Licht von der einen Seite der Lampe geben und der Couch von der anderen Seite. Das Licht für die Blumen auf dem Kaffeetisch gibt man von oben. So wird man am Ende mehrere Scheinwerfer von dieser einen Quelle ableiten ... Dann, wenn Leute herumlaufen, wird es schwieriger. Natürlich hat man viele Freiheiten, solange man die Quellen beachtet.«⁸

Diese Ausführungen des Oberbeleuchters Richmond Aguilar (*Easy Rider*, 1969, *Paper Moon*, 1973, *The Postman always rings twice*, 1980) sind für den Fachmann klar und einfach. Einem Laien allerdings, der beim Drehen zuschaut, erscheinen die Funktionen der Scheinwerfer, mit denen die Szenerie bestückt ist, alles andere als klar und deutlich. Und nicht nur dem Laien! Auch ich als Regisseur habe es längst aufgegeben, das komplizierte Arrangement der Scheinwerfer ganz zu durchschauen. Wenn man später die Muster, also das gedrehte Material, oder den fertigen Film sieht, darf man sich wundern: Das Licht der gesamten Szenerie scheint auf ganz natürliche Weise von den Lampen des Wohnraums zu kommen, »immer hat man eine Lichtquelle im Bild«⁹.

Was aber soll mit dem zusätzlichen Licht, das sich dem Führungslicht unterordnet, bewirkt werden?

Hat man Position, Richtung und Intensität des Hauptlichts festgelegt, »gelangt man fast zwangsläufig zu allen weiteren Regeln«.¹⁰

Um die Schatten, die das Führungslicht wirft, aufzuhellen, setzt man ein »Füll-Licht«, das im Allgemeinen eine schwächere Beleuchtungsstärke hat, es »ist dem Führungslicht untergeordnet«.¹¹

Eine weitere Lichteinheit wirkt ausgleichend für die gesamte Szenerie. Es ist das »Hintergrund-« oder »Raumlicht«, das Teile der Dekoration ausleuchtet, »um die in der Szene vorhandenen Kontraste auszugleichen«.¹²

Und eine dritte Ergänzung zum Führungslicht sei hier angeführt: Um ein Dekorationsteil oder eine Person vom Hintergrund optisch zu trennen, wird ein ›Spitzlicht‹ gesetzt, auch ›Spitze‹ oder ›Kante‹ genannt. So scheint bei einem Porträt »das Spitzlicht von hinten auf den Kopf«. ¹³

Bis zu diesem Punkt scheint das Instrumentarium relativ übersichtlich. Schreiten wir fort, so entwickelt sich das Regelwerk zügig zu jenem schönen Chaos, das jedem Nichtfachmann am Drehort erscheint:

Im Standardwerk von Hilmar Mehnert kann man nachlesen, was sonst noch alles dazu dient, das Führungslicht zu ergänzen: ›Kleiderlicht‹, ›Frontallicht‹, ›Vorderlicht‹, ›Augenlicht‹, ›Seitenlicht‹, ›Doppelseiten‹, ›Steif‹-, ›Kreuz‹- und ›Gegenlicht‹ ¹⁴ oder Spezielleres wie die Beleuchtung von Kerzenlichtszenen, Kaminszenen und das besondere Licht beim Anzünden einer Zigarette. ¹⁵ Hinzu kommt das vor allem in Hollywood praktizierte Figure Lighting, das eine Person auch in dunkleren Bildbereichen stets gut sichtbar erscheinen lässt.

Wie in dem Werk von Hilmar Mehnert werden in *Painting with Light*, einem Lehrbuch des Kameramanns John Alton, 1949 verfasst und vor Kurzem neu aufgelegt ¹⁶, die technischen Fragen bis ins Detail behandelt. Die Regeln der »Hollywood photography« ¹⁷ sind minutiös aufgeschlüsselt. So gibt es Beispiele für »Sonnenaufgang« ¹⁸, »Fensteraufnahmen« ¹⁹, »Mondschein und Fenster« ²⁰ oder »Feuerszenen« ²¹.

Was immer an Licht gesetzt wird, stets geht es darum, die ›natürliche‹ Wirkung des Führungslichts zu bewahren. Streitigkeiten zwischen einzelnen Fachleuten spielen sich unter Bewahrung dieser Maxime ab. So geht Mehnert davon aus, dass in einem Interieur darauf zu achten ist, nur eine Schattenrichtung herzustellen, was von Achim Dunker kritisiert wird. Er verweist darauf, dass verschiedene ›natürliche‹ Lichtquellen in einer Szenerie unterschiedliche Schatten werfen können. ²² Während Dunker gegen allzu rigide Regeln lapidar feststellt: »Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, ein Bild auszuleuchten«, ²³ bleibt er,

wenn es konkret wird, im Kontext der ›natürlichen‹ Lichtquelle. In der Beweisführung gegen Mehnert etabliert er in einem Zimmer neben dem Licht, das durchs Fenster kommt, eine zweite Quelle: Licht, das von einer Terrasse ins Zimmer leuchtet und einen Schatten auf die Fenstergardine wirft. Bei aller Zwanglosigkeit, die er beim Beleuchten fordert – »Freiheit«, »Kreativität«²⁴ –, bleibt er bei der ›natürlichen‹ Lichtquelle, mag sein, es sind deren zwei.²⁵

Hilmar Mehnert stützt seine Lehre durch eine Art Naturgesetz: »In der Natur ist die Hauptlichtquelle die Sonne; folglich gibt es einen definierten Schatten. Aus dieser Tatsache erklärt es sich, dass man auch in Innenräumen das Überwiegen einer Lichtquelle unbewußt voraussetzt. Aus ihr und aus ästhetischen Gründen folgt, daß ein einzelner, in seiner Richtung wohl definierter Schatten als besonders natürlich empfunden wird.«²⁶

Stopp! Wie war das mit meinem Baum auf dem Hügel, wo mir das Mondlicht nicht passte? Dem ausgekochten Lichtspezialisten, der die bis dato zitierten Punkte im Kopf hat, muss mein Ansinnen, auf das ›naturgegebene‹ Führungslicht ganz zu verzichten, wohl nicht nur als dilettantisches Gerede erscheinen, sondern als ein schwerwiegender Regelverstoß. Nach welchen Regeln also wird das Licht bei einer nächtlichen Außenszene gesetzt? Wenn man Glück hat, findet man auch für den Außendreh in der Nacht reale Lichtquellen. Der Kameramann Jordan Cronenweth (*Blade Runner*, 1982) empfiehlt, den Drehort auf jeden Fall nach Lichtquellen abzusuchen, die eine ähnliche Funktion erfüllen wie die Lampe im Interieur.

»Ich teste, was mit dem schon vorhandenen Licht ist, und dann versuche ich, die Szenerie mit den vorhandenen Lichtquellen, die (im Bild) erscheinen, auszuleuchten.«²⁷

Wenn man keine echten Lampen vorfindet, die im Bild gezeigt werden können, empfiehlt James Wong Howe (Kameramann in *The Rose Tattoo*, 1955, *Picnic*, 1955 oder *Funny Lady*, 1974), das Licht so zu setzen, dass es von einer originalen Quelle zu kommen scheint: »Wenn ich eine Straße auszuleuchten habe, muss ich mein Licht von oben bringen, so als wären da Straßenlaternen.«²⁸ Es werden also Straßenlampen

vorgetäuscht, um den Eindruck zu erwecken, der Film bilde eine ›natürlich‹ ausgeleuchtete Umgebung ab. Wenn in der Realität keine Lampen vorhanden sein können, in der freien Natur etwa oder bei einer hochgelegenen Kameraposition in der Stadt, bleibt als einzige ›natürliche‹ Lichtquelle das Mondlicht. Heute imitiert man das, wie eingangs erwähnt, durch schwebende Lichtballons. Früher wusste man sich anders zu helfen. James Crabe (Kameramann in *Rocky*, 1976, *The Carate Kid*, 1984) greift zu einem ganz unaufwendigen Mittel, um eine Stadtlandschaft bei Nacht zu beleuchten: »Man kann einen ganzen Häuserblock mit einem kleinen Streiflicht als Mond ausleuchten ... Man ist fast immer imstande, seinen eigenen Mond zu schaffen.«²⁹

Und wenn man in der freien Landschaft dreht und noch nicht unsere schönen Ballons hat, dann behilft man sich wie bei der Straße ohne Laternen: Man nimmt den Mond ›irgendwo oben‹ an, und »dann leuchtest du in einer Art und Weise aus, dass man nicht weiß, wo das Licht herkommt. Es ist eine Art weiches Grundlicht, das hereinscheint«.³⁰

Die Beleuchtungstechnik hat sich entwickelt in Verbindung mit der fortschreitenden Veränderung des Filmmaterials. Die technischen Neuerungen, auch die Verfeinerungen im Kopiervorgang kann man in der entsprechenden Literatur nachlesen.

In den letzten Jahren ist die Empfindlichkeit des Zelluloids erheblich gestiegen, und der Fortschritt scheint auf diesem Gebiet noch nicht abgeschlossen. Heute bietet die Lichtempfindlichkeit des digitalen Videomaterials sogar die Möglichkeit, nur das vorhandene Licht zu nutzen und ganz ohne zusätzliche Beleuchtung zu drehen. Der Begriff des ›Natürlichen‹ aber hat im Bereich des Films eine doppelte Bedeutung: die vorgegebene ›Natürlichkeit‹ und jene, die beim Drehen hergestellt, gestaltet werden soll. Achim Dunker weist darauf hin, dass mit der neuen Technik, zumindest im professionellen Bereich, wenig gewonnen ist. Filmbeleuchtung ist immer »Lichtgestaltung«, und da hilft es wenig, wenn ein Motiv ›genug Licht‹ für ein bestimmtes Material hat.³¹ So kann man in dem zweidimensionalen Medium nur

durch das Licht Räumlichkeit herstellen. »Licht und Schatten geben dem Zuschauer den entscheidenden Eindruck von der Dimension des Raumes.« Das Licht kann den Raum verändern: »Unterschiedliche Lichtgestaltungen führen zu verschiedenen optischen Tiefen.«³²

Die Gestaltung des Lichts aber unterliegt in jedem Fall der Maxime des oben beschriebenen Regelwerks: Das Hauptlicht soll eine »natürliche« Quelle haben und alles, was zusätzlich gesetzt wird, richtet sich nach diesem Licht, dem Führungslicht. Nur die »natürliche« Lichtquelle vermittelt dem zweidimensionalen Bild die »natürliche«, »realistische« Wirkung. Jost Vacano (Kameramann, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975, *Das Boot*, 1981, *Die unendliche Geschichte*, 1984) betont: »Ich versuche immer, von einer realistischen Beleuchtung auszugehen.«³³

Der Raumgestaltung durch das Licht hat sich die Dekoration unter Umständen anzupassen: Für Axel Block (Kameramann, *Danni*, 1983, *Der Kinoerzähler*, 1993) ist das selbstverständlich: »Dass hier eine Lampe brennt und dort eine brennt, muss ja kein Zufall sein, man kann den Raum so einrichten.«³⁴

Das Regelwerk der Beleuchtung untersteht bei allen technischen Fragen einem inhaltlichen Prinzip, das von Jost Vacano mit Verve vertreten wird: »Ich bin ein fanatischer Verfechter eines gewissen Realismus ... der Zuschauer soll den Eindruck haben, er erlebe die Szene mit.«³⁵

Durch das rechte Licht bietet der Film dem Zuschauer die Illusion von Wirklichkeit. Eduardo Serra (Kameramann von Patrice Leconte) fordert nachdrücklich, beim Ausleuchten »das natürliche Licht anzunehmen ... Andernfalls wird die Illusion zerstört.«³⁶

Die Illusion, das Bild als Realität anzunehmen, hängt in großem Maße ab von der »richtigen« Stimmung, die das Licht erzeugt. Thomas Gans widmet in seinem Lehrbuch über die Technik der Filmbeleuchtung ein spezielles Kapitel der »Stimmung und Atmosphäre«.³⁷ Er verweist dabei auf ein anderes »Werkbuch«, das detaillierte Angaben macht für Stimmungen wie »ängstlich«, »einsam«, »bedrohlich«, »boshaft«, »heroisch« usw.³⁸

Das von mir aus den verschiedenen Lehrbüchern und Interviews skizzierte Regelwerk wird heute als allgemeingültig angesehen. Ich habe Hunderte Äußerungen von Kameraleuten zum Licht gelesen. Hier und da gibt es Varianten, leichte Abweichungen im System, auch Aggressionen gegen die fixierten Regeln, die in ihren Grundzügen davon aber unberührt bleiben. Denn in der Praxis – so werden wir im weiteren Verlauf des Buches sehen – wird höchst selten dagegen gegangen.

Und wenn z. B. der Kameramann Gernot Roll (*Heimat*, 1981–84, *Kaspar Hauser*, 1992, *Der bewegte Mann*, 1993) auf die Frage nach den »Gesetzen fürs Licht« sagt: »Es gibt die nicht«, »ich lasse mich nicht auf irgendwelche Prinzipien einengen«,³⁹ dann muss ich gestehen, dass ich das in seinen Filmen nicht bemerken konnte. Als einzige Ausnahme von den Regeln kann man bei ihm ab und zu sein ›Spitzlicht‹, die ›Kante‹ beobachten. Er hält sich da an das von ihm entdeckte 8. Weltwunder (»Die chinesische Sonne scheint immer von unten«⁴⁰) und setzt das Licht so von unten, dass die Köpfe der Schauspieler mit einer Art Gloriole versehen sind. Sie werden es ihm wohl danken, da sie aus Mangel an Bewegungsspielraum längere Zeit an einem Fleck stehen bleiben dürfen.

All diese Regeln – was steckt dahinter? Wie sind sie entstanden? Wie verläuft ihre historische Entwicklung seit den Anfängen des Kinos um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert? Die Literatur über die Geschichte des Filmlichts ist mager. Dabei versprechen die Autoren mit ihren Titeln meist eine umfassende Schilderung. Der Aufsatz »Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts« von Wolfgang Samlowski und Hans J. Wulff⁴¹ hat gerade mal fünfzehn Seiten, und der Aufsatz »On the History and Ideology of Film Lighting«⁴² von Peter Baxter, auf den sich die vorgenannten Autoren häufig beziehen, hat dreiundzwanzig Seiten. Beide Aufsätze zitieren von den Standardwerken der Filmgeschichte mehrmals Barry Salt.⁴³

Augenscheinlich wird die Bedeutung des Filmlichts vernachlässigt oder falsch eingeschätzt. Das ist umso erstaunlicher, als im Licht – wie

der russische Kameramann Anatoli Golownja betont – »die Essenz der Arbeit des Kameramanns«⁴⁴ liegt, ja »die Essenz der Filmkunst«, wie Stefano Masi sagt.⁴⁵

Im Grunde ist jede Phase des Filmens irgendwie mit Licht verbunden. Das beginnt mit der Aufnahme, wenn das Licht durchs Objektiv auf das Filmmaterial fällt, das belichtet wird, und reicht bis zur Projektion im Kino oder Übertragung im Fernsehen. Wem das zu banal erscheint, der mag über die Faszination staunen, die in den frühen Jahren des Films eine »simple« Kinoprojektion ausüben konnte. 1926 schrieb Rudolf Harms: »Dem Auge bietet sich in einer raumlosen Dunkelheit in Richtung der Blickachse eine genau begrenzte Fläche dar, aus der sich die verschiedensten Lichterscheinungen ... in spielerischer Bewegung ablösen. Man kann diese Lichtbewegungen am besten beobachten, wenn man statt der Bildfläche einmal das Lichtbündel betrachtet, das (sich) vom Fenster der Vorführcabine ... ausbreitet.«⁴⁶ Auf geradezu metaphysische Dimensionen verweist ein Regisseur wie Josef von Sternberg, wenn er über die Bedeutung des Lichts spricht: Er nennt das Licht den Ursprung allen Lebens, zitiert die Bibel – »Es werde Licht. Und es ward Licht.« – und fährt fort: »Ohne Licht ist nichts ... die Geschichte des Lichts ist die Geschichte des Lebens, und das menschliche Auge ist die erste Kamera. Es ist wie eine Linse geformt, und das Bild, das wir sehen, steht auf dem Kopf wie in einer Kamera – nur der Verstand läßt es uns aufrecht sehen.«⁴⁷ Die Ansprüche von Sternbergs mögen für eine Betrachtung der Geschichte des Filmlichts etwas hoch gegriffen sein. Immerhin ermutigen sie dazu, bei allen technischen Fragen das Wesentliche nicht aus dem Auge zu verlieren: Die Art und Weise, wie das Licht im Film behandelt wird, sagt etwas darüber aus, wie man die Welt sieht und darstellt, wie die Welt »ins rechte Licht« gesetzt wird.

GLÄSERNES STUDIO

Hollywood bis 1915

In der raren Literatur über die Geschichte des Filmlichts dominiert die Beschäftigung mit Hollywood. Der Aufsatz von Wolfgang Samlowski und Hans J. Wulff streift auf knapp einer Seite Entwicklungen außerhalb Hollywoods, und Peter Baxter gibt dem noch weniger Raum. Der Weg zu dem heute gültigen Regelwerk des Filmlichts ist untrennbar verbunden mit der Geschichte des Hollywoodfilms.

Die stilistischen Grundzüge dieses Regelwerks zeichnen sich ab im Hollywoodkino der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts und sind mit dem Beginn des Tonfilms, also um 1930, festgeschrieben. Natürlich kamen und kommen technische Neuerungen hinzu, aber »die Beleuchtungsstile sind am Beginn der 30er Jahre etabliert und ... als Produktionsstandards nicht nur durchgesetzt, sondern auch weitgehend vereinheitlicht«.¹

Trotz der vorhandenen Möglichkeiten des elektrischen Lichts – im Theater wurde die Gasbeleuchtung bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durch elektrisches Licht ersetzt – wird für die Filmproduktion anfangs ausschließlich das Sonnenlicht genutzt. Das gilt nicht nur für die Außenaufnahmen unter freiem Himmel, nein, die ersten gebauten Studioräume hatten Glasdächer, die Sonne gab der Szenerie das Licht. Die Konzentration der amerikanischen Filmindustrie in Hollywood wird von Salt und anderen damit begründet, dass bis 1900 die Filmleute mehr und mehr vom Osten des Landes in das sonnige Kalifornien zogen, um in den Glasstudios das Tageslicht besser nutzen und dabei vor allem die Arbeitszeiten verlängern zu können. Samlowski/Wulff systematisieren die Zeit von den Anfängen bis zum Beginn des Tonfilms in einem übersichtlichen Schema von vier Phasen, »die mehr oder weniger zeitlich aufeinander folgten:

1. Tageslichtaufnahmen ohne Benutzung von Hilfsmitteln;
2. Tageslichtaufnahmen mit Benutzung von natürlichen, nicht elektrischen Hilfsmitteln;
3. Tageslichtaufnahmen mit Benutzung zusätzlicher künstlicher Beleuchtung;
4. Aufnahmen unter ausschließlicher Benutzung künstlicher Beleuchtung«.²

Salt datiert den ersten Abschnitt bis 1899, den zweiten bis 1904.³ Den Beginn der letzten Phase datiert er auf 1914.⁴ Baxter sieht ihn ein Jahr später: »Nach allem was man weiß, ist 1915 das Schlüsseljahr für die Elektrifizierung der kalifornischen Studios.«⁵

Gehen wir zunächst auf die Zeit bis 1915 ein, also auf die Phasen 2 und 3, ehe wir uns mit der Zeit ab 1915 beschäftigen, die für die Entwicklung zu den heute geltenden Standards von größtem Interesse ist.

Um die Jahrhundertwende begann man durch einfache technische Mittel das Sonnenlicht zu beeinflussen, zu variieren: Spiegel wurden als Reflektoren eingesetzt, und vor allem erfand man Möglichkeiten, das »scharfe« Sonnenlicht zu brechen und ihm eine gewisse Diffusion zu verleihen. So bespannte man die Glasdächer teilweise mit Stoffen oder man baute ein spezielles Glas ein, in dem das Licht gebrochen und relativ gleichmäßig verteilt wurde. »Das beste Glas hatte reihenweise winzige prismatische Erhöhungen, die das eindringende Licht brachen.«⁶

Warum wurde anfangs auf das elektrische Licht verzichtet? An den Kosten kann es nicht gelegen haben. Die Glasbauten waren aufwendig und teuer. Baxter legt den Schluss nahe, dass man anfangs das elektrische Licht vor allem deshalb nicht nutzte, weil es im Vergleich zum alten, im Theater verwendeten Gaslicht einen entscheidenden Nachteil hatte: Mit ihm konnte unter den technischen Gegebenheiten kein weiches Licht erzeugt werden. »Das satte weiche Gaslicht«⁷, wie man es vom Theater kannte, wurde eher durch ein Sonnenlicht erreicht, das durch Diffusion »weich« gemacht wurde, als durch »den Mist der offenen elektrischen Beleuchtung«.⁸

Die gläsernen Studios gaben der Szenerie durch die Sonne und die Diffusoren aus Stoff und speziell präpariertem Glas ein gleichmäßiges helles Licht, in dem nichts hervorgehoben oder in den Hintergrund versetzt werden konnte. Schatten wurden vermieden. Der Raum hatte keinerlei Dimension, und die Personen hatten das gleiche Licht wie ihre Umgebung. Das Licht wurde nicht »im Dienste ästhetischer Ziele« eingesetzt⁹, bis 1904/05 »existiert kein erkennbares Bewußtsein der gestalterischen Möglichkeiten des Lichts«. ¹⁰ Vom wichtigsten Kriterium des heutigen Regelwerks, der »natürlichen« Lichtquelle innerhalb der Szenerie, kann noch gar keine Rede sein. »Keine Quelle zu sehen«¹¹, stellt Baxter lakonisch fest.

Die Weltausstellung von St. Louis im Jahr 1904 wird allgemein als ein erster Markstein für die Elektrifizierung der Filmstudios angesehen. Unter den vielen technischen Neuerungen, die dort vorgestellt wurden, war auch eine neue Art von Lampen, die Quecksilberdampf lampen von Cooper-Hewitt. Sie gaben ein bisher unbekanntes weiches Licht, das als Ergänzung zum Sonnenlicht in den Studios eingesetzt werden konnte. Der Kameramann Fred J. Balshofer schildert, wie das alte Sonnenlicht-Studio seines Produzenten Lubin verändert wurde: »Die kleinen Innenräume mussten während der sonnigen Stunden gedreht werden, die knapp bemessen waren in den stürmischen Wintertagen ... Im Sommer 1907 baute Lubin ... ein neues modernes Studio, das mit dem Cooper-Hewitt-Licht ausgestattet war.«¹² Stilistisch änderte sich dadurch zunächst nichts. Das elektrische Licht ergänzte das vorhandene Licht, um von der Tageszeit und vom Wetter unabhängig zu sein, »um die Unterbrechungen durch Wolken, Regen und dem kurzen Tageslicht im Winter zu mindern«¹³.

Das neue elektrische Licht wurde dem Sonnenlicht zunächst vor allem als Frontalbeleuchtung, als eine Art totales Vorderlicht beige stellt, bis mehr und mehr Studios zusätzliche Bogenlampen installierten. Durch sie konnte zusätzlich von oben beleuchtet werden, und zwar unmittelbar über der Szenerie.

Kristin Thompson weist in *The Classical Hollywood Cinema*¹⁴ darauf hin, dass man dabei, wie häufig angenommen, gar nicht auf die

üblichen Praktiken der Theaterbühnen mit Bogenlampen zurückgreifen musste. Die Bogenlampe gehörte längst zum städtischen Alltag, nachts waren die Straßen damit erhellt. Salt fand heraus, dass die Bogenlampen partiell für bestimmte Szenen schon 1905 in dem Film *The Seven Ages* von Edwin S. Porter installiert wurden.¹⁵ Aber erst die Bogenlampe der Kiegl-Company, die 1908 eine spezielle Variante für Filmstudios entwickelte, machte die neue Technik für immer mehr Studios praktikabel.

Nun soll hier kein Exkurs über physikalische und technische Erungenschaften einsetzen. »Sonnenlicht«, »Diffusoren«, »Cooper-Hewitt«, »prismatic ridges«, »Bogenlampen«. Entscheidend ist, dass die Lichtquellen vielfältiger wurden, und »mit der Entfaltung der Möglichkeit von elektrischer Beleuchtung (nahm) die Experimentierfreude« zu.¹⁶

Von Experimentierfreude konnte bis dahin keine Rede sein. Gestalterische Effekte waren durch die ausgeglichene Beleuchtung nicht nur unmöglich, »in den ersten Jahren wurde jeder auffällige Lichteffect vermieden ... er wurde als handwerklicher Fehler angesehen«¹⁷. Jetzt aber begann man mit den vorhandenen Möglichkeiten differenzierter zu arbeiten. Schon 1909 tauchten zum ersten Mal Schatten im Filmbild auf, und zwar nicht als Fehler, sondern als gewünschter Effekt. Salt hat das in einer Verfilmung des *Oliver Twist* von 1909 im Studio der Vitagraph¹⁸ entdeckt. Waren einmal Lampen im Studio vorhanden, begann man aus Neugierde und Freude am Experiment, sie aus ihrer ursprünglichen Funktion, der Ergänzung des Sonnenlichts, herauszulösen und sie separat zu nutzen. So wurde Gegenlicht eingesetzt, und es gab die ersten Versuche des Figure Lighting, ein Licht, das den Darsteller von seiner Umgebung abheben und ihn besonders herausstellen sollte. Dabei dachte man noch nicht daran, die Person gegen den Hintergrund abzugrenzen, man gab von vorn etwas Gegenlicht.

Jetzt deuten sich die gestalterischen Möglichkeiten an, die sich quasi aufstauten, bis sie sich nach 1915 im Hollywoodkino voll entfalten konnten, vor allem mit dem Werk von Davis Wark Griffith und später,

in den 20er Jahren, auf ganz andere Weise mit den Filmen von Cecil B. DeMille.

Der beginnende Aufschwung der Filmwirtschaft hatte soziale Bedingungen. In der ersten Zeit war das Kino ein Vergnügungsort für arme Leute. Das Bürgertum ging ins Theater, nicht ins Kino. Man nannte die Kinos »Nickelodeons«. Ein Nickel, fünf Cent, kostete das Vergnügen, und die Kinos »avancierten bald zur populärsten Form des Massenvergnügens, sie schlugen selbst die Vaudevilles und Revuen um Längen«¹⁹. »1905 entstand in Philadelphia das erste Kinotheater ... Nach fünf Jahren war die ungeheure Zahl von 10 000 erreicht.«²⁰

Jerzy Toeplitz konstatiert diese Steigerung in Zusammenhang mit der Einwanderungswelle in die USA, die kurz nach der Jahrhundertwende ihren Höhepunkt hatte. 1907 kamen über eine Million Einwanderer allein aus Europa. Diese Leute hatten meist wenig Geld und fanden ihr Vergnügen im Nickelodeon. Mit wachsenden Einnahmen wurden nicht nur die Filmstudios ausgebaut, man versuchte mehr und mehr, gegen das Theater anzutreten. Es galt, das bürgerliche Publikum zu gewinnen. Für dieses Publikum war Theater Kunst, Kino Schund. So begann man in den USA, den Film der Kunst näherzubringen, ihn zu einer neuen Kunstform zu machen. Mehr und mehr wandte sich das Bürgertum dem Kino zu. Und auch die heutige Filmliteratur ist bemüht, künstlerische »Autoritäten« für die Entwicklung in Hollywood heranzuziehen. Der Schweizer Adolphe Appia wird häufig genannt, wenn das Fundament für die beginnende Kunst der Filmbeleuchtung beschrieben wird. 1895 erschien in Paris Appias *La Mise en scène du drame wagnérien*, 1899 in München seine Abhandlung *Die Musik und die Inszenierung*.

Appia: »Was in der Partitur die Musik, das ist im Reiche der Darstellung das Licht.«²¹ »Das Licht ist der Hauptträger des Ausdrucks auf der Bühne.«²²

Was Appia für die Bühne postuliert, sieht Peter Baxter als Grundlage für ein Filmlicht, das nicht nur – wie bisher – den Set im Studio gleichmäßig ausleuchtet, sondern zum wesentlichen Mittel filmischer Gestaltung avanciert. Baxter weist wiederholt auf Appia hin und sieht

seine Lichttheorien im Zusammenhang mit dem sich entwickelnden ›Realismus‹ des Hollywoodfilms. »Das Vorhaben, für den Film einen natürlichen Ausdruck zu finden, entwickelte sich in Übereinstimmung mit der theoretischen Darstellung von Adolphe Appia.«²³ Auch Samlowski/Wulff verweisen auf Appia, der »eine Abkehr von der gleichmäßigen Beleuchtung der gesamten Bühne ... neben beleuchteten, sichtbaren Zonen auch unbeleuchtete, unsichtbare Zonen« forderte.²⁴ Dieser neue Blick auf die stilistischen Möglichkeiten des Lichts lässt die gleichmäßig ausgeleuchteten Glasstudios bald vergessen. Im Zusammenhang mit Appia wirft Baxter einen Blick auf das Theater von Max Reinhardt: »Unter der Führung von Max Reinhardt hatte das deutsche Theater gelernt, wie man eine Szene baut und ausleuchtet.«²⁵ Samlowski/Wulff bemerken, dass Barry Salt Reinhardts Theaterlicht als richtungweisend sieht. So sind für Salt die ersten gestalteten Schatten im Film ein Reflex auf Reinhardts Bühne, »da im Filmwesen diese Art der Darstellung bis dahin unbekannt war«.²⁶ Neben Appia zählt Baxter auch Gordon Craig²⁷ zur Basis für den Wandel im Film, obwohl für Craig im Gegensatz zu Appia Fragen des Lichts nicht im Zentrum des Interesses standen. Baxter schlägt dabei einen Bogen von Reinhardt bis zu Stanislawski: »Das Bühnenhandwerk von Appia und Craig wurde von Reinhardt am Deutschen Theater und von Stanislawski am Moskauer Künstlerischen Theater aufgenommen.«²⁸

Der Versuch des Hollywoodkinos, mit dem Theater zu konkurrieren, wird von den Kommentatoren und Filmhistorikern mit eigenen Kenntnissen aus der Theatergeschichte begleitet. Die Argumentationsweise hat mich hin und wieder erstaunt. An anderer Stelle werde ich ausführlich darauf eingehen.

Jetzt aber, da sich nach der Wende in der Lichtgestaltung konkrete Fragen aufdrängen, gilt es unmittelbar auf die Hollywoodfilme zwischen 1915 und 1930 einzugehen. Erst in dieser Zeitspanne kann man von ›Kunst der Beleuchtung‹ sprechen, und in der gleichen Zeit entwickeln sich die Regeln, die bis heute ihre Gültigkeit haben.

WEGE ZUM ›KLASSISCHEN‹ STIL

Hollywood von 1915 bis 1925

CHARLIE CHAPLIN

The Champion (Der Champion), 1915 | *The Gold Rush (Goldrausch)*, 1925

Charlie Chaplin

Ich sehe zunächst zwei Filme von Charlie Chaplin. Chaplin interessierte sich wenig für Licht und Technik, arbeitete mit dem, was das Studio ihm bot. Es lohnt sich jedoch, einen kurzen Blick auf *The Champion* von 1915 und *The Gold Rush* von 1925 zu werfen, denn in den zehn Jahren zwischen beiden Filmen fanden die entscheidenden Veränderungen im Filmlicht Hollywoods statt.

The Champion handelt vom armen Boxer Charlie, der sich erst als Sparringspartner verdingt und dann als Gegner des fürchterlichsten aller Faustkämpfer antritt. Natürlich gewinnt er den Kampf und verlässt als kaputter Sieger den Ring. Eine blonde Dame ist die Belohnung. Der Film dauert knapp zweiundzwanzig Minuten. Es gibt nur wenige Motive: die Haustür mit ein paar Stufen davor, die Bretterwand an einer Straße, davor eine Bank. Dann der Trainingsraum des Boxmeisters und der Ring, wo der finale Kampf stattfindet. Die Aufnahmen bestehen – mit zwei Ausnahmen – aus frontalen Halbtotalen und Totalen. Die Kamera bewegt sich nicht. Charlies Hund wird einmal bildfüllend gezeigt, und es gibt eine eigenartige Großaufnahme eines reichen Herrn, von dem sich Charlie Geld besorgt. Das Licht ist gleichmäßig und weich. Bei den Szenen auf der Bank gibt es etwas Vorderlicht, ansonsten kommt die Beleuchtung traditionell von oben. Die Bilder haben keine Tiefe, die Personen werden nicht hervorgehoben. Bemerkenswert ist nur, dass der Kampfring bei einigen Einstellungen stärker beleuchtet ist als die Umgebung. Andere Einstellungen zeigen auch hier ein gleichmäßiges Licht. Die Szenen sind wohl an verschiedenen Tagen gedreht worden. Inhaltlich ist der Unterschied nicht

zu begründen. *The Champion* verbleibt also ganz im traditionellen Licht des ›Sonnenstudios‹, gestalterische Momente fehlen. Zwischen den Totalen und Halbtotalen überrascht die Großaufnahme des reichen Mannes, die zweimal eingeschnitten wird, wobei sie – nach heutigen Maßstäben – weder korrekt noch sinnvoll eingesetzt ist.^{A1} Inhaltlich erscheinen beide Großaufnahmen unangebracht. Der Mann spielt keine entscheidende Rolle. Beim ersten Mal beobachtet er eine Szenerie, beim zweiten Mal wird nach der Großaufnahme die ganze Figur des Mannes angeschnitten, eine Halbtotale, die von der Bewegung her mit der Großaufnahme nicht übereinstimmt. Bemerkenswert ist, dass das Gesicht ein besonderes Licht hat. Es sieht aus wie eine Art frühes Spotlight. Dabei handelt es sich aber mit Sicherheit um ein normales weiches Vorderlicht, das sonst auch in diesem Film benutzt wird. Der Spot-Charakter ergibt sich aus dem ›Rahmen‹ des Gesichts. Der Mann schaut durch ein Loch der Bretterwand, deren Holz dunkler ist als das Gesicht.

Weil die Großaufnahme, das Close-up, fehl am Platz erscheint, kann man annehmen, dass Chaplin bei den Aufnahmen so etwas ausprobieren wollte und herumexperimentierte. Das steht im Gegensatz zu seiner Vernachlässigung filmischer Aspekte in den frühen Werken, wo er sich fast ausschließlich auf seine Komik und seine akrobatischen Darstellungskünste konzentriert. Es muss ihn der Lichteffekt bei diesem Close-up interessiert haben – ein Zeichen für das allgemein wachsende Interesse an Gestaltungsmöglichkeiten durch das Licht. Als Chaplin 1925 die wunderbare erste Version von *The Gold Rush* dreht, verzichtet er auf alte Close-up-Eskapaden, wechselt aber häufig die Quadrate, den Bildausschnitt, und die Übergänge von totalen zu näheren Einstellungen sind jetzt perfekt. Das Licht entspricht nahezu den heutigen Standards. Noch sind Teile der Dekoration bemalt, was dem Realitätsbegriff im Hollywood der 20er Jahre zuwiderlief: Die Hütte, in der er zum Huhn wird, ehe er mit seinem Kumpel den Schuh samt Schnürsenkel verzehrt, hat zwei Fenster, die beide so bemalt sind, dass man einen Eindruck vom Schnee vor der Hütte erhält.

Die Beleuchtung hat sich stark verändert. Der Raum hat Tiefe, die Personen heben sich vom Hintergrund ab und sind mit einer vorsich-

tig angesetzten ›Spitze‹ ausgeleuchtet. Das Ganze wirkt ›natürlicher‹, ›realistischer‹. Um technische Probleme brauchte sich Chaplin kaum zu kümmern. Er konnte sich der inzwischen weit fortgeschrittenen Grundausrüstung des Studios bedienen. »Ab 1918 standen die wichtigsten Modelle der Bogenlampen für die Spielfilmproduzenten zur Verfügung. Sie waren Teil einer flexiblen Palette im Equipment, auf die man in verschiedenen Zusammenstellungen für Effekte und Beleuchtung zurückgreifen konnte.«¹

Ein technisches Element, das Chaplin mit Sicherheit Spaß gemacht hat, verbirgt sich in seiner Verwandlung zum Huhn. Ein schönes Kabinettstück: In einer Halbtotale, in der die ganze Figur des Goldsuchers Chaplin zu sehen ist, gelingt ihm zweimal die ebenso schwierige wie perfekte Überblendung vom Menschen zum Federvieh.

Was ist in den zehn Jahren, die zwischen den beiden Filmen liegen, geschehen?

DAVID WARK GRIFFITH

The Birth of a Nation (Geburt einer Nation), 1915 | *Intolerance*, 1916

Ich habe mir einen anderen Film von 1915 angeschaut, *The Birth of a Nation* von David Wark Griffith, Kamera: Billy Bitzer. Der Film dauert knapp drei Stunden.¹ Mit ihm vollzog sich der endgültige Durchbruch vom Nickelodeon zum »Lichtspielhaus« für das bürgerliche Publikum.

The Birth of a Nation kostete die damals ungeheure Summe von hunderttausend Dollar und spielte zwölf Millionen Dollar ein. Das ist – bis heute unerreicht – das Hundertzwanzigfache der Produktionskosten.

Der massenhafte Zulauf mag zum Teil an dem – vorsichtig ausgedrückt – rassistischen Inhalt liegen, der das weiße bürgerliche Publikum ins Kino zog.

Kurz zum Inhalt: Nach der Schilderung des Bürgerkriegs zwischen den Nord- und Südstaaten zeigt der Film, wie die aufmüpfigen Schwarzen durch die Helden des Ku-Klux-Klan besiegt, erledigt werden. Die Verachtung der Schwarzen geht so weit, dass alle ›Neger‹ von geschminkten Weißen gespielt werden. Ich erlaube mir, den Inhalt nicht weiter zu verfolgen und mich auf die für Hollywood revolutionäre Ästhetik zu konzentrieren.

Selten hat mich ein Film derart in Erstaunen versetzt. Kamera und Schnitt zeigen Ansätze für den modernen Film. Es gibt mehrere vorsichtige Schwenks nach beiden Seiten und von oben nach unten. Verschiedene Szenen werden mit einer Kamera in zwei Quadragen gedreht und in fließendem Rhythmus ineinandergeschnitten. Bei Minute 39² sterben zwei Freunde. Der eine liegt schon tot im Gras, der andere fällt, von einer Kugel getroffen, neben ihn. Zweimal wird von einer Totalen in eine Halbnahe umgeschnitten, und das gelingt, zumindest beim ersten Schnitt, perfekt. Für uns mag das heute wenig aufregend sein, damals war es eine Sensation.

Griffith erzählt grundsätzlich anders als seine Vorgänger. Er arbeitet bereits mit filmspezifischen Parallelhandlungen, macht als Erster das Cross-Cutting zum Stilmittel. So lässt er in zwei angrenzenden Zimmern eine Diskussion und den dazu gespielten Kommentar laufen: In der Bibliothek wird über die Schwarzen debattiert, nebenan lauscht ›die Mulattin‹ und kommentiert durch ihre Reaktionen das Gespräch.³ Häufig verbindet er in einer ›Parallelschaltung‹ die wechselnden Szenerien mit wechselnden Quadragen. Im Garten vor einem Haus umarmen sich ängstlich zwei Mädchen in einer offenen halbnahe Einstellung, während in einer Totalen gezeigt wird, wie im Inneren des Hauses die Männer auf Leben und Tod kämpfen.⁴

Griffiths Einfälle bereichern die filmische Erzählweise. Bei den Bürgerkriegskämpfen sieht man einmal bildfüllend eine brennende Tür.⁵ Das Bild steht eine ganze Weile leer, ohne Personen, ehe dann Männer, Soldaten, vor der brennenden Tür durchs Bild rennen. So wird ein Teil der Dekoration zum Zeichen für die Zerstörung durch den Krieg. Die Handlung wird quasi kurz angehalten, das Bild wird zum Symbol.