



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit
„Die Entwicklung der filmischen Beleuchtung anhand des
expressionistischen Films und Film noir“

Verfasserin/Verfasser

Mario Lang

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:317
Studienrichtung lt. Studienblatt:Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer:Dr. Christian Schulte

INHALTSVERZEICHNIS

1. TECHNIK	5
Beleuchtungsstile	5
2. FILMISCHE BELEUCHTUNG IM ÜBERBLICK	10
2.1 Die Entwicklung der Filmlichttechnik	11
2.2 Die vier Phasen der Beleuchtung im Film	13
2.3 Die chronologische Entwicklung der Beleuchtungsstile	16
2.3.1 Das Licht als Allgemeinbeleuchtung 1895-1904/1905	17
2.3.2 Die ersten Experimente mit Licht 1904/1905 – 1909/1910	18
2.3.3 Die Entwicklungsphase 1909/1910 – 1913/1914	19
2.3.4 Die Etablierungsphase 1914/1915 – 1917/1918	21
2.3.5 Die Standardisierungsphase 1919/1920 – 1930	22
3. DIE WIRKUNG VON LICHT UND SCHATTEN	24
3.1 Plastizität durch Licht und Schatten	26
3.2 Die Bestimmung der Atmosphäre	27
3.3 Die Strukturierung des Filmbildes	28
3.4 Visuelles Gleichgewicht	29
3.5 Die Aufgaben von Licht im Film	30
4. DIE EXPRESSIONISTISCHE BELEUCHTUNG	33
4.1 Die Ursprünge aus der Malerei	33
4.2 Die Ursprünge aus dem Theater	34
4.3 Der expressionistische Film	36
4.3.1 Die Vorläufer	36
4.3.2 Der visuelle Stil des expressionistischen Films	38
4.3.3 Der Stummfilm-Kameramann und seine Funktionen	41
4.3.4 Vom Glashaus zum Kunstlichtatelier	44
4.3.5 Die Arten der eingesetzten Scheinwerfer	46
4.3.6 Das expressionistische Licht – Ein Irrtum?	48
4.3.7 Die Lichtstrategien von Friedrich W. Murnau und Fritz Lang	50
5. DIE BEDEUTUNG VON SCHATTEN IM FILM	54
5.1 Die dramatisierende Funktion	54
5.2 Schatten als Bildelement	55
5.3 Das Cabinet des Dr. Caligari	58
5.4 Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens	61
5.5 Das Schattenmotiv	64
6. LICHT UND SCHATTEN IM FILM NOIR	66
6.1 Der dritte Mann	69
6.2 Die Funktionen der Lichtführung	70
6.3 Die Symbolik von Schatten und Silhouetten	71

6.3.1 Todessymbolik	72
6.3.2 Schatten und Silhouetten als Schicksalsträger	73
6.3.3 Schatten als Symbol der Duplizität von Figuren	74
6.4 Spotlights	74
6.5 Licht und Schatten in WITNESS TO MURDER	75
6.5.1 Der Gittereffekt	76
7. EINFLÜSSE DES FILM NOIR	80
8. FAZIT	86
LITERATURVERZEICHNIS	88
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	91

CURRICULUM VITAE

EINLEITUNG

Die grundlegende Motivation für die vorliegende Diplomarbeit entstand im Zuge etlicher selbstgedrehter Filme, bei deren technischer Umsetzung vor allem die Möglichkeiten der Beleuchtung im Zentrum meines persönlichen Interesses standen. Nur zu oft habe ich im Rahmen meiner filmerischen Tätigkeit bemerkt, dass das Licht nicht nur als Mittel zum Zweck dienen kann, sondern vor allem auch zentral für die Darstellung der Stimmung einer erzählten Geschichte ist. Im Rahmen meiner universitären Ausbildung konnte ich die unterschiedlichen Wirkungen der filmischen Beleuchtung kennenlernen. Vor diesem Hintergrund war es für mich von großem Interesse die bisherige Auseinandersetzung in der Filmgeschichte mit dieser Thematik zu erfassen und im Rahmen dieser Diplomarbeit aufzuarbeiten.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Licht- und Schattendramaturgie im Film. Eingangs soll ein historischer Überblick über die filmische Beleuchtung gegeben werden. Avisiertes Ziel dabei ist es, die Entwicklung der Filmlichttechnik darzulegen und den allmählichen Übergang vom Sonnenlicht bis hin zum Einsatz von Scheinwerfern zu beschreiben. Weiters befasst sich die Arbeit mit der Bedeutung des Lichtes im deutschen expressionistischen Film. Es steht dabei der expressionistische Film im Mittelpunkt, wobei die stilistischen Ursprünge der expressionistischen Beleuchtung thematisiert werden. Danach werden die Funktionen des Kameramannes sowie die damals gebräuchlichen Scheinwerfer beschrieben. Ebenso beschäftige ich mich mit dem Übergang der Dreharbeiten im Glashaus bis hin zum Kunstlichtatelier und stelle die damit verbundenen Änderungen in der filmischen Beleuchtung dar. Abschließend werden die Lichtstrategien von Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau thematisiert.

Das amerikanische Genre des Film noir bildet den zweiten elementaren Teil dieser Arbeit, wobei zunächst eine kurze allgemeine Zusammenfassung zu dieser Stilrichtung gegeben wird. In diesem Kapitel spielt der Schatten eine zentrale Rolle, wobei ich vor allem dessen Symbolismus herausgearbeitet habe, wie z.B. die Funktion des Schattens als Schicksalsträger. Filmische Beispiele bilden Carol Reeds DER DRITTE MANN und WITNESS TO MURDER von Roy Rowland, um die Aufgaben des Lichts im Film noir

zu verdeutlichen. Nach der Darstellung der einzelnen Filmrichtungen, erläutere ich den in der Filmgeschichte oftmals erwähnten Zusammenhang hinsichtlich der stilistischen Ebene. Dabei gehe ich im Speziellen der Frage nach, inwiefern deutsche Filmemacher den Film noir in Folge ihrer Auswanderung nach Amerika geprägt haben. Der Fokus meiner Untersuchungen richtet sich dabei hauptsächlich auf die Herausarbeitung der lichtästhetischen Merkmale dieser beiden Genres bzw. auf der Thematisierung der bisherigen Auseinandersetzung der Filmliteratur mit der beschriebenen Thematik. Zunächst jedoch gilt es die zentralen technischen Begrifflichkeiten, die häufig in dieser Arbeit verwendet werden zu erklären.

1. TECHNIK

Die Begrifflichkeit der Lichtgestaltung

Der auch als Lichtführung bezeichnete Ausdruck beschreibt jeglichen Umgang mit Licht und Schatten als Bestandteile der Filmgestaltung. Das Licht an sich besitzt auf der filmischen Ebene ein großes Ausdruckspotential und verstärkt die bildliche Information. Entscheidend bei der Ausleuchtung einer Szene ist die Richtung des Lichtes, da sie eine bestimmte Ausdrucksfunktion erreichen will.¹ In den expressionistischen Stummfilmen werden speziell Räume anhand des Seitenlichtes beleuchtet und es entsteht der so genannte Chiaroscuro – Effekt. Der Begriff stammt aus der Kunstwissenschaft und meint das Spiel zwischen Hell und Dunkel und dessen Abstufungen zwecks Modellierung von Räumen, Formen oder Körper. Das Seitenlicht erzeugt zudem einen sehr starken Schattenwurf.²

Beleuchtungsstile

In der modernen Filmanalyse unterscheidet man grundsätzlich zwischen drei Beleuchtungsstilen:

Normalstil

Dies ist der am häufigsten eingesetzte Beleuchtungsstil in der Filmproduktion. Es wird mittels einer ausgeglichenen Verteilung an hellen und dunklen Bildpartien eine naturalistische Stimmung erzeugt.³

Low-Key-Stil

Sowohl im expressionistischen Film als auch im Film Noir wurde weitgehend mit dieser Art der Beleuchtung gearbeitet. Charakteristisch sind dabei die ausgedehnten

¹ vgl. DUNKER, Achim: *"Die chinesische Sonne scheint immer von unten". Licht- und Schattengestaltung im Film.* TR-Verl.-Union. München 2004, S. 17

² vgl. KÜHNEL, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films.* Universitätsverlag. Siegen 2004, S. 61

³ vgl. KAMP, Werner / RÜSEL, Manfred: *Vom Umgang mit Film.* Volk-und Wissen-Verlag. Berlin 1994, S. 35

Schattenflächen, starken Kontraste und enormen Überleitungen von hellen zu dunklen Bildteilen während einzelne Personen oder bestimmte Bereiche beleuchtet werden.⁴ Der gewählte Low-Key-Stil war für den expressionistischen Film deshalb ideal, da er die Dramatik der Handlung unterstreicht. Er wird vor allem bei Verbrechensszenen oder Szenerien in denen aufgebrachte Gemütszustände gezeigt werden verwendet. Hilmar Mehnert unterteilt die Low-Key Ausleuchtung in weitere zwei Unterkategorien:

Die unaufgehellte Low-Key-Szenerie:

Kennzeichnend dafür ist eine unausgeglichene Ausleuchtung der Szenerie mit einer sehr harten Abstufung von Hell und Dunkel, wobei schattige Bildteile überwiegen. Aufgrund des Fehlens der Mitteltöne werden sehr stark strahlende Scheinwerfer verwendet. Diese Ausleuchtungsform wird auch „out-of-balance-lighting“ oder „unausgeglichene Beleuchtung“ genannt.⁵

Der aufgehellte Low-Key-Stil

Für den aufgehellten Low-Key-Stil ist hingegen ein sehr weicher Übergang zwischen den hellen und dunklen Bildpartien typisch und Lichterdetails werden weitgehend vermieden. Diese Low-Variante lässt keine intensiven dunklen Schwärzen innerhalb des Bildes zu, deshalb wirken die Bilder häufig „verwaschen“.⁶

Zwischen diesen zwei Unterkategorien lassen sich zusammenfassend nachfolgende Unterschiede festhalten:

- Steilheit des Übergangs zwischen den Schatten, Mitteltöne und Lichter⁷
- Anteiligkeit der Lichter
- Grad der Allgemeinaufhellung

⁴ vgl. KAMP, Werner / RÜSEL, Manfred: a.a.O., S. 35

⁵ vgl. MEHNERT, Hilmar: *Das Bild in Film und Fernsehen*. Fotokinoverlag. Leipzig 1986, S. 152

⁶ ebda.

⁷ ebda.

High-Key-Stil

Im Unterschied zum Low-Key Stil unterliegt die gesamte Kulisse hierbei einer gleichmäßigen, sogar übermäßigen Ausleuchtung. Dadurch werden Schattenpartien vermieden und es entsteht eine positive Atmosphäre. Das intensive Beleuchten kann jedoch auch verfremdend wirken wie zum Beispiel in Stanley Kubricks 2001- ODYSEE IM WELTRAUM (1968).⁸

Möchte man die Lichtgestaltung genauer analysieren, so sind die Kategorien in *high-key*, *low-key* und *Normalstil* jedoch unzureichend, da diese lediglich die Helligkeit des Lichtes charakterisieren und es bedarf daher einer weiteren Kategorisierung. Khouloki bedient sich dabei der Begriffe David Bordwells, der die Beleuchtung in vier Gattungen unterscheidet:⁹

- quality (Lichtqualität)
- direction (Lichtführung)
- source (Lichtquellen)
- color (Farbe des Lichts)

Die Lichtqualität

Bezüglich der Lichtqualität differenziert man hauptsächlich hartes und weiches Licht. Hartes Licht beschreibt ein stark gebündeltes Licht und erzeugt Schatten mit sehr deutliche Konturen. Weiches Licht wiederum zeichnet sich durch eine diffuse Strahlung aus und ist für das Produzieren von klar sichtbaren Schatten ungeeignet, da es weiche Übergänge zwischen hellen und dunklen Oberflächen bewirkt.

Die Lichtführung

Mit der Lichtführung wird die Richtung des Lichtes beschrieben. Zudem kann mit dessen Ausleuchtung die Atmosphäre bestimmt werden. Hierbei wird weiters differenziert zwischen:

⁸ vgl. KAMP, Werner / RÜSEL, Manfred: a.a.O., S. 36

⁹ KHOULOKI, Rayd: *Der filmische Raum - Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Bertz und Fischer. Berlin 2007, S. 44

Frontalbeleuchtung (frontal lighting)¹⁰

Dieses Licht befindet sich in der Nähe der Kamera und leuchtet von vorne die gesamte Szene aus. Aufgrund der hellen Ausleuchtung des Bildraumes können Schattenwürfe kaum oder gar nicht dargestellt werden.

Das Seitenlicht (sidelight)

Im Gegensatz dazu lässt das Seitenlicht Schatten oder Silhouetten entstehen. Es kann unter anderem dazu benutzt werden, bei intensiver Ausleuchtung einer Hälfte des Gesichtes, die Persönlichkeitsspaltung zu verdeutlichen.

Das Gegenlicht (backlight)

Es befindet sich hinter dem gezeigten Objekt und dient der Hervorhebung des Objektes aus ihrer Umgebung. Zudem werden Personen bei sehr starkem Einsatz zu Silhouetten.

Schließlich gibt es noch zwei Lichtgestaltungen mit zwei völlig unterschiedlichen Wirkungen. Das Oberlicht (top lighting) strahlt die Objekte von oben in vertikaler Richtung an und drückt diese hinab. Das Unterlicht (underlighting) erschafft unheimliche Effekte und kann Gesichter deformieren.

Die Lichtquelle

Die Standardbeleuchtung setzt sich grundsätzlich zusammen aus dem **Haupt- oder Führungslicht (key light)**.¹¹ Dieses Licht beleuchtet die für die Handlung entscheidenden Bereiche im Filmbild und ist maßgeblich für die Beeinflussung des Rezipienten verantwortlich.

Fülllicht (fill light)

Das Fülllicht ist schwächer als das Hauptlicht und kann unter anderem den Schattenwurf beeinträchtigen.

¹⁰ vgl. KHOULOKI, Rayd: a.a.O., S. 45

¹¹ ebda.

Hintergrundlicht (backlight)

Anhand des Hintergrundlichtes wird aufgrund der Tatsache, dass die Stärke des Lichtes in der Tiefe eines Raumes immer mehr abnimmt, die Raumtiefe verdeutlicht und zusätzlich dient es der Abhebung der Figuren von dem Hintergrund, der separat ausgeleuchtet wird.

2. FILMISCHE BELEUCHTUNG IM ÜBERBLICK

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit den Anfängen der Beleuchtung im Film nach Wolfgang Samlowski und Hans J. Wulff und soll einen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Filmlichts geben.

Zu Beginn der Filmgeschichte achteten Filmemacher und Kameramänner vor allem auf eine ausgewogene Beleuchtung der Filmkulisse und Schauspieler, welche man frontal zum Licht der Sonne positionierte. Man legte somit auf die Lichtrichtung besonderen Wert, während man den Lichtcharakter und die Lichtquantität ignorierte. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die unterschiedlichen Möglichkeiten entdeckt, welche sich aus der Beeinflussung der Eigenschaften des Lichts ergeben. Hinzu kam der Einsatz von elektrischem Licht, welches das Spektrum in der filmischen Beleuchtung erweiterte.

Die 3 Basismerkmale des Lichtes:

- Lichtrichtung¹²
- Lichtcharakter
- Lichtquantität

Zwar verfügten die Filmemacher bereits sehr früh über die technischen Grundlagen um mit Licht kreativ zu arbeiten, jedoch ist eine allgemeingültige Entstehungsgeschichte nicht festzumachen, da einerseits nicht überall die selben Apparaturen zur Verfügung standen und andererseits jeder verschiedene ästhetische Grundsätze pflegte. „Ungleichzeitigkeit gehört wesentlich zur Geschichte des Filmlichts und der filmischen Beleuchtungsstile dazu.“¹³

Um den Beginn der Geschichte eines stilistischen Umgangs mit Licht zu bestimmen, schlägt die Filmgeschichtsschreibung die historiographische These vor welche besagt:

¹² vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts. In: ENGEL, Lorenz / SIEGERT Bernhard / VOGL Joseph (Hrsg.): *Licht und Leitung*. Universitätsverlag. Weimar 2002, S. 169

¹³ ebda.

„Was sich anfangs als Experiment einiger Filmpioniere darstellte, setzte sich im Laufe der Zeit als Standard und damit als gestalterische Konvention durch.“¹⁴ Die praktischen Ausführungen dieser Experimente unterlagen jedoch den unterschiedlichsten Aspekten, sodass sich für Samlowski und Wulff „ein solches Innovations-Konventionalisierungs-Modell verbietet.“¹⁵ Neben den technischen Neuerungen sind künstlerisch begründete Einflussfaktoren für den Wandel von Beleuchtungsstilen verantwortlich. Eine Reihe von Bedingungen sind miteinzubeziehen, wenn man die historische Entwicklung des Filmlichts beschreiben möchte:

- Verfügbarkeit technischer Apparaturen¹⁶
- Wirtschaftliche Voraussetzung der Nutzbarkeit
- Auswirkungen kulturpolitischer, medienpädagogischer und künstlerischer Gesichtspunkte

2.1 Die Entwicklung der Filmlichttechnik

Wie im Fortlauf dieser Diplomarbeit noch eingehend erwähnt wird, ist der Ursprung der ästhetischen Verwendung von Licht im Film in den Bereichen der Malerei, Fotografie und Theater wiederzufinden. In diesen Künsten war es bereits seit Jahrhunderten Tradition das Licht künstlerisch und zu Gunsten ihrer Werke zu nutzen. Vor allem von den konventionellen Formen des Theaters und der bildenden Kunst ließen sich Filmemacher inspirieren und verbesserten diese, bis sie schlussendlich eine autonome Technik konstruierten.

Obwohl bereits in der Anfangsphase des Films die aus dem Theater bekannten Beleuchtungstechniken gegenwärtig waren, wurde auf das Tageslicht als Beleuchtungsquelle zurückgegriffen da die Raumtotale die dominierende Kameraeinstellung darstellte, und es daher notwendig war das gesamte Set einer gleichmäßigen Beleuchtung auszusetzen damit alle Einzelheiten erkennbar wurden. Die

¹⁴ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 169

¹⁵ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 170

¹⁶ ebda.

aus dem Theater bewährte Beleuchtungstechnik erfüllte diese Aufgabe zu diesem Zeitpunkt noch nicht.¹⁷

Diese Gebundenheit an das Tageslicht zog gleichzeitig Konsequenzen in der Produktionsweise nach sich, da für die Filmproduzenten nicht nur die Zeit der Dreharbeiten, das Tagesklima sowie die Architektur der Freilichtateliers einzubeziehen waren. Zusätzlich war der geographische Standort mit den klimatischen Verhältnissen von Bedeutung. Barry Salt zufolge übersiedelte aus diesem Grund die amerikanische Filmindustrie von der Ostküste nach Kalifornien¹⁸. Auch in Italien konnte tagsüber länger gedreht werden als z.B. in Deutschland oder Dänemark. In Deutschland wurde im Jahr 1911 aus demselben Grund Guido Seebers Produktionsfirma *Bioscop* in das sonnenreichere Babelsberg verlegt, um das zuverlässigere Sonnenlicht besser nützen zu können.¹⁹

Die anfangs des Jahres 1911 beginnende Aufmerksamkeit der Feuerpolizei auf die Gefährlichkeit aller Filmunternehmen ließ es ratsam erscheinen, den an sich zu klein gewordenen Betrieb möglichst außerhalb Berlins auf ein freies Gelände zu verlegen und auch das meist ungünstige Tageslicht des Berliner Himmels, besonders im Norden Berlins zu vermeiden. (...) Die Lage des Grundstücks (...) ließ die Errichtung eines Glasateliers als Verlängerung des Gebäudes ratsam erscheinen, denn es würde dann von früh bis spät immer unter der Sonne, d.h. dem günstigsten Licht stehen.²⁰

Es wäre durchaus denkbar, so Samlowski und Wulff, dass die Arbeit mit künstlichem Licht vor allem in den klimatisch benachteiligten Ländern weiter entwickelt wurde aufgrund des Umstandes, dass sie weniger mit natürlichen Lichtquellen drehen konnten. Barry Salt verweist in diesem Zusammenhang auf die Überlegenheit der dänischen Filmproduktion gegenüber der amerikanischen hinsichtlich deren Einsatzes von künstlichem Licht im Verlauf des ersten Jahrzehnts im 20. Jahrhundert.²¹

Neben der Abhängigkeit des Standortes hinsichtlich des Gebrauchs von künstlichen Hilfsmitteln der Beleuchtung, war zudem die Bereitschaft der einzelnen

¹⁷ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 170

¹⁸ vgl. SALT, Barry: *Film style and technology: history and analysis*. Starword Verlag. London 1983

¹⁹ vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 171

²⁰ SEEBER, Guido: *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten*. Faks. Ausg. der 1927 im Verlag Lichtbildbühne erschienenen Erstauflage. Frankfurt/Main 1979, S. 58 u. S.60

²¹ vgl. SALT, Barry: a.a.O., S. 91

Filmgesellschaften, die fortgeschrittenen Entwicklungen in ihren Produktionen mit einzubeziehen, äußerst unterschiedlich. Eine der Gesellschaften waren die *Major Companies*, die auf die Veränderungen diesbezüglich am schnellsten reagierten.²²

2.2 Die vier Phasen der Beleuchtung im Film

Die nachfolgende Einteilung soll einen Überblick über den allmählichen Wandel von der Verwendung der natürlichen Lichtquelle bis hin zu der Verwendung von Scheinwerfern bieten, obwohl die Schwierigkeit besteht, dass eine Einteilung der meisten Filme in bestimmte Perioden nicht möglich ist, da die unterschiedlichen Beleuchtungstechniken eine Weile zeitgleich gebräuchlich waren. Vor allem da in vielen Filmen sowohl innen als auch außen gedreht wurde, waren teilweise beide Beleuchtungsarten gängig. Zeitlich betrachtet erfolgte der Wechsel von der ersten bis zur dritten Periode innerhalb eines sehr kurzen Zeitraumes, da laut Salt die zweite Epoche im Jahr 1899 und der dritte Abschnitt bereits im Jahr 1904 stattfanden. Letztere wurde in Europa und Amerika jedoch erst im Jahr 1914 standardisiert.²³

1. Tageslichtaufnahmen ohne Benutzung von Hilfsmitteln²⁴

Ateliers waren von Beginn an deshalb bedeutsam, da sie das Sonnenlicht auf die darin befindlichen Darsteller und Kulissen gezielt ausrichten konnten, sodass das Licht unabhängig von der Position ausgenutzt werden konnte. Eines dieser Mehrfunktionsateliers war das „Black Maria“ von Thomas Alva Edison, das zusätzlich als Labor verwendet werden konnte.

2. Tageslichtaufnahmen mit Benutzung von natürlichen, nicht elektrischen Hilfsmitteln

Die zweite Entwicklungsstufe lässt sich zudem in zwei weitere Kategorien unterteilen:

- die Benutzung eines Ateliers, in dem Sonnenlicht beeinflussen werden konnte²⁵

²² vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 171

²³ vgl. SALT, Barry: a.a.O., S. 73

²⁴ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 172

- die Umlenkung des Sonnenlichts mithilfe von Spiegeln oder anderem Reflexionsmaterial

In der zweiten Phase der Entwicklung der Filmbeleuchtung wurde sowohl die Ausrichtung als auch der Charakter des Sonnenlichtes beeinflusst, wie es z.B. Georges Méliès im Jahr 1899 in seinen Ateliers praktizierte. Mittels feiner Baumwolle, welche er über die Kulisse ausdehnte, transformierte er das einstrahlende Sonnenlicht zu einem diffusen Licht. Diese Technik war in der Fotografie bereits seit zehn Jahren obligat. *Pathé*, ein im Jahr 1896 gegründetes Unternehmen, vollzog im Jahr 1902 den Wechsel von natürlichem zu diffusem Sonnenlicht. Etwas später verwendeten *Biograph* und *Edison*, zwei weitere prominente Filmgesellschaften der damaligen Zeit, Glasbühnen deren Oberflächenbeschaffenheit teilweise gewellt war, oder man spannte Baumwollstoffe über die Glaswände, um die Eigenschaften des Lichtes zu verändern. Es gibt keine zeitlichen Anhaltspunkte bezüglich des simultanen Einsatzes von nicht elektrischen Hilfsmitteln, um das damalige Filmbild aufzuhellen. Erst ab dem Jahr 1917 setzte man Diffusoren als Aufhellung vor ein elektrisches Licht, wobei diese von einer Zusatzbeleuchtung des Sonnenlichtes zu differenzieren sind.

3. Tageslichtaufnahmen mit Benutzung zusätzlicher Beleuchtung

Innerhalb der dritten Phase trieb man die Technik im Beleuchtungswesen voran. Die Einführung der neuentwickelten Quecksilberdampflampen der Firma Cooper-Hewitt auf der im Jahr 1904 stattgefundenen Weltausstellung in St. Louis, bedeutete den Startschuss für die allmähliche Verbreitung der künstlichen Beleuchtung in der Filmproduktion. Sie gehörten der Gattung der Kohlebogenlampen an, deren Licht sehr stark an jenes der Sonne erinnert, da dieses ebenfalls äußerst weich und gleichmäßig war und daher dem Sonnenlicht ergänzend als Frontalbeleuchtung eingesetzt wurde.

Eine zweite, aus dem Theater bewährte, technische Errungenschaft waren die sogenannten *Klieg-Lights*, von denen die gleichnamige Firma 1908 eine Anfertigung eigens für die Filmproduktion baute.²⁶ Je nach Bedarf wurden diese Leuchten verschieden groß bzw. leuchtintensiv für die unterschiedlichen Beleuchtungsstile

²⁵ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 172

²⁶ vgl. BORDWELL, David / STAIGER, Janet / THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. New York 1985, S. 274

hergestellt. Grundsätzlich eröffneten sich durch den Einsatz von elektrischer Beleuchtung für die Filmemacher neue Dimensionen. Das Produkt „Film“ konnte auf eine neue kreative Ebene gehievt werden, und es entstanden immer neuere Konzepte.

4. Aufnahmen unter ausschließlicher Benutzung künstlicher Beleuchtung

Das Jahr 1915 läutete die letzte Phase in der Entwicklung des Filmlichts ein. Die bisherigen Ateliers, welche ausschließlich darauf ausgerichtet waren das natürliche Licht bestmöglich zu nutzen, wurden in Amerika weitgehend durch Kunstlichtstudios ersetzt. Béla Balázs Aussage lässt darauf schließen, dass die Zeit unter dem Sonnenlicht zu drehen vorüber war.

Die moderne Filmtechnik vermeidet heute schon, soweit es nur geht, „Außenaufnahmen“ und baut sich nach Tunlichkeit jedes Mileu, womöglich auch Gartenanlagen und offene Straßen, selber auf. In den geschlossenen Ateliers verlässt man sich auch ungern auf das Glasdach, sondern richtet sich auf Kunstlicht ein.²⁷

Doch nicht überall war die Technik gleich weit fortgeschritten und die Produktionsweisen waren von Land zu Land unterschiedlich, sodass diese Behauptungen nicht als global zu betrachten sind.

Die Spotleuchte war eine der wichtigsten Erfindung während des Ersten Weltkriegs in der Entwicklung von filmischen Beleuchtungsgeräten und richtete sich nach den Standard-Scheinwerfern aus dem Theater. Aufgrund der schwachen Leuchtintensität entwarf man im Jahr 1919 ein neues Modell, das größere Flächen ausleuchten konnte. Aufgrund dieses Vorteils wurde das neue Modell für nächtliche Außenaufnahmen und als Fülllicht bei Dreharbeiten unter Tageslicht bevorzugt eingesetzt. Ein aus der Photographie bewährtes Hilfsmittel in der Beleuchtungstechnik war das Diffusormaterial im Jahr 1917, welches man vor die Leuchten richtete um dadurch die Lichtqualität zu beeinflussen und weichere Schattenverläufe gestalten zu können. Dabei haben Diffusoren einen zweifachen Effekt: Einerseits boten sie einen Schutz gegen die von der Kiegl-Leuchte hervorgerufene Augenentzündung, welche durch die UV-

²⁷ BALÁZS, Béla: *Schriften zum Film*. Carl Hanser Verlag. München 1982, S. 99

Strahlung und den ausgestoßenen Russpartikeln entstand. Andererseits hatte der Einsatz dieses Materials auch ästhetische Motive.²⁸

2.3 Die chronologische Entwicklung der Beleuchtungsstile

1895 – 1904/1905²⁹

Beleuchtung wird nicht über den chemischen Aspekt der Sicherung eines kopierfähigen Negativs hinaus gehandhabt. Es existiert kein erkennbares Bewusstsein der gestalterischen Möglichkeiten des Lichts.

1904/1905 – 1909/1910

Experimentierphase. Vereinzelt werden mit den vorhandenen Apparaturen Effekte erzielt. Sie beschränken sich auf einzelne Teile der Filme.

1909/1910 – 1913/1914

Entwicklungsphase- und Konsolidierungsphase von Stilen mit beabsichtigter dramaturgischer Wirkung.

1914/1915 – 1917/1918

Etablierungsphase. Dramaturgische und gestalterische Stile setzen sich durch und werden Standards. Gleichzeitig verlagern sich die Dreharbeiten verstärkt in reine Kunstlichtstudios. Überdies wird das Kino zum gesellschaftlich anerkannten Medium.

1919/1920 – 1930

Die 1918 entwickelten Stile werden verfeinert und dramaturgisch adäquater eingesetzt.

1930 – 1950

Im Zuge der Monopolisierung der Filmwirtschaft werden auch die Beleuchtungsstile stark standardisiert. Die Grundvoraussetzungen für eine Beleuchtungsästhetik wurden im vierten Zeitabschnitt geschaffen, da sich vor allem in den zwei letzten Jahren dieser

²⁸ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 174

²⁹ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 175

Periode wichtige Arten der Beleuchtung entwickelten, welche sich von der bisher verwendeten Allgemeinbeleuchtung völlig absetzten: Der Stil des *figure lighting* und des *low-key*.

2.3.1 Das Licht als Allgemeinbeleuchtung 1895-1904/1905

In der ersten Phase hatte das Sonnenlicht lediglich die Funktion das komplette Filmbild gleichmäßig und frontal auszuleuchten, um Objekte und Darsteller einheitlich zu präsentieren. „Diese Art des Lichts wird als Allgemeinbeleuchtung in Form einer Frontalbeleuchtung bezeichnet.“³⁰

Viel wichtiger als das Licht mit dessen ästhetischen Aussichten auszunützen, war es sich der damals noch unausgereiften Filmtechnik zu widmen. Auch Zglinicki sieht die Ursachen der Vermeidung des Filmlichtes als stilvolles Element darin, „daß die Anfangsjahre des Films ganz und gar im Zeichen der Technik standen, daß die Geräte und die technische Welt des Glashauses wichtiger genommen wurden als die sich erschließenden künstlerischen Möglichkeiten.“³¹

Auch wenn der Lichtcharakter durch bestimmte Materialien, wie z.B. Glas oder diffuses Baumwollmaterial beeinflusst wurde, geschah dies ausschließlich um eine gleichmäßige Ausleuchtung zu gewährleisten und hatte keinen künstlerischen Hintergrund. „In der Konsequenz waren die Bilder flach, d.h. sie ließen kaum Oberflächenstrukturen erkennen und ein dreidimensionaler Raumeindruck entstand rein zufällig, aufgrund der natürlichen Reflexionseigenschaften der Objekte.“³²

Es wäre somit übertrieben, würde man hierbei von einem ausgeklügelten Beleuchtungsstil sprechen, da zu dieser Zeit noch keinerlei kreativen Strukturierungsversuche innerhalb des Bildes vorgenommen wurden. Obwohl man das vorhandene Licht nicht zur gestalterischen Nutzung gebrauchte, bildeten sich trotz

³⁰ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 176

³¹ ZGLINICKI, Friedrich v.: *Der Weg des Films: die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Rembrandt-Verlag, Berlin 1956, S. 364

³² SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 176

allein die elementaren Bedingungen für die Beleuchtung im Dokumentarfilm, die bis heute ihre Gültigkeit besitzen.

2.3.2 Die ersten Experimente mit Licht 1904/1905 – 1909/1910

Trotz des Einsatzes von elektrischem Licht ab dem Jahr 1904 in der Filmproduktion änderte sich zunächst nichts Gravierendes an dem bisher üblichen Beleuchtungsstil, da es lediglich als Zusatz des nach wie vor frontal ausgerichteten Sonnenlichts diente. Samlowski und Wulff verweisen auf den Unterschied zwischen den Lichteffekten im Film und der Effektbeleuchtung, welche zusätzlich zum figure lighting in Aktion trat um gewisse Effekte zu bewirken „(...) und setzt eine komplexere dramaturgische Behandlung des Lichts voraus“³³, was jedoch in dieser Phase des Filmschaffens noch nicht der Fall war. Demnach lassen sich diese Effekte einteilen in:

1. Lichtwechsel während der Szene³⁴

Nach Barry Salt wurde dies in Amerika schon vor dem Jahr 1909 ausprobiert, jedoch mittels des Stoptricks³⁵, bei dem man den Lichtcharakter dann änderte, sobald nicht gedreht wurde.

2. Anfänge einer kontrastreichen Beleuchtung, darunter auch die Silhouetten-Beleuchtung

Man kombinierte einen hellen Hintergrund mit einem dunklen Vordergrund, um demnach die Personen als Silhouetten erscheinen zu lassen, was jedoch anhand der Gestaltung des Hinter- und Vordergrunds hervorgerufen wurde.

3. Anfänge einer natürlichen Führung der Lichtrichtung

Das Simulieren von natürlichen Lichtquellen bedeutete gleichzeitig den Beginn einer kontrastreichen Beleuchtung, da das Licht nicht wie bisher von vorne das Set ausleuchtete. Vielmehr verwendete man eine zusätzliche Lichtquelle, welche

³³ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 177

³⁴ ebda.

³⁵ vgl. SALT, Barry: a.a.O., S. 92

insgesamt einen realitätsnäheren Eindruck erweckte.

Anhand dieser Versuche, lässt sich erstmals die Experimentierfreudigkeit der Filmemacher mit dem Licht und seinen ästhetischen Möglichkeiten für den Film erkennen.

2.3.3 Die Entwicklungsphase 1909/1910 – 1913/1914

In der Zeit von 1909 und 1914 waren technische Fortschritte nur vereinzelt für den Wandel der Beleuchtungsstile verantwortlich. Vielmehr setzte man sich mit den gegenwärtigen Lichtquellen und ihren verschiedenen Einsatzmöglichkeiten auseinander. Daraus resultierten:³⁶

- Gegenlicht
- Dreiviertelhinterlicht
- Modifizierung der Frontalbeleuchtung

Man erkannte daraufhin die unterschiedliche Wirkung sobald man die Positionen der Lichtquellen änderte und es entwickelten sich unter anderem drei, für die Zukunft weisenden Beleuchtungsstile:³⁷

- Anfänge des figure lighting in Form der 2-Punkt-Beleuchtung
- Ansätze des low-key
- der Beginn der dramaturgischen Verwendung von Schatten

Einer der ersten Initiatoren dieser Entwicklungen war David Wark Griffith, der die Beleuchtung an die natürlichen Umstände entscheidend adaptierte. Dieser „setzte diesen Stil zur Unterstützung der Erzählung ein, eine funktionale Bindung, in der die filmischen Mittel im Hollywood-Stil bis zum Ende des Studio Systems bzw. sogar bis heute stehen.“³⁸ Das Stilmittel der Silhouette nützte Griffith überwiegend naturalistisch ohne ihnen eine entscheidende Wirkung zukommen zu lassen.

³⁶ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 179

³⁷ ebda.

³⁸ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 179

Samlowski und Wulff beschreiben den dramatischen Umgang der skandinavischen Filmarbeit mit Silhouetten und Schatten. Außerdem vermuten sie die erstmalige Verwendung des low-key Stils im Norden Europas. Barry Salt hingegen führt den ursprünglichen Einsatz von Schatten im Film auf die Praktiken Max Reinhardts aus dem Theater zurück, insbesondere auf dessen Inszenierung von Ibsens *Gespenster*, worin er einen riesigen Schatten auf die Wand projizieren ließ, um die Spannung der Szene zu steigern.³⁹

1906 baut er die Kammerspiele. Den Raum intimer Szenen, wo zur Eröffnung in Ibsens „Gespenstern“ das Licht Schatten wirft, die gleich Gespenstern der Vergangenheit Frau Alving und ihren Sohn in das Verhängnis des Untergangs peitschen. Symbolisch – wie der Titel des Stückes – arbeitet die künstlerische Technik der Reinhardtschen Licht- und Schattenregie (...).⁴⁰

Salt zufolge wurde der expressionistische Film in Deutschland hauptsächlich von den filmischen Innovationen Skandinaviens beeinflusst. Auch Lotte H. Eisner verweist auf dieses Stück, worin Reinhardt erkannte wie auf der Bühne durch die alleinige Gestaltung durch Licht dem Bühnenraum Atmosphäre verliehen und Spannung aufgebaut werden konnte. Die riesigen Schatten der Darsteller wurden an die Hinterwand projiziert, während sie vor einer strahlenden Lampe vorbei liefen.⁴¹

Eine weitere revolutionäre Erfindung zwischen 1910 und 1914 in der filmischen Beleuchtungstechnik war die des *figure lighting*. Dabei wurden die Dekoration und die Darsteller erstmals getrennt voneinander beleuchtet. Dieser Stil trat erstmals in *THE THREATS OF DESTINY* (1910) durch Griffiths Kameramann Billy Bitzer in Erscheinung, wobei man primär die Schönheit der Schauspieler zur Geltung bringen wollte und nicht den Film als eigentliches Kunstprodukt. Mit der Anwendung des Dreiviertelhinterlichtes und der modifizierten Frontalbeleuchtung, wobei das Licht aus

³⁹ SALT, Barry: a.a.O., S. 91

⁴⁰ BRAULICH, Heinrich: Max Reinhardts theatralische Vision von Mensch und Raum. In: KUSCHNIA, Michael. *100 Jahre Deutsches Theater Berlin* 1983, S. 68

⁴¹ vgl. EISNER, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Fischer-Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1980, S. 133

einem um 45 Grad divergenten Winkel auf die Agierenden strahlte, besaß man jedoch noch nicht die Möglichkeit deren Gesichter zu formen.⁴²

2.3.4 Die Etablierungsphase 1914/1915 – 1917/1918

In den Jahren des Ersten Weltkrieges richtete sich die Beleuchtung nach den Vorlagen aus der bildnerischen Kunst und es entstanden Begriffe wie Rembrandt- oder Chiaroscuro-Beleuchtung. Im 17. Jahrhundert waren es die beiden Maler Caravaggio und Rembrandt, die sich über den Einfluss des Lichtes in ihren kontrastreichen Werken bewusst waren, und ihm religiöse und mythische Aufgaben zuwiesen. „Durch die Beleuchtung wurde somit an kulturelle Traditionen angeknüpft: Ikonographische Muster aus Religion, Kunst- und Kulturgeschichte zogen in den Film ein.“⁴³ Bezeichnend für die Beeinflussung von Werken aus der bildnerischen Kunst ist die Aussage des Kameramannes Clarence Brown:

„Whenever we saw a painting with an interesting lighting effect, we'd copy it. We had a library of pictures.“⁴⁴ Zudem verbesserte man das figure lighting zu einer 3-Punkt-Beleuchtung. Auch die Schattengebung wurde verfeinert und man verlieh den Bildern nicht zuletzt durch den erstmaligen Einsatz der Spotleuchte insgesamt mehr Stimmung. Erstmals wurde die filmische Beleuchtung in einen inhaltlichen Kontext gestellt und es entwickelte sich trotz der Anlehnung an die Theaterpraktiken beziehungsweise an den Konventionen aus der Malerei ein autonomer Stil. Die künstlerischen Attribute des Films wurden von diesem Zeitpunkt an gefördert, da die Beleuchtung mehr Funktionen als die bloße Sichtbarmachung des Dargestellten besaß. „Das Licht im Film wurde nun z.B. als Metapher für Begriffe wie Liebe, Tod, Heiligkeit und Heroismus einsetzbar.“⁴⁵

Die separate Beleuchtung der Schauspieler und des Hintergrunds blieb bis zum Ende der 1910er Jahre die gebräuchliche Methode und man richtete das Licht nach den

⁴² vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 180

⁴³ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 182

⁴⁴ BAXTER, Peter: *On the history and ideology of film lighting*. In: Screen 16,3, 1975, S.105.

⁴⁵ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 182

unterschiedlichen Einstellungsgrößen.⁴⁶ Infolge der entwickelten 3-Punkt-Beleuchtung konnte den Gesichtern der Darsteller Plastizität verliehen und zudem modelliert werden. Außerdem konnte man die Darsteller mittels eines starken Führungslichtes, eines mäßigen Fülllichtes und eines Gegenlichtes vom Hintergrund trennen, aufgrund der intensiveren Unterscheidung des Helligkeitsniveaus. Folglich erreichte man dadurch eine räumliche Tiefenwirkung, welche mit der bisherigen Allgemeinbeleuchtung und der 2-Punkt-Beleuchtung nicht möglich war.

Die bisherigen Ausdrucksmittel wie zum Beispiel die Gestik, bekamen mit der Akzentuierung durch die Beleuchtung einen geringeren Stellenwert und wurden „durch indirekte Darstellungsweisen, atmosphärische Hinweise und das Spiel mit Andeutungen, Leerstellen und kulturell-intertextuellen Bezugnahmen“⁴⁷ erweitert. Erkennbar ist diese Entwicklung am Einsatz von *definierten Schatten*, welche De Mille in THE CHEAT (1915) in Form von Gefängnisgittern einsetzte und dadurch den filmischen Raum andeutungsweise darstellte.⁴⁸

Diese Schatten verweisen über den gezeigten Bildausschnitt hinaus auf den ihn umgebenden Raum und verlangen nach einer Aktivität des Zuschauers, die den Schatten als Symptom des Umgebungsraums auslegt.⁴⁹

Zusätzlich kamen auch jene Schatten zum Einsatz, die durch keine konkreten Gegenstände entstanden und z. B: die Beschreibung eines Alptraumes veranschaulichten.

2.3.5 Die Standardisierungsphase 1919/1920 – 1930

Die Entwicklung der Beleuchtungsstile wie low-key, figure lighting und high-key war Ende der 1920er Jahre weitgehend abgeschlossen und bilden noch heute geläufige Techniken in der Ausleuchtung von Filmen. Zu Beginn der 1930er Jahre wurden diese

⁴⁶ vgl. SALT, Barry: a.a.O., S. 141

⁴⁷ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 183

⁴⁸ vgl. SALT, Barry: a.a.O., S. 146

⁴⁹ SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 183

Stile weitläufig standardisiert. Abschließend soll noch die enge Beziehung zwischen dem Licht und den verschiedenen Filmgenres erwähnt sein, wobei die Anwendung der high-key Ausleuchtung oder auch der Normalbeleuchtung häufig in Komödien zu erkennen ist, während Dramen oftmals mittels der low-key Methode gestaltet werden. Victor Millner dazu:

In a well-photographed picture the lighting should match the dramatic tone of the story. If the picture is a heavy drama ... the lighting should be predominantly sombre. If the picture is a melodrama ... the lighting should remain in a low key , but be full of strong contrasts. If the picture is, on the other hand, a light comedy ... the lighting should be in a high key throughout, for two reasons: first to match the action, and , secondly, so that no portion of the comedy action will go unperceived.⁵⁰

⁵⁰ MILLNER, Victor: Painting with light. In: BAXTER, Peter: a.a.O., S. 105. Hier zitiert nach SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 184

3. DIE WIRKUNG VON LICHT UND SCHATTEN

Gertrud Koch gibt in ihrem Gespräch Einblicke wie sich die Filmwissenschaft mit der Thematik des Lichtes auseinandersetzt. Sie sieht den Film unabdingbar mit dem Medium Licht verbunden, da er ab dem Zeitpunkt des Drehens bis zur eigentlichen Kinovorführung von der Beleuchtung abhängig ist. Daraus lässt sich auch der Fachterminus des „Lichtspielhauses“ erklären, da der Film wie schon Béla Balázs bemerkte nichts anderes sei, als die Kunst des Lichtes. Das Hauptaugenmerk der Filmwissenschaft liegt auf der Aufgabe und der Wirkung des Lichtes in Bezug auf die Bildgestaltung und welche Rolle es in Hinblick auf die Strukturierung des Raumes hat. Die Aussage eines Filmes lässt sich laut Koch bereits an der Beleuchtung erkennen. Die ausgeprägte Lichtsetzung in den verschiedenen Stilrichtungen, wie beispielsweise die des Film noirs oder des expressionistischen Filmes, lässt sie auf „die andere große Metapher des Films“ zu sprechen kommen „die ohne Licht nicht denkbar ist: den Schatten.“

Der Kameramann spielt eine sehr wichtige Rolle, wenn es um die Beleuchtungsästhetik geht und steht im ständigen Kontakt mit dem Regisseur. Einige Kameraleute entwickeln sogar ihre eigene Lichtsetzung, daher werden sie oft von Regisseuren engagiert, damit diese ihren gewünschten Lichtstil umsetzen können.⁵¹ Wie wichtig die Beleuchtung für die Filmemacher ist belegt die nachfolgende Aussage von Monaco.

Vielleicht ist die Beleuchtung das wichtigste Hilfsmittel des Filmemachers, um die Bedeutung von Form, Linie und Farbe und ihren versteckten Dominanten zu verändern. In den Tagen, als das Filmmaterial relativ unempfindlich war (vor den sechziger Jahren), war die künstliche Beleuchtung unerlässlich, und die Filmemacher machten wie eh und je aus der Not eine Tugend. Die deutschen Expressionisten der zwanziger Jahre entliehen den Code des Chiaroscuro aus der Malerei und wandten ihn für dramatische Effekte an – er erlaubte, den Akzent auf Form vor Wahrheitstreue zu setzen.⁵²

⁵¹ vgl. KOCH, Gertrud: Als das Kino noch Lichtspielhaus hieß. Filmlicht transportiert Emotionen und Philosophien. Unter www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2003_01/03_01_koch/index.html

⁵² MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia*. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 198

Dunker zufolge steht das Licht in unmittelbarer Verbindung mit den anderen Stilmitteln des Films wie dem Schnitt, der Einstellungsgröße oder aber auch der Musik. Er macht die Beleuchtung zudem für die Authentizität der Szene verantwortlich.⁵³

Erst im Laufe der Filmgeschichte, entwickelten sich neben den Möglichkeiten des Schnitts und der Einstellung auch jene der Beleuchtung doch galt sie zu Beginn lediglich „(...) als eine notwendige Voraussetzung für die Filmaufnahme, nicht als einer ihrer Bestandteile.“⁵⁴ Dennoch entwickelten sich im Laufe der Zeit künstlerische Ambitionen, und man bediente sich der Gestaltungsmittel der Malerei und Photographie die sich bereits länger der Wirkung von Licht und Schatten in ihren Werken bewusst waren. Neben dem Seitenlicht war es der Einsatz des Gegenlichtes, der den Filmemachern neue Möglichkeiten eröffnete, die sie bis ins Extremste ausschöpften um bedeutungsvolle Objekte im Bild dunkel von einem hellen Hintergrund hervorheben zu können. Zuvor setzte man in der Beleuchtung lediglich die Lichtquellen oberhalb und frontal ein. Trotz Millners Behauptung, es hätte seit der Vorkriegszeit im Beleuchtungswesen keine entscheidende Fortentwicklung im Beleuchtungswesen gegeben und lediglich das Aufkommen des hochempfindlichen Filmmaterials wäre als solche anzusehen, wusste man die alten Hilfsmittel im Laufe der Zeit besser einzusetzen.⁵⁵

Rudolf Arnheim definiert vier Faktoren der Beleuchtung auf der künstlerischen Ebene:

1. Plastik und Tiefe⁵⁶
2. Stimmung und Charakter der Szene
3. Blickführung, Auswahl, Konzentrierung
4. Ornamentale Flächenaufteilung

⁵³ vgl. DUNKER, Achim: a.a.O., S. 22

⁵⁴ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 118

⁵⁵ vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 118

⁵⁶ ebda.

3.1 Plastizität durch Licht und Schatten

Arnheim verweist auf die Möglichkeit eine plastische Wirkung von Gegenständen zu erzielen, indem diese anhand von Eigenschatten verdunkelt werden während der Grundton dieser Objekte aufgehellte wird. Aufgrund dieser hervorgerufenen Plastizität erscheint der Gegenstand geschlossener und gewichtiger wobei auch die gegenteilige Wirkung hervorgerufen werden kann, „d.h. das Zurücktreten, die Entmaterialisierung von Dingen durch unplastische Beleuchtung (...)“⁵⁷. Weiters können auf diese Weise innerhalb des gleichen Bildes gewisse Dinge hervorgehoben bzw. andere in die Fläche zurückdrängt werden.⁵⁸ Während die plastische Beleuchtung dem Bild einen realistischen Charakter verleiht, wie es beispielsweise am russischen Bildstil zu erkennen ist, provoziert der unplastische Beleuchtungsstil eine entfremdete und überirdische Atmosphäre.

Charakteristische Gesichtszüge können anhand eines konzentrierten Seitenlichtes hervorgehoben werden, sodass schaurige Falten oder Narben überwiegend bei männlichen Protagonisten mittels Schatten erkennbar gemacht werden können, wobei unterdessen ein feminines Gesicht gleichmäßig ausgeleuchtet wird. Licht und Schatten erschaffen somit auch eine charakterisierende Wirkung, die zu einer Formveränderung des Schauspielergesichtes führt. Diese kann Max Factor zufolge sogar anhand einer speziellen Schminktechnik hervorgerufen werden, da auch die auf die Licht- und Schattenwirkung basiert.

Die Plastizität von Formen kann aber mit der Hervorhebung des Objektes aus seinem unmittelbaren Umfeld mittels einer intensiven hellen Beleuchtung bei gleichzeitig dunklem Hintergrund erzielt werden. Besonders wirksam ist jedoch eine Umkehr dieses Beleuchtungsstils, wobei der Gegenstand anhand eines Hinterlichtes konturenreich selbst bei dunklem Hintergrund herausgelöst wird.⁵⁹

Man erzielt mit diesen Mitteln, dass der Zuschauer den Gegenstand frei

⁵⁷ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 119

⁵⁸ vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 119

⁵⁹ ebda

wahrnimmt, und das trägt natürlich dazu bei, ihn körperlich erscheinen zu lassen, auch wenn seine Oberfläche flach und unmodelliert, etwa als Silhouette, herauskommt.⁶⁰

Fred Slip äußert sich bezüglich der Tiefenwirkung folgendermaßen: „Die Tiefenwirkung eines Raums wird umso größer, je mehr sich die Helligkeit nach dem Hintergrunde zu steigert.“⁶¹ Je weiter hinten sich das Zentrum der Helligkeit befindet umso besser, da die Konzentration des Zusehers laut Arnheim an derjenigen Stelle liegt, die das Helligkeitszentrum darstellt. Die Tiefenwirkung eines Raumes wird vom Standort dieses Zentrums bestimmt, wobei das Gegenlicht unverzichtbar ist und die Beleuchtung den Tiefeneffekt intensivieren soll.

3.2 Die Bestimmung der Atmosphäre

Mit der Verwendung von Hell und Dunkel kann ein Filmemacher die Atmosphäre ausgewählter Szenen bestimmen. Das Dunkel der Finsternis ist dabei mit negativen Eigenschaften behaftet während der Urgott Sonne für das Erfreuliche und Harmonische steht. In der filmischen Umsetzung dieser Motive werden unheimliche Stimmungen oder gefährliche Orte mittels in Dunkelheit getauchter Bilder präsentiert, während die Helligkeit für heitere und reine Szenen gedacht ist.⁶²

Starke Schwarz-Weiß-Kontraste wirken nicht nur an sich lebhaft und erregend, sondern schaffen vor allem auch in ihrer Bezogenheit auf die Wirklichkeitsdinge, die sie darstellen, eine erregende Spannung, weil sie nämlich die natürliche Einheit des Zusammengehörigkeit zerspalten, etwa ein Gesicht in eine schwarze und weiße Hälfte zerschneiden.⁶³

Verleiht eine kontrastreiche Ausleuchtung mittels eines Effektlichtes einer Szene Dynamik und Dramatik, bewirken kontrastarme Bilder, die von fließenden Übergängen geprägt sind Gelassenheit und Ausgewogenheit unabhängig davon, ob diese Bilder hell oder dunkel sind.

⁶⁰ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 119

⁶¹ ebda.

⁶² vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 120

⁶³ ebda.

3.3 Die Strukturierung des Filmbildes

Laut Arnheim hat die Beleuchtung ebenfalls die Funktion, bestimmte Teile innerhalb des Filmbildes heraus zu sondern, wobei es sich um einzelne Objekte aber auch Gruppierungen von Personen handeln kann, um die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf zu lenken. Die Beleuchtung ist sozusagen ein „Auswahlinstrument, indem sie innerhalb des vom Bildrahmen begrenzten Ausschnitts aus der Wirklichkeit eine zweite, feinere Aussonderung des Wesentlichen trifft.“⁶⁴

Verwendet man das Licht zur Strukturierung einer Szene, bestimmt man ein Lichtzentrum, also diejenige Stelle von der die stärkste Beleuchtung ausgeht um darauf die Gesamtbeleuchtung aufzubauen. Dieses Zentrum versucht man häufig als natürliche Lichtquelle zu deuten wie beispielsweise das der Sonne oder eines Kaminfeuers, abhängig von der jeweiligen Situation.

Arnheim erläutert ergänzend dazu die aus Amerika stammenden Begriffe der persönlichen beziehungsweise der unpersönlichen Beleuchtung. Ersteres beschreibt die Gleichsetzung des Lichtzentrums mit dem Protagonisten, wobei hingegen mit der unpersönlichen Beleuchtung die Lichtsetzung nach der Situation der Handlung ausgerichtet wird. Vor diesem Hintergrund bleibt festzuhalten, dass Darsteller anhand des Lichtes betont oder aber auch integriert werden können. Diese Art der Beleuchtung stellt für Arnheim „die einzige würdige und künstlerisch vertretbare“⁶⁵ Form dar, da es ein elementares Charakteristikum des Filmes ist, „dass er den Menschen nicht nur theatermäßig hervorheben, sondern vor allem auch im Zusammenhang mit seiner Umgebung, als kleinen, unherauslösbaren Teil einer großen Welt zeigen kann.“⁶⁶

Getrennte Dinge verschmelzen zu einem einzigen, ein Ding zerfällt in mehrere. Aus Sofa und Mensch wird eine einheitliche Dunkelheit; aber ein vom Fensterrahmen begrenzter Schatten zerschneidet das Tischtuch zwischen zwei erzürnten Ehegatten buchstäblich in zwei Teile. So gliedert die Beleuchtung den Bestand einer Szene, schafft und zerreißt Beziehungen – auf mehr oder weniger

⁶⁴ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 121

⁶⁵ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 122

⁶⁶ ebda.

sinnvolle Weise.⁶⁷

3.4 Visuelles Gleichgewicht

Innerhalb eines Filmbildes sollte laut Arnheim, ein unregelmäßiges und dennoch harmonisches Gleichgewicht vorherrschen, welches durch helle und dunkle Bildpartien entsteht, deren wichtigste Bestandteile die Größe, Lage und Form sind. Zudem ist die Lichtkomposition sehr eng an die Linienkomposition gekoppelt. Häufig wurden die Ausdrucksmittel der Beleuchtung im Film überstrapaziert und dieser Spieltrieb mit Licht und Schatten dem Sujet der jeweiligen Szene vorangestellt.⁶⁸

Die Arbeiten des Regisseurs Mamoulian beispielsweise sind ein Musterbeispiel dafür, wie die Formgebung Selbstzweck wird: wie der Gegenstand der Szene nur noch gleichgültiger Vorwand ist, um raffinierte Lichtspiele zu ermöglichen. Man kann nicht feinfühleriger und geschickter in der Verteilung des Lichtes, in der ornamentalen Verteilung der Schatten vorgehen und trotzdem hat das Licht hier aufgehört Sprache zu sein. Es ist zum Genussmittel geworden.⁶⁹

Eine kreative Verwendung der Beleuchtung ist nicht eine Voraussetzung für einen herausragenden Regisseur wie es Charlie Chaplin oder Ernst Lubitsch bewiesen. Sie ließen ihre Filme äußerst gleichmäßig ausleuchten. Im Gegenteil dazu verwendeten die Russen oder aber auch Griffith die Beleuchtung als ein unersetzliches Stilmittel um ihre Arbeiten abwechslungsreich zu gestalten. Somit ist es keine Pflicht die künstlerischen Möglichkeiten des Lichtes auszuschöpfen.⁷⁰

Aber wo die Beleuchtung ihren gestaltenden Charakter bemerkbar macht, muss sie sinnvoll verwendet sein. Ihre Wirkungen müssen kontrolliert sein und dürfen nicht dem Zufall und der Willkür oder aber dem bloßen Spiel- und Schmucktrieb entstammen.⁷¹

Das Lichtmotiv innerhalb eines Bildausschnittes ändert sich, im Gegensatz zur Malerei, bereits dann, wenn die Protagonisten sich darin beginnen zu bewegen. Ebenso verhält es

⁶⁷ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 121

⁶⁸ vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 122

⁶⁹ vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 122-123

⁷⁰ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 123

⁷¹ ebda.

sich mit der Montage, da nach jedem Szenenwechsel die Lichtsetzung neu bestimmt werden muss und es oberste Priorität hat, den Beleuchtungscharakter in der selben Szene trotz eines Wechsel des Aufnahmeorts beizubehalten. Das Prinzip der bewegten Lichtquelle findet im Film viel zu wenig Verwendung, obwohl sich gerade hier unendlich viele Möglichkeiten auftun. „Bewegtes Licht kann ruhende Dinge lebendig, aus einer statischen Situation eine dynamische, einen Vorgang, machen“⁷²

3.5 Die Aufgaben von Licht im Film

Die Filmemacher machten es sich zur Aufgabe eine eigene Lichtkonzeption zu konstruieren um den Film eine bestimmte Atmosphäre zu verleihen. Da die Aufmerksamkeit des Zusehers meistens auf das Geschehen und die Objekte gelenkt ist, fällt die bewusst gesetzte Beleuchtung kaum oder gar nicht auf, da er es erst im Unterbewussten registriert wie stark er von der Lichtgestaltung beeinflusst wird. Daher können die Filmemacher bei der Lichtgestaltung ziemlich frei experimentieren und bekommen die Möglichkeit das gesamte Geschehen auf sehr subtile und raffinierte Art und Weise zu konstruieren.⁷³

Jürgen Kühnel teilt der Beleuchtung im Film drei entscheidende Aufgaben zu:

- ein Mittel der Bildkomposition und der räumlichen Gestaltung: Licht und Schatten dienen im Filmbild der Klärung ebenso der räumlichen Verhältnisse wie der Erzeugung eines einheitlichen Bildraumes; sie ist weiter⁷⁴
- ein Mittel der Charakterisierung, der bewussten Hervorhebung einzelner Elemente des Filmbilds; in diesem Sinne trägt sie dazu bei, dass das Auge des Zuschauers sich auf das Wesentliche des Bildes konzentriert; und sie dient
- der atmosphärischen und symbolischen Verdichtung der Szene.

⁷² ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 124

⁷³ KHOULOKI, Rayd: a.a.O., S.46-47

⁷⁴ KÜHNEL, Jürgen: a.a.O., S. 59

Thomas Gans differenziert hingegen etwas präziser und unterteilt die Aufgaben des Lichtes folgendermaßen:

- Licht kann Formen, Strukturen und Details enthüllen. Man kann besondere Merkmale betonen oder so ausleuchten, dass sie von anderen Dingen unterscheidbar sind.⁷⁵
- Licht kann Dinge verbergen. Sorgfältig platzierte Schatten können das Sichtbare einschränken
- Lichtabstufungen können Oberflächenkonturen andeuten. Selbst wenn gar keine existieren, können Schattierungen eine glatte Fläche gekrümmt oder schräg erscheinen lassen.
- Licht kann die Eindrücke von Entfernung und Größe modifizieren.
- Licht kann die Farben von Objekten untereinander anpassen.
- Licht kann Oberflächenstrukturen und Details unterdrücken und nur die Grundzüge eines Objektes enthüllen.
- Licht kann beeinflussen, wie der Betrachter auf ein Bild reagiert. Es kann neugierig machen, mystifizieren, aufregen,...
- Licht kann die Aufmerksamkeit leiten. Es kann die Aufmerksamkeit allmählich oder abrupt von einem Punkt zu einem anderen führen.
- Licht kann ein Objekt isolieren oder eine visuelle Zusammengehörigkeit schaffen.
- Licht besitzt den größten Einfluss auf unsere visuelle Wahrnehmung unserer Umgebung. Wir sehen weit mehr als wir tasten oder riechen.
- Licht enthüllt Formen. In Verbindung mit Perspektive und den Konstanzphänomenen verstehen wir die Formen und Gestalten der physikalischen Welt dadurch, wie Licht und Schatten darauf fallen.
- Einfacher und schneller als ein Objekt anzufassen und abzutasten, offenbart sich uns die Oberflächenstruktur eines Objektes durch die Art und Weise, wie sie das Licht aufnimmt. Reflektanz und Unebenheiten werden sichtbar.

⁷⁵ GANS, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Shaker Verlag. Aachen 1999, S. 14 – S.16

- Die Wahrnehmung von Entfernung und Perspektive wird durch die Lichtqualität beeinflusst.
- Licht lenkt unsere Aufmerksamkeit, in dem es Objekte oder Bereiche hervorhebt, oder abschwächt.
- Licht ist der Hauptfaktor bei der Einführung einer Stimmung, Zeit und Atmosphäre, und kann damit eine bestimmte Umgebung aufbauen.
- Licht kann visuell verbindend oder abgrenzend wirken, indem es kompositorische Beziehungen herstellt.

4. DIE EXPRESSIONISTISCHE BELEUCHTUNG

4.1 Die Ursprünge aus der Malerei

Der gezielte Einsatz von Licht und Schatten als dramaturgisches und visuelles Darstellungsmittel ist wie bereits gesagt nicht erst auf der Bühne oder im Film erkennbar. Bereits in vielen älteren Künsten wie beispielsweise in der Bildhauerei, der Fotografie aber auch in der Malerei findet man einen theoretischen als auch einen praktischen Gebrauch dieser Elemente. So unterschiedlich die Voraussetzungen und Techniken zur Darstellung von Lichteffekten in diesen Künsten auch sein mögen, lassen sich doch gewisse Parallelen bezüglich der Wirkung und Bedeutung feststellen. In der bildenden Kunst beispielsweise diente der Einsatz von Schattierungen zunächst dazu, dem Raum Tiefe zu verleihen und das Volumen von Körpern darzustellen.

Leonardo da Vinci setzte sich mit den Begrifflichkeiten und Aufgaben von Licht und Schatten innerhalb des perspektivischen Raums auseinander. In seinem „Buch der Malerei“ unterscheidet er die verschiedenen Arten und Formen von Licht und Schatten eines Bildes und teilt ihnen genaue Aufgaben zu.⁷⁶ Seine Beobachtungen und Definitionen finden mit der künstlerischen Technik der Hell-Dunkel-Malerei, auch Chiaroscuro genannt, ihre Vervollkommenung.

Diese ist von hellen und dunklen Kontrasten gekennzeichnet während Farbkontraste eine unwesentliche Aufgabe zugeteilt bekommen. Dadurch kann eine mystische Atmosphäre dargestellt oder Körper und Strukturen klarer modelliert werden. Michelangelo Merisi da Caravaggio verwendete in seinen Bildern ein so genanntes Bildlicht, welches des Öfteren als „Scheinwerferlicht“ oder Kellerlicht“ beschrieben wird.⁷⁷ Dieses von links einfallende und gebündelte Licht trifft auf Gestalten und hebt diese aus ihrer Dunkelheit hervor.

⁷⁶ vgl. SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. Mann (Gebr.). Berlin 1994, S. 109

⁷⁷ vgl. PRATER, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1992, S. 135-136

4.2 Die Ursprünge aus dem Theater

Immer wieder wird in der Literatur auf Max Reinhardts Lichtexperimente verwiesen, welche im folgenden Kapitel kurz erläutert werden sollen, da sie einen bedeutsamen Einfluss auf die expressionistischen Filme hinsichtlich des visuellen Stils hatten. Lotte H. Eisner führt die Wichtigkeit von Licht und Dunkel in Reinhardts Stücken auf die Tatsache zurück, dass ihm besonders gegen Ende des ersten Weltkrieges wenig Geld und Material für das Bühnenbild zur Verfügung standen. Das dekorative Bühnenbild wurde fortan durch Licht und Dunkel ersetzt, welche zusätzlich architektonischen Charakter hatten, da dies die einzige Möglichkeit war das durchschnittliche Material, was Reinhardt zur Verfügung stand, wettzumachen.

Wechselnde Beleuchtungen kreuzten sich, stießen aufeinander sie waren die alleinige Möglichkeit, die Mittelmäßigkeit von Ersatzmaterial und –stoffen zu verschleiern und den Forderungen einer bewegten Handlung gemäß die Atmosphäre zu intensivieren.⁷⁸

Reinhardt erkannte zudem die Möglichkeiten, die Gruppen von Schauspielern durch den Kontrast von Hell und Dunkel zu formieren und „ihre ganze Plastik durch den Kontrast zwischen Licht und Dunkel herauszuholen.“⁷⁹ Die Möglichkeiten dieses Wechselspiels von Licht und Schatten konnte Reinhardt dank der Drehbühne des Deutschen Theaters und in der Arena des Großen Schauspielhauses völlig ausschöpfen.⁸⁰ Sehr gerne beschäftigte sich Reinhardt mit den verschiedensten Effektlampen, Spielflächenbeleuchtung und Projektionslampen, um somit die divergentesten Lichtstimmungen entstehen zu lassen. Dabei modellierte er z.B die verschiedenartigsten Formen durch teils unsichtbare Lichtquellen um Oberflächen zu schattieren. Anhand des Kontrastes von Hell und Dunkel, hervorgerufen durch grelle Lichtkegel, ließ Reinhardt ähnlich wie es Caravaggio in seinen Bildern praktizierte, bestimmte Personen oder Gruppen symbolisch aus ihrer Umgebung hervorheben, während man von den restlichen Bühnenbild nichts zu sehen bekam. Dieser radikale Bruch der naturalistischen Lichtführung, welche dem Bühnenraum eine räumliche

⁷⁸ EISNER, Lotte H.: a.a.O., S. 48

⁷⁹ ebda.

⁸⁰ EISNER, Lotte H.: a.a.O., S. 48

Struktur verlieh und gleichzeitig belebte, war vermutlich das markanteste Merkmal dieser Aufführungen.

Ab dem Jahr 1917 begann Reinhardt mit der Inszenierung vieler expressionistischer Stücke und griff dabei insbesondere auf die Stücke der Theatergruppe „Das junge Deutschland“, dessen Mitglieder unter anderem Franz Werfel, Reinhard Goering, Friedrich Koffka und Reinhard Johannes Sorge waren, zurück. Mit der Inszenierung von Sorges „Der Bettler“ intensivierte Reinhardt seine Experimente mit den Möglichkeiten von unterschiedlichen Beleuchtungen, die später prägend für die expressionistischen Filme werden sollten.⁸¹ Siegfried Kracauer schreibt dazu:

Die Analogie zu den Filmen der Nachkriegszeit liegt auf der Hand: es war ihre expressionistische Einstellung, die immer wieder deutsche Kameralente dazu trieb, Schatten zu erzeugen, die wie Unkraut wucherten und ätherische Phantome mit seltsam angeleuchteten Arabesken oder Gesichter zu vermengen. Solche Anstrengungen zielten darauf ab, das Szenenbild in eine unirdische Beleuchtung zu tauchen und es auf diese Weise zur Landschaft der Seele zu stempeln.⁸²

Während der deutsche expressionistische Film Innovationen für Drehbücher aus der Literatur schöpfen konnte, diente das Theater zunächst als Vorbild für die dramaturgische Umsetzung der Stoffe. Besonders in Deutschland war die Bindung zwischen Film und Theater während und nach dem Krieg besonders eng. Dafür zeichnete ebenfalls Max Reinhardt verantwortlich, da aus seiner Schule spätere Filmschauspieler und Regisseure hervorgingen, wie z.B. Ernst Lubitsch und Paul Leni. Von expressionistischen Theaterstücken inspiriert, verwendeten somit deutsche Filmemacher ähnliche Mittel um damit ihre Filme spannender und unheimlicher zu gestalten.⁸³ Vor allem die Lichtgestaltung sollte ein klassisches Merkmal der darauffolgenden expressionistischen Filme werden, die laut Rudolf Kurtz erst durch das Licht die Seele eingehaucht bekommen haben. Das Spiel mit Licht und Schatten hatte in den daraufhin entstandenen Filmen eine besonders wichtige Bedeutung.

⁸¹ vgl. TOEPLITZ, Jerzy: *Geschichte des Films. 1895 – 1927. Bd. 1.* Henschel Verlag, Berlin, 1987. S.223

⁸² KRACAUER, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler - eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1984, S. 82

⁸³ vgl. TOEPLITZ, Jerzy: a.a.O., S. 223

4.3 Der expressionistische Film

Die künstlerische Stilrichtung des Expressionismus wandte sich unter anderem gegen den Naturalismus aber auch den Impressionismus und entstand aus einer geistigen und existentiellen Notlage, die vor allem in Deutschland nach dem Ende des Ersten Weltkrieges einsetzte. Auch der anarchisch politische Zustand dieser Zeit und die rapide Industrialisierung mit der daraus resultierenden Vergrößerung vieler Großstädte waren für die deutsche Bevölkerung prägend. Der Film bot sich als optimales Medium an, um die seelischen Vorgänge und die Zerrissenheit des modernen Menschen abzubilden.

Die Regisseure des klassischen deutschen Stummfilmkinos verarbeiteten all diese Geschehnisse indem sie sich der Stilmittel des Expressionismus bedienten, der für die Offenlegung der Seelenzustände stand um das die geistige Klima der Zeit zu visualisieren. Grundsätzlich werden jene Filme als expressionistisch etikettiert, die in der ersten Hälfte der 1920er Jahre entstanden. Während die Hochzeiten des Expressionismus in der Malerei und Literatur ab 1919 schon wieder vorüber waren und sie immer mehr an Bedeutung verloren, begannen experimentierfreudige Filmemacher vor allem in Deutschland und Österreich auf expressionistische Elemente⁸⁴ zurückzugreifen:

- die Lichtsetzung
- Stilisierung des Sets
- Schauerromantische Erzählmotive
- Schauspielerische Darstellung

4.3.1 Die Vorläufer

Bereits vor dem Höhepunkt des expressionistischen Stummfilms versuchte man eine kontrollierte Lichtführung einzusetzen wie z.B. in der phantastischen Produktion DER GOLEM UND WIE ER AUF DIE WELT KAM (1920) von Paul Wegener. Aufgrund seiner Tätigkeit in Max Reinhardts Schauspielertruppe, wurde Wegener von den

⁸⁴ WABNIG, Michaela: *Das Grauen als Unterhaltung. eine Analyse der dramaturgischen Elemente des Spannungsaufbaus in F. W. Murnaus "Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens" und John Carpenters "The Fog - Nebel des Grauens"*. Univ., Dipl.-Arb., Wien 2005, S. 39

Möglichkeiten der Beleuchtung, welche der Theaterregisseur Reinhardt auf der Bühne einsetzte, inspiriert und verwertete diese im Film. In DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM von 1920 kommen die unterschiedlichsten Lichteffekte zum Einsatz und modellieren nuanciert den Raum. Lotte E. Eisner schreibt dazu:

Sterne glitzern auf einem Samthimmel, vom Herd des Alchimisten lodert die Lohe, in einem Winkel wir Mirjams Gestalt von der kleinen Ölfunzel beleuchtet, ein Diener hält eine Laterne hoch, Fackeln flackern durch die Nacht, und in der Synagoge sind die Flammen des siebenarmigen heiligen Leuchters angezündet, ihr Licht huscht über die niedergesunkenen Beter.⁸⁵

Das Licht fungiert überwiegend als narratives Element und kennzeichnet gleichzeitig die Rollenverteilung von Gut und Böse wie z.B. im ersten Aufeinandertreffen zwischen dem Rabbi und Golem. Aber auch in den Kammerspielfilmen wie Leopold Jessners HINTERTREPPE (1921) oder DIE STRASSE (1923) von Karl Grune wurde das Licht dafür verwendet die Inszenierung zu gestalten.⁸⁶

Der Wandel von Licht und Schatten ist auch in den Produktionen, in denen der expressionistische Raum anhand des in hell-dunkel gehaltenen Dekors und nicht mit physikalischen Lichtquellen gestaltet worden ist, zum primären visuellen Strukturmerkmal des expressionistischen Films erhoben worden. Die Beispiele bilden hierbei wie im späteren Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt wird DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) wie auch VON MORGENS BIS MITTERNACHT (1920) oder GENUINE. (1920).⁸⁷ Eine wichtige Funktion in den deutschen Stummfilmen bildet die Nacht, da nicht nur in DAS CABINET DES DR. CALIGARI oder NOSFERATU grauenhafte Verbrechen begangen werden, sondern in ihr auch Leidenschaften oder Begierden ausbrechen.

Das Helldunkel der Studionacht, verweist, ganz in der Tradition der Literatur der „schwarzen“ Romantik, auf die Duplizität und Brüchigkeit der menschlichen Existenz, oder es lockt mit Glücksspiel und sexuellen Abenteuern, wie in DIE

⁸⁵ EISNER, Lotte H.: a.a.O., S. 51

⁸⁶ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten - Film noir und Filmexil*. Bertz und Fischer. Berlin 2005, S. 134-135

⁸⁷ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 135

STRASSE, DR. MABUSE, DER SPIELER (1921/22) und die BÜCHSE DER PANDORA (1928/29).⁸⁸

Lotte H. Eisner betont, dass bereits vor den expressionistischen Theateraufführungen Reinhardts manche Filmregisseure sogenannte Hell-Dunkel Effekte nutzten und somit als Vorgänger des filmischen Expressionismus im Bezug auf den visuellen Stil anzusehen sind. Sie bedauert den allgemeinen Glauben, dass DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) von Robert Wiene der Beginn des klassischen deutschen Film war, denn es fanden sich bereits in Otto Ripperts HOMUNCULUS-Filmepisoden (1916) „alle Ansätze des berühmten Helldunkel, das für den deutschen Film charakteristisch wird.“⁸⁹

Mitunter ist es noch ungeschickt gehandhabt, so wenn z. B: in einer der Episoden – HOMUNCULUS ALS RICHTER – sich eine Art von Licht- bzw. Schattenfläche über eine Seite der Leinwand legt um die Aufmerksamkeit einmal auf Homunculus, das andere Mal auf sein Opfer zu richten. Doch die Helldunkel-Wirkung wird trotz der Tönungen in diesem Film bereits intensiv bemerkbar. Aus dunklem Cape, vom schwarzen Krawattenkragen, unter dem Zylinderhut wächst bleich wie eine Totenmaske das Gesicht des Laboratoriumsgeschöpfes, aus dem Dunkel des Hintergrundes krampfen sich die weißen Hände, es ist gleichsam ein Auftakt für Wienes ORLAC.⁹⁰

Aber auch DER STUDENT VON PRAG (1913), von dem dänischen Filmregisseur Stellan Rye, weist bereits jene optischen Elemente auf die später für die deutsche Filmkultur typisch sein sollten.

Man denke an die Beleuchtungseffekte der Kerzen, an das romantische Helldunkel in jener Szene, in der Scapinelli, der geheimnisvolle Böse im Arbeitszimmer des Studenten auftaucht.⁹¹

4.3.2 Der visuelle Stil des expressionistischen Films

Der dominierende Stil der deutschen Stummfilme war der sogenannte low-key-Stil, dessen Charakteristika unter anderem kräftige Kontraste, wenig Grauwerte, ausgiebige

⁸⁸ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: *a.a.O.*, S. 138

⁸⁹ EISNER, Lotte H.: *a.a.O.*, S. 224

⁹⁰ EISNER, Lotte H.: *a.a.O.*, S. 48

⁹¹ EISNER, Lotte H.: *a.a.O.*, S. 50

Schattennuancen und ausgeprägte Übergänge zwischen hellen und dunklen Bildflächen sind. Diese Voraussetzungen konnten nur in Studios, unter Ausschaltungen von äußeren Lichtbedingungen wiedergefunden werden, denn die Sonne ist ein schwer zu regelnder Lichtfaktor. Man griff daher überwiegend auf künstliche Lichtquellen zurück.⁹²

Mit ein paar Ausnahmen, darunter F.W. Murnaus NOSFERATU (1922), wurden somit Außenaufnahmen gemieden. Dem Licht wurde eine entscheidende Rolle zugeteilt und es entstand ein regelrechtes Bedürfnis zur bedachtsamen Lichtführung. Nicht nur expressionistische Filme, sondern die im Gegensatz dazu entstandenen realistischen Kammerspielfilme wie zum Beispiel HINTERTREPPE (1921) oder SCHERBEN (1921) bezeugen diesen Umstand.⁹³ „Immer strukturiert das Licht die mise-en-scène und erzeugt dadurch dynamische Räumlichkeit.“⁹⁴

Der filmische Raum wurde nicht bloß durch helles Scheinwerferlicht ausgeleuchtet, sondern man versuchte Helldunkelpartien herauszuarbeiten. Durch dieses Wechselspiel zwischen Licht und Schatten konnte jedoch nicht nur der filmische Bildraum belebt und gegliedert werden, sondern es konnten auch seelische Gefühlszustände von Figuren visualisiert werden. Diese Experimente in der Beleuchtungs-dramaturgie zu Beginn des expressionistischen Films, verhalf der deutschen Filmproduktion zu weltweiten Ansehen und hatte nachhaltigen Einfluss auf die internationale Filmproduktion.

Neben Lotte H. Eisner war es Rudolf Kurtz, der sich mit der Beleuchtung im expressionistischen Film auseinandersetzte. Auch er verweist auf den Einfluss von Max Reinhardts Inszenierung des „Bettlers“ und betont die Verantwortung des Lichtes für die Gestaltung des Raumes während die Dekoration keinerlei Bedeutung hatte. Die vollkommene Kontrolle über die Lichtquellen konstruierte beim Abdunkeln oder Aufhellen von Flächen und Objekten jedes Mal ein anderes Bühnenbild.⁹⁵ Weiters erkennt Kurtz, dass das Sonnenlicht in der Kinematographie ein schwer zu regelnder Faktor war und somit ungeeignet für eine professionelle Beleuchtung des Sets. Im

⁹² vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 134

⁹³ ebda.

⁹⁴ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 135

⁹⁵ vgl. KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Unveränd., fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausg. [Berlin] 1926. Verlag Hans Rohr. Zürich 1965, S. 59

Gegensatz dazu lobt er die Möglichkeiten von künstlichen Lichtquellen welche „subjektive Eingriffe der abgestuften Art“⁹⁶ ermöglichten.

Das Licht ist ein eminent bewegliches, höchst suggestives Material von unerschöpflichen Möglichkeiten. Man vermag durch entsprechende konkrete Lichtgebung Körper und Raum in ihrer plastischen und räumlichen Wirkung zu steigern. Es können durch das Licht bestehende Grenzen der Körper aufgelöst oder scharf unterschieden werden.⁹⁷

Interessant sind dabei seine Beobachtungen über die Unterscheidbarkeit der Lichtquellen und deren verschiedenen Wirkungen abhängig von der Position innerhalb des Bildraumes. Unterhalb des Bildraumes positionierte Lichtquellen lassen z. B. gewisse Bereiche des Bildes „grelle Akzente und scharfe Schatten“⁹⁸ erhalten. Abhängig von der Richtung der Beleuchtung werden „Objekte körperlich greifbar, während andere aus dem Bildraum gedrängt scheinen und im Hintergrund verschwinden.“⁹⁹ Der Charakter der Flächen wurde in den expressionistischen Filmen durch das plastische Licht bestimmt. Das Licht ist nach Kurtz über die Architektur zu stellen, da es flexibler ist den filmischen Raum zu gliedern.

Das Licht legt seine plastische Kraft auf Flächen, es unterstreicht das Zackige und Energische der Linien, es betont oder schwächt die Formen, verleiht ihnen starke innere Beweglichkeit. Anpassungsfähiger als die Architektur setzt es die Akzente auf, die klar und fast handgreiflich die Ordnung des Raumes nach der Absicht des Künstlers herausstellen.¹⁰⁰

Er beschließt seine Feststellungen damit, dass die Lichtsetzung, mit der damit verbundenen Möglichkeit den filmischen Raum zu gestalten, zwar wahrscheinlich das schwierigste Unterfangen in der noch so jungen Filmgeschichte war, es gleichzeitig aber auch ein „unverlierbares Erbe der expressionistischen Filme“¹⁰¹ ist. Zu Beginn der Filmgeschichte konnten Kameralente lediglich auf das Sonnenlicht als Lichtquelle zurückgreifen, um ihre Aufnahmen verwirklichen zu können, was jedoch mit großen

⁹⁶ KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Unveränd., fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausg. [Berlin] 1926. Verlag Hans Rohr. Zürich 1965, S. 59

⁹⁷ KURTZ, Rudolf: a.o.O., S.59 Nikolaus Braun zitiert nach Kurtz

⁹⁸ ebda.

⁹⁹ KURTZ, Rudolf: a.o.O., S.59 Nikolaus Braun zitiert nach Kurtz

¹⁰⁰ KURTZ, Rudolf: a.o.O., S. 60

¹⁰¹ ebda.

Problemen verbunden war. Die Problematik dabei war, dass das monochromatische Filmmaterial nur unter ausreichenden hellen Sonnenschein belichtet wurde. Als die Ära des expressionistischen Film begann hatte man zwar den neu entwickelten orthochromatischen Film verwendet, doch erst ab der Mitte der zwanziger Jahre konnte anhand des panchromatischen Film das komplette Lichtspektrum aufgezeichnet werden.¹⁰²

4.3.3 Der Stummfilm-Kameramann und seine Funktionen

Der Kameramann im deutschen Film der 1920er Jahre hatte eine zweifache Funktion. Er musste nicht nur mit den technischen Gegebenheiten der Kamera vertraut sein, sondern er war zugleich für die ästhetische und künstlerische Konzeption verantwortlich. Aufgrund des Mangels an einer bewährten technischen Ausstattung sahen sich die Kameralleute täglich mit neuen Herausforderungen konfrontiert, die sie mittels ihrer Phantasie, ihrer technischen Kenntnisse und ihres ästhetischen Gefühls zu meistern versuchten. Neben der perfekten Beherrschung der Kamera, entstand gegen Ende der 1910er Jahre ein neues und für die nachfolgenden Jahre bedeutsames Gebiet mit dem sich der Kameramann konfrontiert sah: die Lichtsetzung. Dafür waren auf der einen Seite die mit Strom versorgten Ateliers und auf der anderen Seite die Erkenntnis der daraus entstehenden ästhetischen Möglichkeiten anhand des Kunstlichts verantwortlich. Aufgrund dieser beiden Faktoren „wurde die Lichtgebung zu einem wichtigen kreativen Beitrag der ästhetischen Konzeption.“¹⁰³

Die Filme Hollywoods wurden von den deutschen Kameramännern bezüglich ihrer technischen Innovationen bewundert. Doch trotz dieser Hochachtung vor der amerikanischen Aufnahmetechnik, hatten die deutschen Kameralleute nicht die Absicht in Amerika Karriere zu machen, da sie darauf bedacht waren ihre kreativen Ideen in ihrer Heimat ausleben zu können.¹⁰⁴

¹⁰² STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 135

¹⁰³ MÜLLER, Robert: Lichtbildner. Zur Arbeit des Kameramannes. In: Cinema Quadrat e.V (Hrsg.): *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*. Henschel Verlag. Berlin 1994, S. 36

¹⁰⁴ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 42

Die deutsche Aufnahmetechnik scheint (...) vor der amerikanischen gerade das Künstlerische, Individuelle voraus zu haben. Die amerikanische Kinematographie ist mir (...) zu „fabrikmäßig“, sie bietet zu wenig Variationen, was zwar für Massenproduktion sicher sehr gut und ökonomisch, für Standardwerke aber bestimmt schlecht ist.¹⁰⁵

Gemeint ist hierbei die Gleichheit der gebräuchlichen Lichtgebung in den amerikanischen Produktionen, welche die deutschen Kameramänner für die kommerziellen Erfolge dieser Filme verantwortlich machten.¹⁰⁶ Man dürfe „nicht vergessen, dass gerade die Schematisierung der Beleuchtung Amerikas, diese glatte runde, appetitliche Photographie der Operateure drüben, mit ein Grund des Publikumserfolges dieser Filme ist.“¹⁰⁷ Aus diesem Grund dachte man auch in Deutschland darüber nach, die Lichtgebung zu standardisieren und nach amerikanischem Vorbild einen Chefbeleuchter, der für eine Standardausleuchtung verantwortlich sein sollte, zu arrangieren.

Doch dieses Vorhaben hatte sich in den deutschen Ateliers nicht durchgesetzt, da die technischen Equipments zwischen den Studios einen zu unterschiedlichen Standard aufwiesen. Sie konnten mit dem hohen Standard der Ufa, sowohl lichttechnisch als auch lichtästhetisch nicht mithalten, da ihnen die wesentliche Ausstattung fehlte. Dennoch besinnte sich der deutsche Stummfilm ab 1922 trotz dieser schlechten Umstände auf dessen lichttechnischen Qualitäten wie zum Beispiel die Plastizität, das Modellieren, den hohen Kontrast sowie einen weichen Schattenverlauf.¹⁰⁸ Für Béla Balázs waren die österreichischen Kameralleute wegweisend für die Lichtgebung im Film. Diese Eigenschaften trafen ebenso auf die in Deutschland arbeitenden Kameramänner zu.

Der Operateur hat ein bewusster Maler zu sein. Erstens, weil der Film als optische Kunst vor allem auch eine Augenweide zu sein hat. Zweitens, weil jede Beleuchtung, jedes Kolorit der Bilder symbolisch wirkt und eine bestimmte Stimmung ausdrückt, ob der Operateur es will oder nicht. Also muß er es wollen. Wenn er jeder „stimmungsvollen“ Effektbeleuchtung ausweicht und nur klare,

¹⁰⁵ KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Axel Graatkjær. (Interview mit Graatkjaer)*. In: Film—Kurier, 22. Juni 1925. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 42

¹⁰⁶ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 42

¹⁰⁷ KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Karl Freund. (Interview mit Karl Freund)*. In Film—Kurier, 30. Mai 1925. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 42

¹⁰⁸ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 43

deutliche Bilder geben will, dann gibt er damit die Stimmung einer kalttrockenen Nüchternheit, die den Gefühlsinhalt des Films geradeso beeinflussen wird wie irgendeine Effektaufnahme. Keine Kunst kennt neutrale Mittel. Auch der Film nicht.¹⁰⁹

Für Müller fand der deutsche Film besonders in der Ausleuchtung von weiblichen Protagonisten in der amerikanischen Filmtechnik ein wichtiges Vorbild. Dabei hatte es oberste Priorität das Gesicht so einwandfrei wie nur möglich sichtbar zu gestalten. Erreicht wurde dieser Effekt mittels einer frontal positionierten Quecksilberdampflampe, deren unscharfes Licht keine Schatten warf. Zusätzlich dienten Spitzenlichter von Aufhellern und der Einsatz des *soft focus* dazu diesen Effekt nochmals zu intensivieren. Letzteres wurde ab ungefähr 1925 bei close-ups weiblicher Stars standardisiert. Obwohl sich das Beleuchtungskonzept der Großaufnahme zum Teil von den restlichen Aufnahmen abhob, hatten die Kameraleute keine Probleme damit, denn¹¹⁰ „die Lichtverteilung (kann) im Verhältnis zu der des Gesamtraumes getrost etwas abweichen.“¹¹¹

Entscheidend für den Kameramann war es, dass er die Lichtlogik durch beispielsweise einen Standortwechsel des Führungslichtes, nicht unterbrach. Unter der Einhaltung dieser Regel hatte er die Möglichkeit die Szenen verschiedenartig auszuleuchten und „ein eingefügter Zwischentitel vergrößerte zudem den Toleranzspielraum für eine veränderte Lichtgebung.“¹¹²

Der Glorienschein, welcher die Darstellerinnen umgab stellte ein Hauptmerkmal der amerikanischen Glamour-Photographie dar, doch wurde er „aus ästhetischen Gründen“¹¹³ nicht von den deutschen Kameraleuten übernommen. Aus diesem Grund wurden deutsche Diven nicht mit der gleichen Qualität abgelichtet wie es in Amerika der Fall war, was jedoch die Operateure beklagten. Sie hätten es gerne gesehen, dass

¹⁰⁹ BALÁZS, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2001, S. 95

¹¹⁰ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 44

¹¹¹ KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel*. Axel Graatkjær. a.a.O. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 44

¹¹² MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 44

¹¹³ ebda.

den weiblichen Stars nach amerikanischem Vorbild ein Kameramann zur Seite gestellt wird.

Freilich ist anzustreben, dass jede Schauspielerin ihren Kameramann hat, der die Eigenschaften ihrer photographischen Möglichkeiten, ihrer Physiognomie genau kennt. Das ist bei uns in Deutschland noch nicht genug der Fall.¹¹⁴

Trotz allem verbesserten sich die Aufnahmen von Frauenporträts gegen Ende der 1920er Jahre dahingehend, dass für close-ups panchromatischer Film eingesetzt wurde, der das Modellieren von Licht ermöglichte. „Ich verwende oft farbempfindlichen Film für Frauenköpfe, die ich recht porzellanartig herauszubringen bemüht bin.“¹¹⁵

Auch die Gesichter der männlichen Darsteller wurden mit demselben Licht ausgeleuchtet wie ihre weiblichen Kolleginnen. Bis dahin wurden Männer anhand eines seitlich positionierten Lichtes beleuchtet, wobei die Falten und Äderchen erkennbar wurden. Ein weiteres Merkmal der damaligen Beleuchtung war der Einsatz von größeren Blendenöffnungen, da das Glühlampenlicht von unbedeutender photographischer Effizienz gekennzeichnet war. Der dunkle Hintergrund bei Nahaufnahmen wurde nun weitgehend vermieden, weil die geringe Tiefenschärfe die Köpfe der Protagonisten genügend absonderte.¹¹⁶

4.3.4 Vom Glashaus zum Kunstlichtatelier

Bereits sehr früh gab man das Drehen im Freien auf und arbeitete hingegen in eigens dafür gebauten Glashäusern, sogenannten Ateliers in denen die Schauspieler und Kulissen stets nach dem Stand der Sonne positioniert wurden. Daher war man ständig von den Tages- und Jahreszeiten abhängig, da man die natürlichen Lichtverhältnisse so effizient wie möglich nutzen wollte. Außerdem wurden komplexe Vorhangsysteme in

¹¹⁴ KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Axel Graatkjær*. a.a.O. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 45

¹¹⁵ KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Axel Graatkjær*. a.a.O. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 45

¹¹⁶ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 45

diesen Ateliers entwickelt, um zum einen die durch das Sonnenlicht entstandenen Schatten zu dämpfen, und zum anderen um das Tageslicht exakt regulieren zu können. Supplementär setzte man nachdem Ende der 1910er Jahre auch künstliche Lichtquellen ein und es ergaben sich mehr Möglichkeiten für die Kameramänner in der Lichtsetzung. Betrachtet man die Arbeit mit Licht in Europa, so entstand besonders in den skandinavischen Ländern eine Lichtgebung, welche bewusst Schattenwürfe in ausgewählten Szenen nutzte, um damit eine sonderliche Stimmung zu erzeugen.¹¹⁷

In den Vereinigten Staaten entstanden viele elektrifizierte Ateliers bereits Mitte der 1910er Jahre und es konstituierten sich erste ästhetische Normen. Unter anderem wurde die Ausleuchtung der Kulisse getrennt von jener der Darsteller gestaltet. Dabei stellte man das Scheinwerferlicht der Schauspieler in einem Winkel von 45° zur Kameraachse und nicht mehr, wie früher üblich, genau von vorne.¹¹⁸ Mit dem eingesetzten Führungslicht als Hauptlichtquelle, dem Fülllicht, das geworfene Schatten aufhellt und dem Gegenlicht, welches für die Trennung zwischen Protagonisten und dem Hintergrund ausschlaggebend ist, etablierte sich jene Beleuchtungsanordnung die bis heute ihren Gebrauch bezüglich der Ausleuchtung von Personen hat. Diese Erneuerung in der Beleuchtungstechnik hatte maßgeblichen Einfluss auf den Schauspielstil in den Filmen, denn die Gesichter der Schauspieler konnten durch das Licht modelliert und plastisch gestaltet werden. Somit war unter anderem die Mimik und Gestik unwesentlich in der Schauspielkunst. Zusätzlich erhielt der filmische Raum Struktur, in dem er in helle und dunkle Teile gegliedert wurde.¹¹⁹ Diese neuen Errungenschaften verbreiteten sich während der 1920er Jahre und wurden fortschreitend variabler und verbessert, wobei das Licht nun ebenso in einen narrativen Zusammenhang gestellt wurde und man verknüpfte bestimmte Themen mit spezifischen Beleuchtungsstilen wie im ersten Kapitel bereits besprochen wurde.

¹¹⁷ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 45

¹¹⁸ ebda.

¹¹⁹ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 46

Zusammengefasst wirkte sich die Beleuchtung auf drei Komponenten im Film aus:

- Schauspielkunst
- Filmischer Raum
- Narrativer Kontext

In Amerika und Skandinavien bediente man sich im Laufe der 1910er Jahre jener Lichteffekte, die durch das Kunstlicht ermöglicht wurden, währenddessen die Beleuchtungstechnik in Deutschland nach wie vor auf das natürliche Licht der Sonne beruhte und die Kulissen einer gleichmäßig hellen Ausleuchtung unterlagen. Rudolf Arnheim beschreibt die Arbeitsweise der Kameralleute folgendermaßen:

Man hielt sich in einem ganz mechanischen Sinne an die Aufgabe bloßer dokumentarischer Bestandaufnahme und sprach von einem Kunstfehler, wenn sich irgendein Einfluss der Aufnahmefaktoren auf den Aufnahmegegenstand bemerkbar machte. Das bedeutete für das Sondergebiet der Beleuchtung, dass man sich bemühte, die Szenen möglichst hell und gleichmäßig auszuleuchten, damit alles gut und vollständig zu erkennen sei.¹²⁰

Während der gesamten Stummfilmära drehte man in Deutschland in Glasateliers als wie auch in Kunstlichtstudios, wobei nur letztere für eine sorgfältige dramaturgische Beleuchtung aufgrund des Kunstlichtes geeignet waren.

Die Arbeit des Operators erhielt eine neue Dimension: Mit dem Kunstlicht, das präzise und unabhängig von äußeren Einflüssen gesetzt werden konnte, kontrollierte er ein Instrument, das ihm einen entscheidenden Einfluss auf die visuelle Gestaltung der Filme einräumte. Von nun an organisierten die Kameramänner das Spiel von Licht und Schatten.¹²¹

4.3.5 Die Arten der eingesetzten Scheinwerfer

Kohlebogenlampen

Diese Art von Scheinwerfer lässt sich weiters in zwei verschiedene Fassungen unterteilen, nämlich als offene Niederspannungsbogenlampen und als Hochspannungsbogenlampen. Erstere kamen überwiegend als Front- und Seitenlicht

¹²⁰ ARNHEIM, Rudolf: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hanser Verlag. München/Wien 1977, S. 117

¹²¹ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 46

zum Einsatz und waren gekennzeichnet durch ein enorm weißes, hartes Licht, das die Bilder sehr kontrastreich erschienen ließ und schwere Schatten produzierte. Das Licht der Hochspannungsbogenlampen hingegen befand sich unter einer luftdichten Glasglocke und war demnach sehr weich und wurde überwiegend als Deckenlicht eingesetzt.

Die beiden Lampentypen wurden vorwiegend gleichzeitig verwendet doch brachten sie nicht nur Vorteile wie das Regulieren der Helligkeit mit sich, sondern hatten auch zwei Nachteile, die das Drehen über längere Zeit undenkbar machten. Einerseits benötigten sie immens viel Strom und strahlten enorm viel Hitze ab. Andererseits hatte ihr enormer Anteil an ultravioletter Strahlung vor allem im Bereich der Augen der Schauspieler einen gesundheitsgefährdenden Einfluss. Produziert wurden diese Lampen von Firmen wie Efa, den Frankfurter Jupiter-Werken sowie Weinert, welche sich zudem mit der Entwicklung der Reflektorspotleuchte einen Namen machte. Diese Erfindung ermöglichte das exakte Ausrichten des Lichtes. Zudem befähigte es die Kameramänner bei Nacht außerhalb der Ateliers zu drehen.¹²²

Quecksilberdampflampen

Anders als die Kohlebogenlampen, die mit Wechselstrom arbeiteten, wurde die Quecksilberdampflampe mittels Gleichstrom betrieben. Sie wurde vom amerikanischen Betrieb Cooper-Hewitt auf den Markt gebracht und erzeugte ein gleichmäßig weiches Licht, das keine Schatten produzierte. Der Aktionsradius von Quecksilberdampflampen war äußerst beschränkt und die Bedienung war nicht einfach.¹²³ Ganz abgesehen von der zerbrechlichen Struktur der Lampen, mussten diese während des Betriebes geneigt werden um die Herstellung des Kontaktes anhand des Quecksilbers, welches die beiden Pole verband, zu gewährleisten. Hauptsächlich wurde es gemeinsam mit dem Sonnenlicht als Frontallicht verwendet. Jedoch fand diese Lampenart trotz des positiven Anklangs keine Möglichkeit auch in deutschen Studios verwendet zu werden, da Ateliers über den benötigten Gleichstrom nur sehr vereinzelt verfügten.¹²⁴

¹²² vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 48

¹²³ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 48

¹²⁴ ebda.

Spotlights

Der Einsatz von Punktscheinwerfern im expressionistischen Film sowie bereits auf den expressionistischen Bühnen führte zu dem Effekt, die Darsteller aus ihrer Umgebung hervorzuheben und ihre Gefühlszustände zu verdeutlichen.¹²⁵

Dies bedeutet die visuelle Übertragung des expressionistischen Axioms, das vorschrieb, im Chaos des Universums nur ein Ding zu fixieren und es seinen vermittelnden Beziehungen zu anderen Objekten zu entreißen.¹²⁶

Die Ängste der Geliebten Orlacs werden in ORLACS HÄNDE (1924) anhand eines grellen Scheinwerferlichtes, mit dem die Frau bestrahlt wird, externalisiert. In das CABINET DES DR. CALIGARI wurden dafür Lochblenden benutzt um dieses Resultat zu erreichen. Aber *spotlights* können ebenfalls eine beängstigende und gefährliche Stimmung entstehen lassen wie in NOSFERATU. Die schauerhafte Gestalt des Vampirs wird in ein horizontales Streiflicht getaucht, als er hinter der Tür Hutters erscheint. Dieser ergreift die Flucht in sein Zimmer, doch der Vampir folgt ihn, angestrahlt mit einem extrem gebündelten, strahlenden Lichtstrahl.

4.3.6 Das expressionistische Licht – Ein Irrtum?

In DAS CABINET DES DR. CALIGARI ist wie in vielen danach entstandenen expressionistischen Produktionen eine irrational entstellte, spürbar stilisierte Architektur feststellbar, die das verstörte Verhältnis zwischen den Protagonisten und der Außenwelt widerspiegelt. Eisner betont die Funktion Filmarchitekten, welche nicht bloß für die Kameraeinstellung, sondern auch für die Licht- und Schattenwirkung verantwortlich waren. Tatsächlich war es jedoch so, dass die Lichtgebung anfangs lediglich eine Begleitfunktion besaß, da die Helldunkelkontraste direkt auf die Dekoration aufgemalt waren und das diffuse, schattenlose und kontrastarme Licht war nur für das Verstärken der aufgemalten Lichteffekte verantwortlich.¹²⁷

¹²⁵ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

¹²⁶ EISNER, Lotte H.: a.a.O., S. 47

¹²⁷ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 49

Robert Müller beschreibt das Verhältnis zwischen Licht und Dekor folgendermaßen:

„Nur das Dekor, nicht das Licht hat artifiziellen Charakter. Diese ästhetische Entscheidung war nicht zuletzt das Resultat der Produktionsbedingungen.“¹²⁸

Aufgrund des Mangels an Strom wurde in DAS CABINET DES DR. CALIGARIS meist das Tageslicht zur wichtigen Lichtquelle, denn die wenigen Jupiter-Lampen, die eingesetzt werden konnten dienten lediglich zur diffusen Aufhellung des Dekors. Die Dreharbeiten fanden demnach im Lixie-Atelier, einem Glasatelier, statt. In einer Szene jedoch bekommt das Licht eine entscheidende Rolle zugewiesen: Als der junge Student Alan nachts von Cesare ermordet wird, visualisieren ausschließlich die überdimensionalen Schatten der beiden das Ereignis. Auf diese Szene wird im Verlauf dieser Arbeit noch ausführlich eingegangen. Müller identifiziert das Spiel mit Schatten als ein signifikantes Element des expressionistischen Filmes.

Schatten, die sich von den Figuren lösen und fast ein autonomes Leben führen, gehören zum ikonographischen Inventar der expressionistischen Filme. Sie symbolisieren die dunkle Seite der Personen, künden von bevorstehenden Gewalttaten und bedrohlichen Begierden. Doch bleiben diese dämonischen Schattenwelten nur Momentaufnahmen, die vor allem im Gegensatz zu der sonst indifferenten Ausleuchtung auffallen.¹²⁹

Jedoch bildet Robert Wienes Film nicht das einzige Beispiel für die Bildung von Helldunkelkontrasten anhand des Dekors aber auch durch Schminke und Kostüme, denn auch in VON MORGENS BIS MITTERNACHT (1920) oder GENUINE (1920) sind ähnliche Gestaltungsmuster erkennbar. In allen drei Filmen hebt das Frontallicht die Kontraste der Dekoration hervor, obwohl es selber kontrastarm und schattenlos ist. Im Zuge der fortschreitenden Kunstlichttechnik änderte sich dieser Umstand und die Ausleuchtung bekommt die Aufgabe die Plastizität der Figuren, aber auch die räumliche Gliederung des Bildraumes durch Licht und Schatten zu gestalten.

Die Figuren durchqueren scharf konturierte Licht- und Schattenzonen, eine nächtliche Szenerie wird nur durch ein erleuchtetes Fenster oder eine Straßenlaterne erhellt, Lichteffekte formen geometrische Strukturen.¹³⁰

¹²⁸ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

¹²⁹ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 50

¹³⁰ ebda.

Müller erkennt darin einen Widerspruch, denn gerade diese durch das Licht hervorgerufene Plastizität und Perspektive widerspricht eigentlich dem graphischen Bildkonzept des Expressionismus, welcher zu Flächen tendiert.

4.3.7 Die Lichtstrategien von Friedrich W. Murnau und Fritz Lang

Nicht nur die Regiekonzepte der beiden Regisseure unterscheiden sich, sondern auch ihre Entwürfe hinsichtlich der Beleuchtung ihrer Filme. Fritz Langs Filme wie *DER MÜDE TOD* (1921) oder *DIE NIBELUNGEN* (1924) zeichnen sich durch ein gemeinsames Beleuchtungskonzept aus, bei dem ein intensives Hintergrundlicht charakteristisch ist. Die im Vordergrund befindlichen Figuren werden zu dunklen Silhouetten, deren Konturen durch das Licht verstärkt sichtbar gemacht werden. Durch den hellen Hintergrund heben sich die klaren Umrisse stärker ab.¹³¹

Diese Beleuchtungsanordnung verdichtet den Raum; das konturierende Licht mit seinen harten Schattengrenzen, die Hell und Dunkel klar voneinander scheiden, entmaterialisiert Figuren und Dinge. Das Licht betont die symmetrischen Bildkompositionen, korrespondiert mit den hierarchisch gegliederten Räumen, den ritualisierten Beziehungen, der stilisierten Gestik und Mimik.¹³²

Das Helldunkel steht für eine unabwendbare Gegensätzlichkeit wie sie sehr stark in *DIE NIBELUNGEN* zur Geltung kommt, als Siegfried hell beleuchtet der dunklen Gestalt des Hagens gegenübertritt. Das Licht in Fritz Langs *NIBELUNGEN* „erscheint als ein göttlich-kosmisches Prinzip – in der Kapelle der Wormser Königsburg ebenso wie im künstlichen Wald, den Siegfried durchschreitet bevor er den Drachen erschlägt.“¹³³

Sobald das Licht in einer Verbindung mit der Dekoration gestellt wird bekommt es eine architektonische Funktion. Fritz Lang bevorzugte in seinen Arbeiten eine graphische und formalisierte Manifestation bei der Arbeit mit Licht und lies der Kreativität des

¹³¹ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 50

¹³² MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 51

¹³³ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 54

Kameramannes mehr Bedeutung zukommen als der des Beleuchters.¹³⁴ Murnau dagegen favorisierte die mögliche Plastizität anhand eines weichen Lichtes und vermied dadurch harte Kontraste. Vielmehr formte er anhand dieses plastischen Lichtes dezente Schattenabstufungen, welche an das aus der Malerei bekannte Chiaroscuro von Caravaggio erinnern. Auch in FAUST (1926) setzte Murnau dieses Spiel mit Licht und Schatten in Szene wobei das Hell und Dunkel in seinen Filmen durch die beiden Hauptprotagonisten, Faust und Mephisto, verkörpert wird.

Das impressionistische Licht ergießt sich in konvulsivischen Schüben, mildert die Kontraste, löst die Konturen auf: es rhythmisiert, orchestriert den Film. Lang ordnet das Licht der Form unter, Murnau dagegen die Form dem Licht.¹³⁵

Allgemein werden diese Licht- und Schattenexperimente des deutschen Stummfilmes mit dem Chiaroscuro, verglichen obwohl viele Regisseure, so wie Lang, andere Beleuchtungskonzepte verwendeten. Daher ist es nicht möglich von einer einheitlichen Lichtgebung des deutschen Filmes zu sprechen, da es auch bei ihr wie bei den Stilen, unterschiedliche Ausprägungen gab.¹³⁶ Lotte Eisner gibt sehr genaue Rückschlüsse auf Murnaus Arbeitsweisen hinsichtlich der Lichtgestaltung in seinen Filmen, indem sie unter anderem die Kommentare von Robert Herlth anführt. Der Filmarchitekt beschreibt die Dreharbeiten, während er an dem Film DER LETZTE MANN arbeitete und betont dabei, dass für Murnau die Beleuchtung ein enorm wichtiger Bestandteil der Regie war. Herlth bekräftigt diesen Umstand mit folgender Aussage:

(...) so hatte ich für den Letzten Mann den Entwurf eines Zimmers gemacht, in dem über dem Sofa eine Gaslampe brennen sollte. Raum und Möbel waren schnell erstellt. Aber die Lampe machte uns Sorgen. An dieser Lampe wurde wochenlang experimentiert. Denn es war damals nicht so einfach, einen „Effekt“ einzurichten, der zugleich auch der wirkliche Lichtspender sein sollte. Da wurde dann um einen einfachen Kohle-Effekt ein Zylinder aus Marienglas gesetzt, so dass die Impression perfekt war.¹³⁷

Herlth bestätigt Murnaus Vorliebe den filmischen Raum durch Licht und Schatten zu

¹³⁴ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 54

¹³⁵ MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 55-56

¹³⁶ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 56

¹³⁷ EISNER, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Friedrich Verlag. Hannover 1967. S. 125-126

beleben. Dabei ist es auffallend wie genau er sich an die Herlths Skizzen hielt und konkrete Anweisungen gab.

„Kunst“ sagte Murnau oft, "ist zwar das Weglassen, aber im Film muss es abdecken heißen." Er meinte damit das Licht. "Denn", sagte er, "so wie Ihr (gemeint waren Röhrig und ich) die Lichteffekte durch Schattenstriche beim Zeichnen erzielt, so muss der Kameramann auch Schatten machen! Das ist wichtiger als das Licht zu stellen." Und als Hoffmann zum Faust kam und die erste Dekoration ausleuchtete, sagte Murnau: „Wie bekommen wir die Wirkung der Skizze? Das hier ist nur hell. Es muss schattig werden.“ So stellten wir alle vier mit Blenden von 25 cm Breite und 1,50 m Höhe das Licht „weg“. D. h. wir malten mit den Blenden im Raum, schufen Schatten an der Wand und in der Luft. Für Murnau war die Beleuchtung ein Teil der Regie. Nie hätte er die Szene entwickelt, ohne das Licht zu „sehen“ oder zu formen.¹³⁸

Auffallend ist vor allem die Kombination in Murnaus Filmen aus der Lichtgestaltung und der Kameraführung. „In den Filmen aus Murnaus Reifezeit wogen Licht und Schatten über alle Flächen und Körper, huschen über Gesichter und Gewandungen, gehen eine Einheit ein mit der beschwingten Kamerabewegung.“¹³⁹

Auch Thomas Elsaesser befasst sich in seinen Studien über das Weimarer Kino mit der Bedeutung der Beleuchtung in Murnaus Filmen. Die erste Szene in DER LETZTE MANN bildet hierbei ein Beispiel seiner Beobachtungen und verweist dabei auf die Funktionen der Lichtgebungseffekte, welche die Energie und Dramatik unterstreicht.

Es scheint allerdings, als wäre diese Bewegung orchestriert von der alles überragenden Figur, die draußen steht, mit ihren Armen wild um sich schlägt und die Taxis herbeiruft. Was diese Bewegungen zusammenbindet, sie von innen mit Leben erfüllt, ist das Licht, das zuerst auf den Stahlkäfig des Fahrstuhls fällt, vom Kronleuchter in der Halle zurückgeworfen wird, dessen Spiegelungen sich in den gläsernen Drehtüren verfangen; das sich in den Scheinwerfern der herankommenden Autos verstärkt und schließlich, den angemessenen hohen Lichtwert ausstrahlend, zu jenem Silbersplitter wird, der Janning's Pfeife ist. Es scheint sogar der Hintergrund, weswegen es in dieser Szene in strömen regnet, darin zu liegen, daß das Licht sich noch einmal in den nassen, glitzernden Falten des weiten Regencapes des Portiers fangen kann, bevor Jannings es ablegt, um die schimmernden Goldtressen und Knöpfe seiner Livree zu enthüllen.¹⁴⁰

¹³⁸ EISNER, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Friedrich Verlag. Hannover 1967. S. 126

¹³⁹ EISNER, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Friedrich Verlag. Hannover 1967. S. 43

¹⁴⁰ ELSAESSER, Thomas: *Das Weimarer Kino, aufgeklärt und doppelbödig*. Vorwerk 8. Berlin 1999, S. 181

Vor allem unterstreicht Elsaesser Murnaus Vorliebe das Licht entweder aus einer nicht sichtbaren Quelle in das Bild fallen zu lassen oder den Effekt einer sichtbaren Lichtquelle zu intensivieren.

Indem diese Methode das Licht in seiner Mehrdeutigkeit belässt, hat sie unmittelbare Auswirkungen auf Fragen der Motivation und Kausalität. Das Licht ist somit hauptsächlich verantwortlich für die „Psychologisierung“ der Protagonisten (die deutsche Spezialität), im Gegensatz zum Interesse des amerikanischen Kinos für motivationalen Realismus. Es akzentuiert weiterhin eine generelle Tendenz in Murnaus Filmen, nämlich die temporale und kausale Umkehrbarkeit der Handlung zu unterstreichen und die nicht-individualisierte, abstrakte Funktion von Blicken, Blickkontakten und Körperbewegungen hervorzuheben. Das Schicksal wird im Licht verkörpert, wird – statt Klarheit zu schaffen – zur Quelle des Unheimlichen. In Hollywood wurde die gleiche Art des „Rembrandt-Lichts“ (entlehnt von Regisseuren wie De Mille) zu dramatischen Zwecken verwendet, um Kunstlicht zu motivieren, und zwar weniger zur Verinnerlichung und Spiritualisierung ihrer Effekte als vielmehr mit der Absicht, sie ausdrücklich in den Dienst des Realitätseindrucks zu stellen.¹⁴¹

¹⁴¹ ELSAESSER, Thomas: a.a.O., S. 182

5. DIE BEDEUTUNG VON SCHATTEN IM FILM

Das nachfolgende Kapitel gibt einen Überblick über die unterschiedlichen Wirkungen und Aufgaben von Schatten im Film. Zudem werden jene zwei Szenen aus den Filmen *NOSFERATU* und *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* beschrieben, deren Dramaturgien ausschließlich anhand von Schatten gesteigert werden. Zuvor sollen jedoch die Möglichkeiten des Schattens im Film thematisiert werden.

5.1 Die dramatisierende Funktion

Der Schatten ist ein filmisches Element, welches beim Rezipienten bestimmte Emotionen erwecken kann. Folgende Vorraussetzungen sind zu beachten wenn man eine unheimliche oder geheimnisvolle Stimmung erzeugen möchte:

- der Verlauf des Schattens¹⁴²
- Schattenschwere
- die abgestimmte Bewegung mit der Bewegung der Figur oder des Objektes
- die gewählte Länge

Mit der Eingliederung des Schattens in den Bildaufbau und der Dramatik der Situation ist er ein kinematographisches Instrument für energische Wirkungen. Um Dramatik entstehen zu lassen werden sehr häufig lange Schatten eingesetzt, da diese über eine dramatische Wirkung verfügen. Schatten, die durch Unterlicht entstehen, erzeugen eine besonders unheimliche Stimmung wie beispielsweise jener Schatten eines aufgestellten Mantelkragens, der sich auf das Gesicht einer Person legt. Auch eine Verfolgungsjagd durch schmale finstere Gassen, welche lediglich durch vereinzelte Laternen beleuchtet wird, kann ausschließlich anhand von Schatten dargestellt werden indem man diese übergroß auf die Häusermauern projiziert und sie in enorm schnellem Tempo vorbeiziehen lässt. Dies macht den Vorgang der Verfolgung noch dramatischer und stimmungsvoller. In Carol Reeds *DER DRITTE MANN* werden die vielen Verfolgungsszenen überwiegend anhand von den Schatten der Protagonisten dargestellt.

¹⁴² vgl. MEHNERT, Hilmar: a.a.O., S. 349-350

Ein Schatten wirkt ebenso bedrohlich, wenn er langsam ins Bild schleicht. Der Eindruck des anbahnenden Unheils wird somit auf subtile Weise dargestellt und eine schauerliche Atmosphäre erzeugt.¹⁴³ Ein typisches Beispiel ist hierfür Murnaus NOSFERATU, als lediglich der Schatten des Grafen durch das Bild wandert.

5.2 Schatten als Bildelement

Neben der dramatisierenden Rolle ist der Schatten, neben den Protagonisten, Gegenständen und Dekorationen auch ein wichtiges Element für den Bildaufbau. Wenn zum Beispiel mehrere Schatten von einer Person ausgehen, wirkt dies für den Bildaufbau kontraproduktiv und eine Gestaltung des Raumes ist unmöglich. Unterstützend für die Bildkomposition ist der Schatten daher nur, wenn er einzeln in seiner Richtung und Intensität definiert wird und kann dadurch zum wichtigsten Element des Bildaufbaues werden.¹⁴⁴ Je größer der Schatten ist, umso bedeutender und auffälliger ist sein Einfluss auf die Bildkomposition. Zudem ist Richtung und Schattenschwere ausschlaggebend für seine Rolle im Bildaufbau:

- bildkompositorisch¹⁴⁵
- charakteristisch
- dramatisch

Weiters ist der Schatten dafür verantwortlich, die mitwirkenden Figuren in Bezug auf deren Charakter oder Rolle in der Handlung angemessen zu kennzeichnen. Aber auch das Geschlecht der Figur kann durch die gezielte Schattengebung betont werden. So wird beispielsweise das Feminine anhand eines weichen Schattenverlaufs hervorgehoben während männliche Personen mit brilliant strahlenden Lichtquellen ausgeleuchtet werden, um das Maskuline mit dem dadurch entstehenden Schlagschatten zu unterstützen.

Was die bildkompositorische Aufgabe anbelangt, so ist der Schatten zum einen für die Tiefe und Plastizität und zum anderen für eine ästhetische Bildwirkung zuständig. „Die

¹⁴³ vgl. MEHNERT, Hilmar: a.a. O., S. 350

¹⁴⁴ vgl. MEHNERT, Hilmar: a.a. O., S. 349

¹⁴⁵ ebda.

Schatten werden dabei als körperliche Gegenstände behandelt.“¹⁴⁶ Die Kunst des Kameramannes ist es aus einer Kameraeinstellung, den relevanten Elementen visuelles Gewicht zu verleihen, „wenn sich jene abgestufte Spannungshierarchie ergeben soll, welche zu einem visuell intensiven Bild führt.“¹⁴⁷

Die Hilfsmittel dafür sind Farbe, Bewegung, Schärfenführung und eben das Licht, vor allem das „Spitzlicht“, mit dem Objekte und Figuren herausgehoben werden können. Mittels des Spitzlichts oder auch Gegenlichts, was sich meist hinter aber auch oberhalb des Objektes befindet, wird eine Plastizität und eine bessere Hervorhebung gewährleistet. Anhand der „highlighting“- Technik werden visuelle Elemente, beispielsweise bestimmte Einzelgestalten aus ihrem unmittelbaren Umfeld hervorgehoben bzw. lässt diese bei extremer Anwendung Hell-Dunkel-Kontraste entstehen.¹⁴⁸

Grell herausgeleuchtete Gegenstände oder Personen erhalten mehr visuelles Gewicht als dunkle. Falls es aus welchen Gründen auch immer nicht möglich sein sollte die essentiellen Gestalten mit der Lichtgestaltung hervorzuheben, dann wird meistens die Dekoration, welche sich direkt hinter der Person befindet, intensiver ausgeleuchtet.¹⁴⁹

Gezielte Lichtführung kann Schatten erzeugen, die sich über die abgebildeten Gegenstände legen. Wenn diese Schatten die Figuren nur teilweise überdecken, entsteht eine visuelle Spannung, die danach drängt, den verdeckten Anteil der Form zu ergänzen.“¹⁵⁰

Diese Art der Lichtführung ist überwiegend in Psychothrillern, Horrorfilmen oder Melodramen zu erkennen. Auch Orson Welles bedient sich dieser Codes in *CITIZEN KANE* als Kane seine herrschsüchtige Position zum Ausdruck bringt, indem sein Schatten auf das Gesicht seiner Frau fällt und dabei die Hälfte ihres Gesichtes bedeckt was die Bedrohung und Aggressivität ihr gegenüber suggeriert. „Wie so viele

¹⁴⁶ MEHNERT, Hilmar: a.a. O., S. 349

¹⁴⁷ MIKUNDA, Christian: *Kino spüren – Strategien der emotionalen Filgestaltung*. WUV Universitätsverlag. Wien 2002, S. 68

¹⁴⁸ vgl. MIKUNDA, Christian: a.a.O., S.69

¹⁴⁹ vgl. MIKUNDA, Christian: a.a.O., S.60

¹⁵⁰ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S.136-137

Gestaltungskriterien des emotionalen Designs hat diese Form der Lichtführung im expressionistischen Stummfilm ihren Ursprung.¹⁵¹ Kommt der Schattenwurf sehr diskret und unscheinbar zum Einsatz, zieht dies einen völlig anderen Effekt mit sich. Der ausgewogene Beleuchtungsstil der klassischen Hollywood-Filme verhindert harte Schatten die sich auf Personen oder Gegenstände legen, und damit „tritt die Ausdruckswirkung zugunsten des visuellen Reizes zurück.“ Wenn z.B. das Gesicht einer Person mit einer angedeuteten Schattenführung belegt wird, ruft dies die visuelle Spannung dieser Figur hervor und den Affekt der Komplettierung. Rudolf Arnheim merkt folgendes dazu an: „Es (das Licht) regt den Gesichtssinn an, wenn es vertraute Formen spielerisch entstellt, und reizt ihn durch gewaltsame Kontraste.“¹⁵²

Eine figurale Spannung entsteht dann, „wenn die einander überdeckenden Formen fast in einer Ebene liegen. Man muss das Gefühl haben, dass zwischen der darunterliegenden Figur und dem überlagernden Formelement kein Luftraum bleibt. Schatten erfüllen diese Bedingung in idealer Weise. Sie liegen unmittelbar auf den Figuren auf.“¹⁵³ Es gibt unterschiedliche technische Hilfsmittel mit denen solche Schatteneffekte erzeugt werden können wie z.B. das sogenannte Scheinwerfedor oder kurz „Tor“. Das sind vertikal und horizontal verstellbare Metallflächen die an einer Leuchte oder einem Scheinwerfer angebracht sind. Durch die weiche Begrenzung des Lichtstrahls können Schattenverläufe exakt bestimmt werden. Ein gestalterisches Einsatzmittel sind Cookies oder auch Lochmasken genannt. Dabei handelt es sich um eigens für den Film hergestellte Schablonen aus denen Muster und Formen herausgearbeitet werden und das Licht dabei der Szene bestimmte Strukturen verleiht. Auch Hitchcock macht in PSYCHO (1960) von einem Schattengitter in Form einer Jalousie gebrauch, was sich ganz deutlich über die Gesichter von Marion und Sam zu Beginn des Filmes in einer Kameraeinstellung anlegt. Die Schatten deformieren die Gesichtsformen und sind Anzeichen für die furchtbaren Geschehnisse.¹⁵⁴

Mit solchen Mitteln, dem „kleinen Suspense“, wie Hitchcock sagt, schafft er eine Atmosphäre des Schreckens im Alltag, das Umfeld, in dem sich Thriller entfalten

¹⁵¹ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 137

¹⁵² MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 138

¹⁵³ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 138-139

¹⁵⁴ vgl. MIKUNDA, Christian: a.a.O., S.139

kann. Man spürt: Wem Schatten das Gesicht derart zerschneiden, der ist schon verloren.¹⁵⁵

5.3 Das Cabinet des Dr. Caligari

Erzählt wird die Geschichte Dr. Caligaris, der mit dem Somnabulen Cesare als Handlanger in einer kleinen norddeutschen Stadt namens Holstenwall grässliche Morde begeht. Tagsüber wird Cesare als Schauobjekt auf einem Jahrmarkt vorgeführt, um dessen Besucher die Zukunft vorauszusagen. Als der Tod eines jungen Mannes prophezeit, und dieser in der darauffolgenden Nacht auch eintritt, schöpft sein Freund Verdacht, dass Caligari hinter der Tat steckt.

Robert Wienes Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI läutete das Zeitalter des deutschen, expressionistischen Stummfilms ein, wobei die expressionistischen Merkmale wie bereits erwähnt besonders anhand des Dekors und weniger an Lichtgestaltung zu erkennen sind. In jener Szene, als Alan durch den Somnambulen Cesare ermordet wird sind jedoch lediglich die Schatten der beiden zu sehen. Zunächst sieht man in einer Totalen Alans Zimmer. Das Bett in dem er schläft befindet sich im Zentrum des Bildes. Nach wenigen Sekunden beginnt ein riesiger Schatten sich langsam an der rechten Wandseite aufzubäumen. Es ist Cesare erkennbar, welcher einen spitzen Gegenstand in seinen Händen hält. Zeitgleich dazu erwacht Alan aus seinem Schlaf und gestikuliert erschrocken und ängstlich, als er die fremde Person in seinem Zimmer erblickt, welche der Zuseher nicht zu sehen bekommt (Abb. 1).

In einer kurzen Großaufnahme sieht man Alans Hände, welche er schützend vor sich hält. Daraufhin wechselt die Szene wieder in die ursprüngliche Einstellung zurück, wobei sich Cesares Schatten vollends über die Wand ausgestreckt hat. Noch einmal wird Alans Ängstlichkeit in einer Nahaufnahme verdeutlicht bevor sein Kampf gegen Cesare lediglich mittels

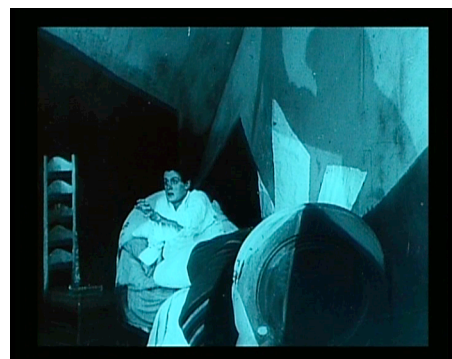


Abb. 1

¹⁵⁵ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 140

dessen projizierten Schattens an der Wand in Szene gesetzt wird (Abb. 2).

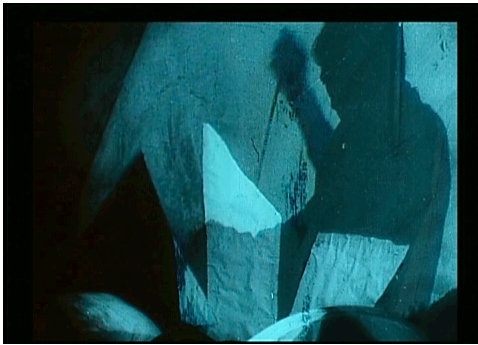


Abb. 2

Nach einigen Sekunden sinkt Allen in sich zusammen, nachdem ihm Cesare mit seiner Mordwaffe tötet. Stoichita erkennt in der Hervorhebung der Hand als „Instrument der Aktion“ zusätzlich, „(...) dass der Schatten selbst aktiv, dass er ein verhängnisvoller Akteur sein kann (oder ist).“¹⁵⁶ Im Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz wird diese Szene folgendermaßen beschrieben:

19. BILD: [Handschrift 1] Schwarze Bildfläche:¹⁵⁷

(aus der sich in den nächsten Augenblicken folgende Lichtzeichnung entwickeln:)

- a) ein grüner Lichtstrich (Mond)
- b) ein Stück Vorhang in der Transparenz des deutlicher werdenden Mondlichts
- c) schattenhafte Jagd hinter dem Vorhang:
- d) Licht und Schatten rasen durcheinander.

Im Wirbel taucht ein in seiner Linie grell beleuchteter Arm mit einem Reflex
Dolch auf, dem sich in Abwehr ein Körper entgegenbäumt.

Kampf!!!

e) LANGSAMES ABBLENDEN IN WIEDER SCHWARZER BILDFLÄCHE.

Siegbert S. Praver gibt in seinem Text *Vom Filmroman zum Kinofilm* Aufschluss über Robert Wienes Arbeitsweise in dieser Szene, welche entgegen jeglicher Ideen der Drehbuchvorlage von Mayer und Janowitz, vereinfacht umgesetzt wurde. Grundsätzlich

¹⁵⁶ STOICHITA, Viktor: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. aus dem Franz. von Heinz Jatho. Wilhelm Fink Verlag. München 1999, S. 148-149

¹⁵⁷ MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. Ed. Text + Kritik. München 1995, S. 71

hatten sich Mayer und Janowitz bei der Ermordung Allans „eine Reihe sich aus schwarzer Bildfläche langsam entwickelnder Lichtzeichnungen“¹⁵⁸ vorgestellt. Prawer hinterfragt die vorhergesehene Idee des grünen Lichtstriches zu Beginn der Szene und vermutet, dass die beiden dabei eventuell die Bühneneffekte von Reinhardts „Lichtregie“ in Betracht zogen.¹⁵⁹

Wiene vermochte es trotz der imposanten Einfälle von Mayer und Janowitz, eine effektivere Umsetzung dieser Szene zu gestalten, indem das Bild mit fortschreitender Dauer immer mehr mit Cesares Schatten gefüllt wird und das Ende ausschließlich von überdimensionalen Schatten dominiert wird. Diese Inszenierung anhand dunkler Schemen inspirierte den deutschen Regisseur Arthur Robison für seinen Film SCHATTEN indem er die gesamte Handlung anhand dieser Schattenspiele gestaltete.¹⁶⁰ Prawer verweist auf Alfred Döblins Vergleich der Kinematographie mit den Anatomietheatern, welche beide „das höchst Verwunderliche und durchaus Gräßliche“¹⁶¹ zelebrieren. Walter Serner zufolge ist das Kino jener Ort, an dem einer „schaurigen Lust am Schauen von Greuel, Kampf und Tod“¹⁶² nachgegangen werden kann und verwendet dabei den Begriff der „Schaulust“. Wiene schlägt jedoch in der von Schatten bestimmten Szene einen anderen Weg ein, und bedient die Schaulustigkeit des Zusehers nicht.

Kein Blut fließt auf der Leinwand, keine grässlichen Wunden werden gezeigt, alles wird der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen. In dieser Hinsicht hat die Filmkunst eine retrograde Entwicklung durchgemacht – eine Rückbesinnung auf die Suggestivkraft des phantastischen Stummfilms wäre auch heute keineswegs fehl am Platz.¹⁶³

Auch Kurt Tucholsky erwähnt in einer zeitgenössischen Kritik, dass grausame Szenerien eine wesentlich intensivere Wirkung auf den Rezipienten haben, sobald diese

¹⁵⁸ MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 40

¹⁵⁹ ebda.

¹⁶⁰ ebda.

¹⁶¹ DÖBLIN, Alfred: Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater, Nr. 8, Dezember 1909, S. 191-192. Hier zitiert nach MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 40

¹⁶² SERNER, Walter: Kino u. Schaulust. In: Die Schaubühne, Nr. 34/35, 1913, S. 807-808. Hier zitiert nach MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 40

¹⁶³ ebda.

lediglich angedeutet dargestellt werden. „Ein Mord wird sichtbar – als Schattenspiel an einer grauen Wand. Und zeigt wieder, wie das Geahnte schrecklicher ist als alles Gezeigte. Mit unserer Phantasie kann kein Kino mit.“¹⁶⁴

5.4 Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens

Der Angestellte Hutter, reist im Auftrag seines Arbeitgebers, dem Immobilienmakler Knock nach Transsylvanien, um den dort ansässigen Grafen Orlok ein Angebot zu unterbreiten. Auf dem Weg dahin mehrten sich seltsame Ereignisse, die bereits auf das sich anbahnende Unheil hinweisen. Angekommen auf dem Schloss entdeckt Orlok das Bild von Hutters Frau Ellen und ist zugleich von ihrer Schönheit überwältigt. Am nächsten Morgen erwacht Hutter mit Bisswunden am Hals und erkennt, dass der Graf ein Vampir ist. Dieser ist bereits auf dem Weg nach Wisborg, wo Hutters Frau sehnsüchtig auf ihren Mann wartet und tötet auf seiner Reise unter anderem eine ganze Schiffbesatzung. Mit der Ankunft Orlocks breitet sich auch die Pest in der idyllischen Kleinstadt aus. Als Ellen sich bewusst wird, dass sie der Grund für die Tragödie ist, fasst sie den Entschluss sich zu opfern und ergibt sich ihrem Schicksal. Nachdem Orlok sie tötet wird er Opfer der Sonnenstrahlen und die Pest hat ein Ende.

Friedrich Wilhelm Murnau lässt an zwei Stellen bedrohlich wirkende Schatten schleichend durch das Bild wandern um das bevorstehende Unheil anzukündigen. Das Unheimliche ist auch hier, dass der Rezipient nicht die Gestalt zu sehen bekommt die den Schatten wirft und dadurch die Spannung noch einmal gesteigert wird. Die erste Szene zeigt den auf dem Bett schlafenden Hutter, am rechten unteren Bildrand während sich Orlock ihm nähert. Eine unsichtbare Lichtquelle lässt seinen Schatten zunächst auf Hutter werfen, der jedoch keine Reaktion zeigt. Nachdem sich der Schatten seiner in die Höhe gestreckten Hände und seines kahlen Kopfes zunächst über den ganzen Körper Hutters erstreckt, füllt er die vormals helle Wand aus (Abb. 3). Hierbei lassen sich gewisse Parallelen zu der bereits erwähnten Stelle im *CABINET DES DR. CALIGARI* erkennen, als Cesare Alan im Schlaf überfällt.

¹⁶⁴ TUCHOLSKY, Kurt: Dr. Caligari. In: Die Weltbühne, Nr. 11, 11.März 1920, S. 347-348. Hier zitiert nach MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 146



Abb. 3

Murnau findet jedoch hierbei eine völlig andere Auflösung dieser Szene. Während Robert Wiene den Kampf anhand ringender Schattenfiguren in Szene setzt, und somit Aktion und Reaktion unmittelbar zeigt, schneidet Murnau zurück auf Ellen, die panisch aus dem Schlaf erwacht und nach ihrem Geliebten schreit wohl ahnend, dass Hutter soeben Schreckliches zugestoßen sein muss. Danach wird wieder auf den Tatort des

Unglücks zurück geschnitten und man erkennt die leicht veränderte Position Hutters, der nun auf dem Rücken liegt. Orloks Schatten lässt von ihm ab und verschwindet langsam aus dem gesamten Bild. Hutter schließt seine Augen, als der Schatten endgültig das Bild über den unteren Bildrand verlässt.

Die zweite Szene, in der Schatten als Unheil bringendes Element eingesetzt werden ist, als Orloks die Treppen Richtung Ellens Zimmer empor wandert (Abb. 4). Dazwischen werden die Reaktionen Ellens gezeigt, die das Kommen Orloks von ihrem Fenster aus beobachtet. Da die langsame Annäherung des Unheils in Form von Schatten dargestellt wird, wirkt Nosferatu beängstigender und übernatürlich. Es erweckt den Anschein als ob der Schatten unabhängig von der Figur existiert.

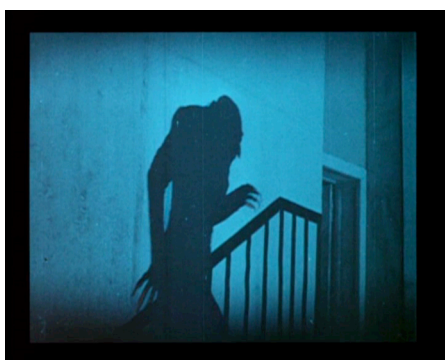


Abb. 4

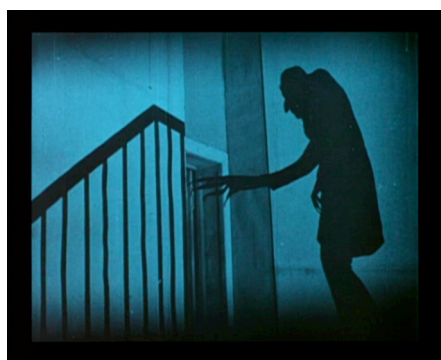


Abb. 5

In der nächsten Einstellung steht der überdimensionale Schatten bereits vor ihrer Tür (Abb. 5). Voller Verzweiflung zieht sie sich auf ihr Bett zurück doch ihr Schicksal scheint besiegelt zu sein. Der Schatten von Orloks Händen beginnt sich mit



Abb. 6

gemächlichem Tempo über ihren Körper zu legen und greift nach Ellens Herz woraufhin sich ihr Körper schmerzverzerrt zusammenzieht (Abb. 6). Nachfolgend beziehe ich mich auf Ray Khoulokis Beobachtungen bezüglich der Schattenwirkung in NOSFERATU. Die Opfer scheinen vor Schreck wie gelähmt zu sein sobald der Schatten auf sie fällt und geben sich resignativ dem Bösen hin. Vor allem das

Aufeinandertreffen von Nosferatu und Ellen verdeutlicht diesen Umstand. Bereits mit seinem übermächtigen Schattenwurf auf sein Opfer nimmt der Vampir den allerersten Kontakt auf und ab diesem Zeitpunkt bemächtigt sich Nosferatu der Frau, die nichts mehr als ein willenloser Körper ist. Der Schatten versinnbildlicht in der Einstellung den Übergang zwischen dem Leben und dem Tod, da sich der Vampir ständig zwischen diesen beiden Welten aufhält. Laut Khouloki symbolisiert der Schatten also diesen Seelenzustand, und zieht damit Rückschlüsse auf die Mythologie des Vampirismus. Orloc ist trotz seiner Dunkelheit abhängig von Licht was umgelegt auf seine Opfer bedeutet, sobald sein Schatten auf sie fällt und ihnen somit Licht entzogen wird, befinden sie sich bereits in diesem tödlich anmutenden Schwebezustand dieser beiden Welten.¹⁶⁵

Khouloki bezeichnet den Schatten als eine „Verbindung zwischen dem Off-Raum und dem Bildraum.“¹⁶⁶ Nosferatu ist in den beschriebenen Szenen, als er den Schatten wirft, selber wie bereits erwähnt nicht zu sehen und befindet sich somit im Off-Raum.

Murnau nutzt hier den Off-Raum, um die Diffusität, die Unbegreiflichkeit des Wesens des Vampirs zu inszenieren. Der Schatten zeugt von seiner Anwesenheit, seine konkrete Position bleibt aber unbestimmt. Der Off-Raum wird enger, wenn der Schatten sich immer mehr über das Opfer schiebt, bis der Eindruck entsteht, Nosferatu stehe am Rand der Kadrierung und müsse jeden Augenblick im Bild erscheinen.¹⁶⁷

¹⁶⁵ vgl. KHOULOKI, Rayd: a.a.O., S.44

¹⁶⁶ ebda.

¹⁶⁷ ebda.

Khouloki hebt also auch die Bewegungsrichtung des Schattens hervor welche in beiden Szenen vom unteren Bildrand ausgeht und sich langsam über das gesamte Bild erstreckt. Tatsächlich bleibt aber Nosferatus unmittelbares Erscheinen in den Bild-Raum nach dieser Szene aus.

5.5 Das Schattenmotiv

In den deutschen Stummfilmen hat das Motiv des Schattens verschiedene Bedeutungen, wie beispielsweise als Vorbote des Todes oder als Symbol einer unheimlichen Bedrohung. Die Todessymbolik des Schattens stammt ursprünglich aus der Antike und dem Christentum und wurde von der „schwarzen Romantik“ literarisch angepasst. Schließlich griff der expressionistische Stummfilm diese Symbolik wieder auf und adaptierte sie.¹⁶⁸ Sowohl in DAS CABINET DES DR. CALIGARI als auch in NOSFERATU ist der Schatten ein Symbol des Schicksals, dessen sich niemand entziehen kann, sobald er auf einen fällt. Die dunkle unheimliche Gestalt eines Fremden setzt sich in DER MÜDE TOD von Fritz Lang in die Kutsche in der sich ein verliebtes Paar befindet. Er agiert als Zeichen der Bedrohung, welches das Glück der Liebenden zu gefährden scheint. Der zweite Teil der NIBELUNGEN lässt Kriemhild in Form einer Silhouette als optischen Ausdruck der strafenden Gerechtigkeit personifizieren, als sie ihre Mission in das Land der Hunnen startet um dort den Mord Siegfrieds zu rächen.¹⁶⁹ Seit der Romantik ist der Schatten aber auch durchaus als Zeichen des Unterbewussten anzusehen und bekommt dadurch zusätzlichen psychologischen Charakter.

Er zeigt die heimliche Seite der Persönlichkeit von Personen. Dadurch steht er konträr zum Licht das für das Symbol des Bewusstseins steht. Besonders in Arthur Robisons SCHATTEN kommt diese Interpretationsebene völlig zur Geltung. Noch bevor die eigentliche Geschichte beginnt, erscheinen die Schauspieler abwechselnd als Schattengestalten und als fassbare Körper. Den ganzen Film hindurch wird diese zweideutige Präsentation beibehalten. Drei Männer folgen ihren Gelüsten indem sie den Umriss des Schattens einer jungen Frau nachzeichnen. Ihr Ehemann erkennt erst auf

¹⁶⁸ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 141

¹⁶⁹ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 145

den zweiten Blick, dass es sich dabei nicht um einen tatsächlichen Annäherungsversuch handelt, sondern dass ihn seine Wahrnehmung trügt.¹⁷⁰

Die permanent Schatten erzeugende Lichtdramaturgie verbreitet zwischen den Figuren eine spannungsgeladene, sinnliche Atmosphäre, in die ein fahrender Schattenspieler einbricht. Er fungiert als Katalysator der Leidenschaften, indem er die Gäste hypnotisiert und dadurch die unbewusste Seite ihrer Existenz sichtbar macht. Die Entfesselung der Triebe wird durch die zum Eigenleben erwachten Schemen der Figuren visualisiert. In mehr als vierzig Einstellungen agieren nicht reale Personen, sondern ihre Schatten. Erst nachdem das Spiel der Begierden einen tödlichen Ausgang genommen hat, tritt der Schattenspieler wieder in Aktion und erweckt die Gesellschaft aus ihrem Trancezustand. Entsetzt über den Blick in die verborgenen Schichten ihrer Psyche, versichern sich die Eheleute gegenseitig ihre Liebe, die Gäste verlassen das Haus.¹⁷¹

¹⁷⁰ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 148

¹⁷¹ ebda.

6. LICHT UND SCHATTEN IM FILM NOIR

Der Begriff des Film noir wurde vom französischen Filmkritiker Nino Frank in einem Artikel im „L'Écran Français“ erstmals erwähnt. Dieser Terminus beschreibt die klassische Periode jener Filme die in Amerika in den 1940er und 1950er Jahren entstanden sind. Das Filmgenre des Film noir, was übersetzt soviel bedeutet wie „Schwarze Serie“, ist durch eine von Düsterei und Pessimismus bestimmte Weltsicht geprägt. Darüber hinaus weist diese eine sonderbare Lichtführung als zentrales Gestaltungsmittel auf. Diese von Licht und Schatten gekennzeichnete Bildsprache hob sich deshalb von den bis dahin in Amerika gebräuchlichen Beleuchtungsstil ab, da diese nicht mehr versuchte die Kulissen samt Schauspieler gleichmäßig und weitgehend schattenlos auszuleuchten. Demnach erhielten die Bilder einen naturalistischen Charakter und die Gesichter der Schauspieler wurden dadurch zwar plastisch, ohne jedoch bestimmte Teile hervorzuheben.

Lediglich die Produktionen von Warner Brothers verwendeten in Gangsterfilmen Schattenelemente, die allerdings oftmals auf dem Hintergrund zu finden waren, um dadurch das Böse intensiver in Szene setzten zu können. Im Film noir dagegen ist der Bruch mit der geläufigen Beleuchtungsweise auffällig, wobei mit den verschiedensten Lichtarten, wie dem Seiten- oder Unterlicht, experimentiert wurde, um bestimmte Gesichtspartien zu betonen.¹⁷² Öfters sind Personen nur anhand ihrer Schatten oder Silhouetten erkennbar, die durch starkes Gegenlicht entstehen. Unauffällige Gegenstände bekommen aufgrund der latenten Spotlichter die auf sie gerichtet sind immer mehr Gewicht innerhalb des Bildrahmens und generell ist es auffällig, „(...) dass die Dunkelheit stärker ist als das Licht, das sich zu kleinen Inseln zusammenziehen muss, die in der Flut der Schatten unterzugehen drohen.“¹⁷³

Die Ausleuchtung weiblicher Protagonisten bewirkt, entgegen jeglicher gewohnter Weichzeichneraufnahmen aus vorangegangenen Produktionen, eine grobe und harte

¹⁷² vgl. WERNER, Paul: *Film noir – die Schattenspiele der „schwarzen Serie“*. Fischer-Taschenbuch-Verlag. Frankfurt am Main 1985, S. 91

¹⁷³ WERNER, Paul: a.a.O., S. 92

Erscheinung aufgrund des grellen Spotlichtes.¹⁷⁴ Grundsätzlich ist der visuelle Stil des Film noir zwischen dem Realismus des Dokumentarfilms und des psychologischen Dramas angesiedelt. Die visuelle Stilistik im Film noir führt Steinbauer-Grötsch auf den expressionistischen Stummfilm zurück und das, obwohl der Anteil emigrierter Kameramänner äußerst gering war. Karl Freund, Max Grün, Rudolph Maté, Franz Planer, Eugen Schüfftan und Theodor Sparkuhl waren an lediglich vierzehn Produktionen des Film noir beteiligt. Viel höher war hingegen die Beteiligung von Exilregisseuren wie etwa Fritz Lang, Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder oder Curtis Bernhardt.

Diese setzten die bedeutenden Normen für den visuellen Stil des Film noir in Filmen wie *THE WOMAN IN THE WINDOW* (1944), *CONFLICT* (1945), *CHRISTMAS HOLIDAY* (1944), *DOUBLE INDEMNITY* (1944), *PHANTOM LADY* (1944), *THE KILLERS* (1946) oder *SCARLET STREET* (1945). Die Bildsprache der schwarzen Serie ist von einem Grundsatz gekennzeichnet, der schon in deutschen Stummfilmen prägend war: „die Übertragung von Emotionen und Seelenzuständen der Figuren in visuelle Zeichen.“¹⁷⁵ Ein weiteres Merkmal des Film noir ist, dass sich die Geschichten zeitlich betrachtet meistens nachts abspielten, wobei tatsächlich bei Nacht gefilmt wurde. Sogar jene Szenen die am Tag stattfanden, wurden durch die Beleuchtung so gestaltet, dass der Eindruck entsteht als wäre es Nacht.

Die Exilregisseure verbanden die Konnotationen der Nacht, die der deutsche Stummfilm hervorgebracht hatte, mit den Vorgaben der hartgesottenen Kriminalliteratur, wie den nächtlichen Szenerien Cornell Woolrichs. Auch in seinen Romanen wird die Finsternis zur visuellen Metapher für den Verlust der rationalen Kontrolle, zum sichtbaren Zeichen eines unergründbaren Fatums, dem die Protagonisten nicht entinnen können.¹⁷⁶

In *PHANTOM LADY*, einer Woolrich-Adaption, wird die literarische Vorlage anhand einer kontrastreichen low-key Lichtführung umgesetzt. Die Nacht entwickelt im Film gewissermaßen ein bedrohliches Eigenleben und beherrscht die mise-en-scène. Die durch Vorhänge oder Jalousien abgedunkelten Räume, die lediglich durch vereinzelte

¹⁷⁴ vgl. WERNER, Paul: a.a.O., S. 92

¹⁷⁵ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 133

¹⁷⁶ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

Lampen erhellt werden, wirken wie sichere Orte an denen die Darsteller von der Außenwelt abgeschirmt sind.¹⁷⁷

Die kunstvollen platzierten Schattenmuster, die von den Jalousien oder von anderen häufig wiederkehrenden Gegenständen wie Treppengeländern, Bettpfosten oder Mauervorsprüngen erzeugt werden, strukturieren nicht nur den Bildaufbau; von ihnen geht oft auch symbolische Bedeutung aus, die das zukünftige Schicksal der Figuren erahnen lässt. Der Schatten fällt häufig in einem wichtigen Moment über die Gesichter; er gemahnt an das Schattenmuster von Gefängnisgittern, hinter denen sich die Figuren aufgrund ihrer Entfremdung oder ihrer Obsession im übertragenen Sinne befinden, oder verweist auf das wirkliche Gefängnis, in dem die Figuren später landen.¹⁷⁸

Doch Licht und Schatten haben im Film noir nicht nur strukturellen und symbolischen Charakter, sondern erklären in welcher Beziehung männliche und weibliche Schauspieler zueinander stehen und verstärken zudem deren charakterliche Eigenschaften. Licht und Schatten erzeugen im Film noir ein Spannungsfeld, das in der Ambiguität der Charaktere und in der verwickelten Erzählstruktur wiederholt wird. Die Personen bewegen sich oft alternierend durch Licht und Schatten, ebenso wie sie teils positive, teils negative Eindrücke und Erfahrungen zu verarbeiten haben.¹⁷⁹

Aufgrund der Verteilung von Licht und Schatten strahlen die Räumlichkeiten eine gewisse Überlegenheit den Personen gegenüber aus: „Der Raum wirkt als stärker – in ihn tauchen die Figuren ein oder gehen in ihm unter.“¹⁸⁰ Neben der bedrohlichen Eigenschaft von Schatten, stellen die dunklen Flächen in vielen Fällen auch einen Ort von Sicherheit dar, in dem der Flüchtende Schutz findet, währenddessen von Licht durchflutete Plätze gewisse Risiken und Gefährdungen verbergen.¹⁸¹

¹⁷⁷ vgl. WERNER, Paul: a.a.O., S. 93

¹⁷⁸ WERNER, Paul: a.a.O., S. 93

¹⁷⁹ WERNER, Paul: a.a.O., S. 95

¹⁸⁰ ebda.

¹⁸¹ vgl. WERNER, Paul: a.a.O., S. 96

6.1 Der dritte Mann

Die Dunkelheit ist im Film noir nicht ausschließlich als negativ oder unheimlich zu betrachten, sondern dient auch als Zufluchtsort vor einer Gefahr und steht darüber hinaus für die Absenz von Personen und natürlich von Licht.

Dunkelheit und Licht sind somit dialektische Ausdrucksmittel zweier besonderer Spannungsverhältnisse: zum einen der Spannung zwischen der Lust des Verbergens und der Flucht vor dem Verborgenen, zum anderen der Spannung zwischen der Erkenntnisangst und dem Wissensdrang.¹⁸²

Die Handlung spielt in dem nachdem Zweiten Weltkrieg paralyisierten Wien. Der Autor Holly Martins, der eigentlich in die Stadt gekommen ist um seinen alten Freund Harry Lime zu besuchen, erfährt nach seiner Ankunft von dessen plötzlichen Tod. Martin beginnt darauf hin den wahren Grund hinter dem plötzlichen Tod seines Freundes herauszufinden. Im Zuge seiner Nachforschungen erfährt er, dass Lime seinen Tod nur inszeniert hat, um sich seinen Geschäften auf dem Schwarzmarkt widmen zu können. Nachdem sich Martins mit der Polizei verbündet beginnt die Jagd durch das unterirdische Kanalsystem Wiens.

In Carol Reeds DER DRITTE MANN bietet die Dunkelheit überwiegend Schutz für Harry Lime im Zuge seines Versuchs nicht gefunden zu werden. Im nachfolgenden Abschnitt beschreibe ich ausgewählte Szenen in denen das Spiel mit Licht und Schatten besonders zum Vorschein kommt.

Bereits bei seinem ersten Auftritt im Film sind zunächst nur die Füße beleuchtet, während der Rest verborgen bleibt (Abb. 7). Als Martins die dubiose Gestalt entdeckt ahnt er nicht, dass es sich um Lime handelt und fordert die Person lautstark auf aus dem Versteck zu kommen. Darauf hin öffnet eine Dame ihr Fenster und beschwert sich



Abb. 7

¹⁸² WERNER, Paul: a.a.O., S. 98

über den Lärm um diese späte Uhrzeit. Das Licht, das aus ihrer Wohnung kommt trifft dabei genau auf Limes Gesicht und entreißt ihn aus seiner sicheren Umgebung (Abb. 8). Als Martins seinen totgeglaubten Freund erkennt, ergreift dieser die Flucht. Hierbei verwendet Reed einen riesigen Schatten welchen Lime, als er versucht Martins abzuhängen, an die Wand wirft (Abb. 9).

Gegen Ende des Filmes wird der später noch ausführlich beschriebene Gittereffekt eingesetzt. Nachdem Lime angeschossen wird versucht er aus der Kanalisation zu entfliehen und steigt dabei die Treppen empor. Doch seine Verletzung scheint zu schlimm zu sein und er blickt nach oben in die Freiheit. Das Schattenmuster des Kanalgitters legt sich dabei über sein gesamtes Gesicht und besiegelt sein Schicksal der Gefangenschaft, aus welchem es in seiner Situation kein Entrinnen gibt (Abb. 10.).



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

6.2 Die Funktionen der Lichtführung

Die raumgestaltende Funktion der expressionistischen Lichtführung ist in den verschiedensten Genres, wie Thriller, Psychodrama oder Horrorfilmen aber auch in Krimiproduktionen wie THE ASPHALT JUNGLE wieder zu erkennen. Besonders in den ersten Produktionen ist der Einfluss des deutschen Stummfilmes auf der visuellen Ebene ersichtlich. Bereits vor dem Beginn der Blüte des Film noirs sind in Fritz Langs YOU ONLY LIVE ONCE (1937) auffallend scharfe Schatten, welche die

Gefängnisgitter werfen, gewisse Parallelen zu DAS CABINET DES DR. CALIGARI ersichtlich. Curtis Bernhardt setzt in CONFLICT (1945) an der Stelle, an der Mason seine Frau umbringt, eine expressive Lichtgestaltung ein.¹⁸³ Anhand dieser Lichtführung werden quer verlaufende Linien, hervorgerufen durch verkeilte Baumstämme, als eine beunruhigende Architektur wahrgenommen. Diese erinnert sehr stark an jene aus DAS CABINET DES DR. CALIGARI mit dem dynamisch aufwärts strebenden Aufbau der mise-en-scène welche auch in BORDER INCIDENT (1949) sichtbar ist. Die grafische Struktur in Kombination mit hellen und dunklen Ebenen ist hierfür typisch.¹⁸⁴

Ein weiteres visuelles Motiv im Film noir ist die anhand des Kunstlichts formalisierte Großstadt. Vor allem jene Filme der Exilregisseure (...) schaffen durch ihre Lichtgestaltung eine Stadtlandschaft, die nicht als neutraler Hintergrund fungiert, sondern zum visuellen Äquivalent für die Angst, Orientierungslosigkeit und den Fatalismus des Protagonisten wird.¹⁸⁵ Auch wenn man nachdem Zweiten Weltkrieg überwiegend reale Schauplätze bevorzugte, gab es immer noch Produktionen, in welchen die expressionistische Lichtgestaltung reale Stadtlandschaften umformte.

6.3 Die Symbolik von Schatten und Silhouetten

Anders als in den amerikanischen Gangsterfilmen der 1930er Jahre, wo die Schatten als Gestaltungselement des Hintergrundes dienten, umhüllten die dunklen Schemen in der Schwarzen Serie die Schauspieler „und führten damit die komplexe Schattenmotivik des deutschen Stummfilms zu einem zweiten visuellen Höhepunkt.“¹⁸⁶

¹⁸³ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 135

¹⁸⁴ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 136

¹⁸⁵ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 138

¹⁸⁶ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 141

6.3.1 Todessymbolik

Steinbauer-Grötsch vergleicht folglich alle Motive des Schattens mit jenen aus der Zeit des deutschen Stummfilmes. Die Todessymbolik z.B. findet man auch im Film noir, wobei Cornell Woolrichs Literatur hierbei die Exilanten bei ihren Arbeiten inspirierte. In PHANTOM LADY von Robert Siodmak legt sich der dunkle Umriss des Mörders auf das Gesicht des Opfers. Charles Lederer verwendet einen Schatten in FINGERS AT THE WINDOW als Befehlshaber der zum Töten anstiftet. Diesen Stil der Lichtdramaturgie benutzten auch Orson Welles in THE STRANGER und Edward Dmytryk CROSSFIRE. Der Kampf auf Leben und Tod wird in DAS CABINET DES DR. CALIGARI und NOSFERATU aber auch in Fritz Langs SPIONE „wird im Film noir zum visuellen Standardmotiv (...)“.¹⁸⁷

Das Motiv hatte zeitgleich einen doppelbödigen Effekt: „Die indirekte Darstellung von Gewalt als Resultat einer spezifischen visuellen Ästhetik erfolgte auch im Interesse der Selbstzensur Hollywoods.“ Einerseits wurde die Gewalttätigkeit der Szenerie noch einmal gesteigert, indem die Todesakte nur anhand von Schattenbildern dargestellt werden und andererseits befolgt man die Regel des *Motion Picture Production Codes* der die moralischen Richtlinien in der Filmindustrie vorgibt.¹⁸⁸ Anstelle des eigenen Umrisses des Mörders erscheint hinter ihm der gigantische Schatten eines Raben in THIS GUN FOR HIRE von Frank Tuttle. Es ist eine andere Variante des Schattens, als eine Art Vorankündigung des Unglücks und Todes, da der Rabe in der christlichen Ikonographie als Zeichen der Sünde fungiert und „(...) externalisiert den Destruktionstrieb dieser Figur und überhöht sie dadurch zum Symbol des Bösen schlechthin.“¹⁸⁹

Nicht nur Schatten, sondern auch Silhouetten von Personen werden als Vorboten des Todes eingesetzt wie es Robert Siodmak in THE KILLERS zeigt. Diese Lichtdramaturgie wurde zu seinem Markenzeichen für die darauf folgenden Film noirs, wenn es um den Einsatz von schemenhaft schwarzen Silhouetten geht. Dabei bekommt

¹⁸⁷ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 142

¹⁸⁸ ebda.

¹⁸⁹ ebda.

man lediglich die Umrisse der beiden Mörder zu sehen, deren Auftritt sich auf die Tat beschränkt um danach sofort wieder zu verschwinden. Aufgrund dieser neuen visuellen Errungenschaft wurde Siodmak auch als *maître du film* (Meister des Filmes) bezeichnet.¹⁹⁰

6.3.2 Schatten und Silhouetten als Schicksalsträger

Doch ist es nicht nur diese optische Stilisierung einer tödlichen Gefahr die Silhouetten ausstrahlen, sondern sie können auch als schicksalhafter Symbol zum Einsatz kommen. Fritz Lang hat den Einsatz von Schatten und Silhouetten auch in seinen amerikanischen Film noirs übernommen wie z. B. in *SECRET BEYOND THE DOOR* als der Richter das Todesurteil eines Mannes verkündet. Eine ähnliche Funktion bekommt der Schatten eines mysteriösen Fremden auch in Fred Zinnemanns *ACT OF VIOLENCE*. Durch seine allgegenwärtige Anwesenheit im Film bestimmt der Schatten das Schicksal der Figuren, welchem sie sich nicht entziehen können. Der schemenhafte Umriss der beiden Hauptfiguren ist am Ende von *THE BIG COMBO* zu sehen, nachdem sie sich in Freiheit wiegen. In Wirklichkeit jedoch verdeutlichen ihre Silhouetten die schlussendlich in der nebelreichen Nacht zuletzt sichtbar sind, dass ihre Zukunft ungewiss ist.¹⁹¹

„In den Schatten des Film noir manifestieren sich auch, ganz in der Tradition des Expressionismus, Gefühle der Unsicherheit und Irritation (...)“¹⁹² Ersichtlich wird dies zum Beispiel in *POSSESSED* (1947) als Louise den verformten Schatten eines Blumenstraußes wahrnimmt und ihre verzerrte Wahrnehmung veranschaulicht. In der Traumsequenz von *STRANGER ON THE THIRD FLOOR* (1940) versinnbildlicht der riesige Schemen des elektrischen Stuhls die Angst der Person. Neben Gegenständen und Personen können auch Schriftzeichen Schatten werfen, von denen eine gewisse

¹⁹⁰ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 144

¹⁹¹ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 145

¹⁹² STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 146

Bedrohlichkeit ausgeht wie in MURDER MY SWEET (1944), THE DARK CORNER (1946) und THE BLUE GARDENIA (1953).¹⁹³

6.3.3 Schatten als Symbol der Duplizität von Figuren

Abgesehen von den mythischen und religiösen Bedeutungen des Schattens gibt es auch eine psychologische Signifikanz, welche ihn als die unterbewusste Ebene der Menschheit definiert während das Licht das Bewusstsein repräsentiert. In PHANTOM LADY erscheint der dämonisch anmutende Schatten des verdächtigten Mörders hinter ihm an der Wand nachdem dieser zusammenbricht, was die dunkle Seite seiner Persönlichkeit offenbart. Im weiteren Verlauf des Filmes bestätigt sich dieser Verdacht, der durch die dramatische Lichtführung ausgelöst wurde. Ein ähnliches Beispiel für die psychologischen Konnotationen des Schattens, zur Verstärkung von einer Doppelexistenz oder dem Realitätsverlust einer Figur werden z.B. in Fritz Langs HOUSE BY THE RIVER (1950) ersichtlich.¹⁹⁴

6.4 Spotlights

Die punktuelle Beleuchtung anhand von *spotlights* findet sich auch im Film noir wieder, wobei nicht nur die gesamte Gestalt der Figur beleuchtet wird, sondern auch einzelne Partien wie das Gesicht der Helleseherin in MINISTRY OF FEAR (1945) von Fritz Lang. Aus diesem Lichteffekt resultiert eine bedrohliche Ausstrahlung, jedoch können Punktscheinwerfer auch als Ausdruck von Isolation und Einsamkeit verwendet werden, wie es Filme wie PHANTOM LADY und A DOUBLE LIFE beweisen.¹⁹⁵

Eine standardisierte Verwendung punktueller Lichtquellen findet sich in fast jedem Film noir: in einem abgedunkelten Zimmer sitzen verlorene Gestalten, Täter und Opfer gleichermaßen, im fahlen Licht einer tiefhängenden Pendellampen – Gefangene ihrer Angst, Isolation und Verzweiflung. Nur für

¹⁹³ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 146-147

¹⁹⁴ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 148

¹⁹⁵ vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

Augenblicke werden sie grell beleuchtet, dann verschluckt sie wieder die allgegenwärtige Nacht.¹⁹⁶

Wie schon im deutschen Stummfilm werden die Protagonisten anhand eines gleißenden Lichtstrahles während ihrer geheimen Taten aus der Dunkelheit geholt und reagieren völlig gelähmt. Richard Widmark in NIGHT AND THE CITY, die Hausfrau in Max Ophüls' THE RECKLESS MOMENT oder die flüchtende Frau in KISS ME DEADLY werden alle in die Enge getrieben und ihr Schicksal scheint besiegelt.¹⁹⁷ „Die Lichtdramaturgie des Punktscheinwerfers steht im Film noir häufig mit dem Motiv der Suche in Verbindung.“¹⁹⁸ In den Film noirs wie MURDER, MY SWEET DESPERATE oder THE PROWLER agieren die Figuren losgelöst von jeglicher Orientierung. In CONFLICT sucht Richard erneut den Ort auf, an dem er seine Frau samt Auto in die Tiefe gestürzt hat, um sicher zu gehen, dass sie die Tat tatsächlich nicht überlebt hat. Der Lichtstrahl seiner Taschenlampe gleitet langsam über Autowrackteile. „Die Dunkelheit wird zur Metapher für seine Irritation, der ziellose Tanz des Lichtkegels in der Dunkelheit zum Ausdruck seiner verzweiferten Suche nach der Wahrheit.“¹⁹⁹

6.5 Licht und Schatten in WITNESS TO MURDER

Konrad Licht analysiert Roy Rowlands WITNESS TO MURDER (1954) und beweist, dass Rowland eine Menge lichtgestalterische Mittel zum Einsatz bringt die deren nonverbale Funktion bekräftigen.²⁰⁰ Für die Bildgestaltung verantwortlich zeichnete sich Kameramann John Alton, für den die Lichtgestaltung zu den elementarsten Elementen der Filmarbeit zählte. Alton selbst sieht seine Inspirationsquelle in den Arbeiten Rembrandts, die ihn bei seiner Arbeit sehr beeinflussten.

¹⁹⁶ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

¹⁹⁷ ebda.

¹⁹⁸ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 151

¹⁹⁹ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 151

²⁰⁰ LICHT, Konrad: Rhetorische Filmanalyse –

Untersuchungen zu John Altons Painting with light und Witness to murder. Unter www.konradlicht.com/Texts/analytics/alton/alton.html

6.5.1 Der Gittereffekt

Sehr häufig werden in WITNESS TO MURDER Schatteneffekte in Form eines Gittermusters eingesetzt, welches durch ein Fenster auf die Protagonisten trifft, wobei es den Anschein hat, als ob sich diese buchstäblich hinter Gefängnisgittern befinden würden. Zu beobachten ist dies unter anderem im Gespräch zwischen dem Arzt und Sheryl in der Nervenklinik, in welche sie unfreiwillig eingeliefert wurde, da sie der Aufdringlichkeit gegenüber ihres Nachbarn Mr. Rethy beschuldigt wird.

Das Gespräch entscheidet darüber, ob Sheryl weiterhin in der Klinik verbleiben muss oder nicht. Doch während die beiden sich unterhalten wird ein optisches Gitter sichtbar, welches durch ein Gitterfenster hervorgerufen wird. Anhand des Schattenmusters wird erstens Sheryls Situation visuell verstärkt, da sie sich tatsächlich gerade in Gefangenschaft befindet und zweitens verdeutlicht es Sheryls Ängste aber auch die Einschüchterung des Arztes wird ausgedrückt. Sehr oft wird dabei der Raum in dem sich die beiden aufhalten in einer Totalen gezeigt, um den Gitterschatten als wichtiges Element des Bildes und der Situation hervorzuheben.

Einen ähnlichen Effekt setzt John Alton zu Beginn des Filmes ein, als Mr. Rethy das soeben erwürgte Opfer in einer leerstehenden Wohnung zu verbergen versucht. Ein riesiges Schattengitter erstreckt sich über den Raum, welches Mr. Rethys Schicksal, im Gefängnis zu landen, ankündigt. Aber auch die Gefahr, in Form der eintreffenden Polizei, sowie seine Ängste werden dadurch bildlich signalisiert. Diese Schattenprojektionen können somit durchaus als nonverbale Instrumente bezeichnet werden, mit denen der Film mit dem Zuschauer auf unterbewusster Ebene kommuniziert, da das Bildhafte eine intensivere Wirkung erzielt als der sprachliche Dialog. Das Schattengitter ist aber nicht der einzige Lichteffekt, den sich Alton zunutze macht, sondern auch Hell- und Dunkelpartien kommen aus vier bestimmten Gründen bei ihm zum Einsatz.

- Lenkung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildpartien²⁰¹

²⁰¹ vgl. LICHT, Konrad: Rhetorische Filmanalyse – Untersuchungen zu John Altons *Painting with light* und *Witness to murder*. Unter www.konradlicht.com/Texts/analytics/alton/alton.html

- Hervorheben einzelner Figuren
- Helle und Dunkle Filmräume
- Inszenierung der Schatten von agierenden Personen

Hell ausgeleuchteten Bildteilen schenkt das menschliche Auge mehr Aufmerksamkeit, als den Bereichen, die sich im Dunkeln befinden. John Alton hebt jene Teile des Bilds anhand des Lichtes hervor, welche für die Situation am relevantesten sind. Als Sheryl in einer Zeitung nach Informationen über Mr. Rethy recherchiert, sind sowohl ihre Augen als auch der Zeitungsausschnitt auffallend hell beleuchtet, als wollte Alton den Zuschauer mit der Lichtgestaltung in Sheryls Situation hineinversetzen, um sich intensiver mit der Figur verbunden zu fühlen und damit man in diesem Fall ebenfalls am Zeitungsartikel interessiert ist. Somit ist das Gestalten von Hell- und Dunkelpartien eine Möglichkeit die gefühlten Emotionen der Protagonisten nachzuempfinden. Vor diesem Hintergrund trägt die Lichtgestaltung dazu bei, den Figuren und Situationen mehr Authentizität zu verleihen.

Ebenfalls ist es mit der Ausleuchtung von Figuren möglich Aufschlussreiches in Bezug auf den emotionalen Zustand und den Charakter einzelner Figuren zu erfahren. Auf rein visueller Ebene werden Eigenschaften dargestellt, welche jene auf der verbalen Stufe ergänzen oder gar ersetzen. Der Zuseher kann somit sogar teilweise beeinflusst werden, inwieweit er z.B. eine Figur sympathisch findet oder ihr abneigend gegenüber steht. Speziell an den Figuren, die das Böse symbolisieren und wohlmöglich einen kriminellen Hintergrund haben, lässt sich dieser Umstand besonders gut beobachten. In WITNESS TO MURDER hat Mr. Rethy eine junge Frau auf dem Gewissen und John Alton stellt ihn unter ein Licht, welches seinen böartigen Charakter noch zusätzlich unterstreicht. Dabei ist es vor allem sein Antlitz, das von einer unterhalb angebrachten Lichtquelle beleuchtet wird und auf diese Weise einen unheimlichen Effekt erzeugt.²⁰²

Besonders in jener Szene, als Mr. Rethy Sheryl seinen Mord an der Frau gesteht setzt diese bedrohlich wirkende Lichtsetzung ein und bringt seinen gewaltsamen Charakter

²⁰² vgl. LICHT, Konrad: Rhetorische Filmanalyse – Untersuchungen zu John Altons *Painting with light* und *Witness to murder*. Unter www.konradlicht.com/Texts/analytics/alton/alton.html

zum Vorschein. Verläuft das Gespräch zu Beginn im normalen Tonfall, so eskaliert die Situation als Mr. Rethy immer mehr die Selbstbeherrschung verliert und beginnt Sheryl zu bedrohen. Als die Szene ihren Höhepunkt erreicht, ist zeitgleich der Wechsel zu einer bedrohlich anmutenden Lichtgestaltung erkennbar. Diese lässt einerseits die von Mr. Rethy ausgehende Gefahr stärker erscheinen und andererseits wird Sheryls Furcht verdeutlicht. Da sich auch der Zuseher in einer verunsicherten Lage befindet, sobald er die befremdete Lichtsetzung erkennt, kann er viel besser die Ängste der Filmfigur nachempfinden. Man kann also die wahrscheinliche Angst und Panik der Protagonistin durchaus nachfühlen, da der Rezipient selbst durch die Lichtsetzung verwirrt wird. Die Beleuchtung wird somit dafür verwendet, um Unbehagen beim Zuseher auszulösen und Mr. Rethy als eine tatsächliche Bedrohung darzustellen. Je unbewusster man diese Wirkung wahrnimmt, desto intensiver und nachhaltiger ist sie.

Auch ein in Dunkelheit getauchter Raum löst Unbehagen aus und die Phantasien und Imaginationen werden dadurch angeregt, da sich dahinter potentielle Gefahren verbergen könnten. Als Beispiel aus WITNESS TO MURDER soll hierfür jene Situation dienen, in der Sheryl nachhause kommt mit dem ständigen Gefühl, Mr. Rethy wäre ganz in ihrer Nähe. Die Dunkelheit, die den Raum umgibt, bringt ihre Angst zum Ausdruck. Im Raum jedoch wartet bereits ihr Verfolger, der sich zunächst nur durch das erhellende Anzünden einer Zigarette bemerkbar macht, was eine erregende Reaktion auf den Zuseher ausübt.

Der Psychologe Niels Birbaumer sieht darin ein Erbe aus prähistorischen Zeiten und bezeichnet diese Wirkung als einen Orientierungsreflex, der das Reagieren auf Geräusche oder visuelle Reize mit großer Aufmerksamkeit bezeichnet. Man ist dadurch auf mögliche Gefahren vorbereitet und kann vorzeitig die Flucht ergreifen. Christian Mikunda legt diesen Reflex auf das Filmerlebnis im Kino um, bei welchem ein lustvoll erlebter Effekt entsteht.²⁰³

²⁰³ vgl. LICHT, Konrad: Rhetorische Filmanalyse – Untersuchungen zu John Altons *Painting with light* und *Witness to murder*. Unter www.konradlicht.com/Texts/analytics/alton/alton.html

Die Absicht des in Dunkel gehaltenen filmischen Raumes ist es, den Zuseher höchstmöglich emotional in die Geschichte des Filmes mit einzubeziehen. Je integrierter und befangener der Zuseher ist, desto mehr fühlt er sich durch den dunklen Raum bedroht, wenngleich er nur Projektionen auf einer Leinwand betrachtet.

Von Figuren oder Objekte geworfene Schatten erwecken ebenfalls einen dramatischen oder spannenden Eindruck. Bedrohend wirken sie dann wenn sie außerordentlich groß auf eine Fläche fallen. So sind in WITNESS TO MURDER an vielen Stellen überdimensionale Schatten eingesetzt, wie beispielsweise jene von der Krankenschwester. Die Schatteninszenierung unterstreicht ihre mächtige Stellung gegenüber den Patienten, von denen verhältnismäßig kleine Schatten ausgehen.

7. EINFLÜSSE DES FILM NOIR

Christian Cargnelli und Michael Omasta befassen sich mit dem Artikel²⁰⁴ von Thomas Elsaesser, welcher Aufschluss über den Einfluss der Beleuchtung des deutschen Stummfilmes hinsichtlich des Films noir gibt. Für Paul Schrader waren es zweifellos deutsche Emigranten, die ihr Wissen im Zuge der gedrehten expressionistischen Filme an den Film noir weiter gaben.

Hollywood spielte den Gastgeber für einen Zustrom von deutschen Emigranten in den Zwanzigern und den Dreißigern, und diese Filmemacher und Techniker hatten sich dann größtenteils im amerikanischen Filmetablishment integriert. Hollywood erfuhr niemals die „Germanisierung“, die einzige staatsbürgerlich gesinnte Amerikaner befürchteten, und die Gefahr, den deutschen Einfluss überzubetonen, liegt nahe. Aber als Hollywood sich in den späten vierziger Jahren entschied, mit schwarzer Farbe zu malen, gab es keine größeren Meister der Licht- und Schattenwirkung als die Deutschen. Der Einfluss des expressionistischen Beleuchtungsstils war immer knapp unter der Oberfläche von Hollywood-Filmen gewesen, und es ist keine Überraschung, ihn im Film noir in voller Blüte ausbrechen zu sehen.²⁰⁵

Auch Thomas Elsaesser erwähnt Lotte Eisners Ansicht, dass die Lichtgebung ein wesentliches Attribut der expressionistischen Filme war, welche sehr häufig mit jenem Beleuchtungsstil des Film noir in Verbindung gebracht wird, wie z.B. Steinbauer-Grötschs Ausführungen beweisen. Letztere verweist neben der konventionellen Ästhetik des deutschen Stummfilms, auch auf die der filmisch-amerikanischen Ursprung, den Gangster- und Horrorfilm der 1930er Jahre, als den stilistischen Einfluss auf den Film noir. Dieser Übergang von Deutschland auf Amerikas größte Filmstudios wurde deshalb erreicht,

(...) weil die literarische Wurzel des Film noir, die hartgesottenen Romane Hammetts, Chandlers, Cains, Woolrichs und anderer Autoren, durch ihre ungeschönte Beschreibung der Schattenseite des amerikanischen Traums adäquate Ansatzpunkte dafür boten. So entstand eine außerordentliche Vielfalt von

²⁰⁴ vgl. ELSAESSER, Thomas: *A German Ancestry to Film Noir? Film History and its Imaginery*. In Iris, Nr. 21, Frühling 1996.

²⁰⁵ SCHRADER, Paul: Notes on Film noir. In: Film Comment, Vol. 8, Nr. 1, Frühling 1972. Hier zitiert nach: CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): *Schatten – Exil: Europäische Emigranten im Film noir*. PVS Verleger. Wien 1997, S. 22

visuellen Bezügen zum deutschen Stummfilm, die sich sowohl im Beleuchtungsstil des Film noir als auch in der Kameraführung manifestiert: Das alles umfassende Helldunkel, die Dominanz von Schatten und Silhouetten, der permanente Einsatz von Punktscheinwerfern, sogenannten spotlights (...) – das gesamte Reservoir der expressiven Stilistik findet sich wieder und verweist auf die ständige Bedrohung des Ichs, der die Figuren in der Welt der Moderne ausgesetzt sind.²⁰⁶

Elsaesser beschreibt nachfolgende Aspekte, welche den Einfluss der deutschen expressionistischen Filme auf den Film noir belegen:²⁰⁷

- Bereits die Filme der Weimarer Zeit waren durch eine besondere Lichtgebung gekennzeichnet mit ihren langen und schweren Schatten. Dieses wichtige Charakteristikum der damaligen Filmproduktion, wendeten die nach Amerika ausgewanderten Kameralleute auch in den dort entstandenen Film noirs an. Nicht zuletzt genossen die deutschen Filmemacher aufgrund dieser Tatsache ein hohes Ansehen in den Hollywoodstudios.
- Die „Straßenfilme“ aus den 1920er Jahren, wie DIE STRASSE (Karl Grune), DIE FREUDLOSE GASSE (G.W.Pabst) oder ASPHALT (Joey May), beeinflussten Straßenszenarien des Film noir.
- Bereits im deutschen Stummfilm verkörperten unter anderem Marlene Dietrich in DER BLAUE ENGEL oder Louise Brooks in DIE BÜCHSE DER PANDORA die klassische Figur der Femme fatale.
- Die Figur des furchtsamen und verlorenen Mannes zeigt sich analog in beiden Stilrichtungen wieder. Beispiele für Männer die sich selbstzerstörerisch in Dreiecksbeziehungen verfangen findet man z.B. in DOUBLE INDEMNITY oder THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE.
- Eine weitere Parallele zwischen dem deutschen Film und dem Film noir ist das Aufkommen der Figur des Serienmörders.
- Auch auf der narrativen Ebene lassen sich Übereinstimmungen erkennen, wie z.B. das Einsetzen einer Rahmenhandlung.

²⁰⁶ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 134

²⁰⁷ vgl. ELSAESER, Thomas: a.a.O. Hier zitiert nach: CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): a.a.O., S. 32-32

- Die letzte Erklärung für den „deutschen“ Einfluss auf den Film noir ist die Tatsache, dass viele Regisseure aus Europa nach Amerika emigrierten wie Fritz Lang oder Billy Wilder.

Doch historisch betrachtet spricht Elsaesser diesen Tatsachen äußerst wenig Bedeutung zu, da sich amerikanische Filmemacher, um bei der Theorie der Lichtgebung zu bleiben, schon ab dem Jahr 1915, sprich somit noch weit vor dem Aufkommen expressionistischer Filme, mit einer expressionistischen Lichtführung beschäftigten. Lediglich die Bezeichnung war eine andere und so verwendeten Ralph Ince oder Cecil B. De Mille Begriffe wie *Rembrandt lighting*.²⁰⁸

Helmut Färber dazu:

Es gibt in der Geschichte der europäischen Malerei ein Merkmal, Ausdrucksmittel, dessen „Ausbildung mit der Epoche der neuzeitlichen Malerei zusammenfällt“ (Ernst Strauss), das Helldunkel. Wiederum ausschließlich der europäischen Malerei eigen erscheint es im 15. Jahrhundert und verschwindet mit der modernen Malerei seit dem Impressionismus. Es erscheint aber zur selben Zeit noch einmal an anderer Stelle: in der Kinematographie. Das heißt, es ist zuvor im photographischen Bild erschienen, das eben selbst Licht-Bild, Licht-Dunkel-Bild, das aus der Malerei verschiedene Dunkel ist. Doch zu etwas nicht nur Gegebenem, sondern zu einem aufs kunstvollste eigens hergestellten, vielfältig bzw. reichen Ausdrucksmittel, ist das Helldunkel erst geworden in der und durch die Kinematographie. Dabei sind die Übernahmen aus der Malerei – „Rembrandt lighting“, „fireside lighting“ in frühesten Filmen, Gegenlicht à la Milet bei Griffiths Kameramann Blitzler – unwichtiger gegenüber dem, was an genuin kinematographischem Helldunkel erfunden worden ist, womit man zugleich nun noch einmal auf Murnau zurückgekommen ist.²⁰⁹

Für Thomas Elsaesser liegt somit die Begründung für die expressive Verwendung des Lichtes in der Geschichte des amerikanischen Filmes und resultiert daher nicht aus dem deutschen Stummfilm. Es drängt sich daher die Frage auf, warum diese Lichtführung im Zeitraum zwischen dem Ende der expressionistischen Filme und dem Aufkommen der ersten Film noirs nicht verwendet wurde? Tatsächlich gebrauchte man auch einen

²⁰⁸ vgl. ELSAESSER, Thomas: a.a.O. hier zitiert nach: CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): a.a.O., S. 33

²⁰⁹ FÄRBER, Helmut: Architektur, Dekoration, Zerstörung. Etliches über Kinematographie und äußere Wirklichkeit. In: KREIMEIER, Klaus (Hrsg.): *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*. Schüren Verlag. Marburg/Berlin 1994. Hier zitiert nach CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): a.a.O., S. 33-34

kontrastreichen Beleuchtungsstil in den Warner-Brothers- und RKO-Produktionen der 1930er Jahre, die jedoch einerseits nicht von angesehenen Regisseuren gedreht worden waren und andererseits unter einem billigen Produktionsaufwand entstanden, sodass sie keine bedeutsame Rolle in der Filmwissenschaft spielen.²¹⁰ Auch Marc bezweifelt den Einfluss deutscher Flüchtlinge auf den Film noir, denn sie emigrierten bereits im Jahr 1933 nach Amerika und nicht erst mit dem Aufkommen der Schwarzen Serie. Überdies macht er drauf aufmerksam, dass einige deutsche Filmemacher nichts mit dem expressionistischen Film zu tun haben.

A good number of the directors and cinematographers in question have origins that have nothing in common with expressionism. What is more, émigrés fleeing Nazism did not wait for 1939 to escape Hitler, they fled beginning in 1933, a fact that once again opens up the gap between their arrival and the advent of film noir.²¹¹

Den Einflüssen deutscher Emigranten auf die Lichtgebung widerspricht Vernet vehement. Nach Vernet experimentierte der bereits erwähnte Cecil B. De Mille schon vor dem expressionistischen Film mit dem Filmlicht. Aufgrund dessen geht Vernet davon aus. Dass somit der Einfluss auf den Film noir aus dieser Phase der Filmgeschichte stammte.

Are these techniques, in 1955, 1945, or 1940, new to American cinema? Absolutely not. Beginning it at least 1915, the team formed by Cecil B. De Mille and Alvin Wickoff seems to take up some of the experiments carried out by the team of Griffith and Bitzer (...), and develop them in a fairly systematic manner.²¹²

Ebenso stellen Uli Jung und Walter Schatzberg den Einfluss des in Deutschland begründeten Filmexpressionismus und der Auswanderung deutscher Filmtechniker nach Amerika auf den Film noir in Frage. Zu unterschiedlich waren die Produktionsweisen zwischen Europa und Hollywood denn „die arbeitsteilige Industrialisierung war hier

²¹⁰ CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): a.a.O., S. 34

²¹¹ VERNET, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In: COPJEC, Joan (Hrsg.): *Shades of Noir*. Verso Verlag. London 1993, S. 7

²¹² VERNET, Marc: a.a.O., S. 9

weiter fortgeschritten als irgendwo sonst.“²¹³ Diejenigen die beständig in den amerikanischen Filmstudios arbeiten wollten, mussten sich uneingeschränkt in dieses Hollywoodsystem eingliedern. Selbst Regisseure und Drehbuchautoren unterlagen diesem System und mussten, wollten sie ihre Ideen filmisch umsetzen, einen besonderen Stil entwickeln, um sich gegen andere durchzusetzen. Demnach kann die visuelle Stilisierung des Film noir nicht ausschließlich auf die Tätigkeit emigrierter Filmemacher zurückgeführt werden, da diese in allen Positionen ihr Geld verdienten, wo Bedarf bestand.²¹⁴

Die Gründe für eine expressive Lichtführung im Film noir müssen daher auf anderem Wege erforscht werden. Schatzberg und Jung verweisen auf Siegbert S. Prawers Meinung, dass CALIGARIS „(...) eine frühe Ausformulierung von Inszenierungsmustern, die später in Amerika und andernorts im Horror- und Kriminalfilm gang und gäbe werden würden.“²¹⁵ Bis heute kann CALIGARI als Vorläufer der klassischen Who-donnit-Szenerien oder der schrittweisen Erscheinung des Bösen im klassischen Horrorfilm angesehen werden. Doch Jung und Schatzberg sehen Unterschiede in der Ausführung dieser stofflich-motivischen Gemeinsamkeit der beiden Stilrichtungen.

Was dort noch auf Licht- und Schattenmalerei beschränkt blieb, wurde allerdings im Film noir zu einer filmimmanenten Größe: Chiaroscuro, schiefe Einstellungen, ungewöhnliche Perspektiven. Will sagen: der Expressionismus wurde erst dann zum Filmstil, als die Kamera ihn zu schaffen begann.²¹⁶

Auch Robert Müller bestreitet die weit verbreitete Meinung, dass die Visualistik des deutschen expressionistischen Films auf die Jahre später entstandene Stilrichtung des Film noir vorbildlich wirkte. Völlig gegensätzlich ist dabei Paul Schraders Meinung, der den „Einfluss des expressionistischen Beleuchtungsstil (...) im film noir in voller

²¹³ vgl. JUNG, Uli / SCHATZBERG, Walter: Ein Drehbuch gegen die CALIGARI-Legenden. In: MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 131

²¹⁴ JUNG, Uli / SCHATZBERG, Walter: Ein Drehbuch gegen die CALIGARI-Legenden. In: MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): a.a.O., S. 132

²¹⁵ ebda.

²¹⁶ ebda.

Blüte ausbrechen“²¹⁷ sieht. Da jene Helldunkelkontraste wie bereits erwähnt überwiegend anhand des Dekors und der Kostüme erzielt wurden, verwundert es Müller auch nicht, dass der Erfolg der deutschen Kameramänner in den Vereinigten Staaten minimal war.

Die Schnittpunkte zwischen expressionistischem Film und dem Film noir sind weniger in stilistischer Hinsicht zu sehen, sondern vielmehr in der Beseelung der Dingwelt, der Anthropomorphisierung der Schauplätze. Hier manifestiert sich die existentielle Unsicherheitserfahrung einer in die Krise geratenen Gesellschaft, sowohl die der deutschen nach dem ersten Weltkrieg, als auch die der amerikanischen nach dem zweiten Weltkrieg.²¹⁸

²¹⁷ SCHRADER, Paul: Notizen zum Film Noir. In: Filmkritik, Oktober 1976, S. 465. Hier zitiert nach: MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 51

²¹⁸ vgl. MÜLLER, Robert: a.a.O., S. 51

8. FAZIT

Zentrale Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit war es, die filmische Beleuchtung mit deren Funktionen und Wirkungsweisen darzustellen und die daraus entstandenen Möglichkeiten und Entwicklungen anhand des expressionistischen Films und des Film noir zu thematisieren. Vor diesem Hintergrund war es vor allem von elementarer Bedeutung für den Forschungsprozess den allmählichen Übergang vom Sonnenlicht bis hin zur künstlichen Beleuchtung nachvollziehbar zu machen bzw. die mit diesem Prozess ebenso einhergehenden Komplikationen aufzuzeigen. Zusammenfassend betrachtet kann aufgrund der ausführlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung in dieser Arbeit festgehalten werden, dass die künstlerischen Möglichkeiten des Lichts bereits sehr früh erkannt worden sind, obgleich die technische Entwicklung des Lichts in den Anfängen der Filmgeschichte unausgereift war und die Filmemacher daher in ihren künstlerischen Bestrebungen zunächst stark eingeschränkt waren. Dennoch wusste man das Licht für dramatische Zwecke zu verwenden wie die Beispiele aus *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* und *NOSFERATU* beweisen. Die angeführten Möglichkeiten des Lichts zeigen, dass dieses weit mehr vermag als die ledigliche Spannungsgestaltung innerhalb einer Szene, sondern dass es unter anderem für die Strukturierung des Filmbildes verantwortlich ist. Die in dieser Diplomarbeit herausgearbeiteten Symbolismen des Lichts und des Schattens beweisen, dass die Lichtgebung weit mehr als nur ein Mittel zum Zweck war bzw. nach wie vor ist.

Im Kern beschränkt sich die Arbeit überwiegend auf die Filmarbeit in Deutschland und Amerika. Ein weiterer interessanter Aspekt wäre auch die Thematisierung der Rolle des Filmlichts in anderen Ländern gewesen. Hinsichtlich des dargestellten Verhältnisses zwischen dem expressionistischen Film und dem Film noir war es mir vor allem wichtig, dass es auch andere Einflüsse auf den visuellen Stil der „schwarzen Serie“ gegeben hat als rein der expressionistische Film. Unabhängig von möglichen Spekulationen, welche Theorie nun letztendlich auch immer stimmen mag, bleibt festzuhalten, dass kein anderes Filmgenre dem Licht und Schatten mehr Bedeutung zugesprochen hat. Zum Schluss dieser Arbeit bleibt offen, ob es jemals wieder ein Filmgenre geben wird, welches sich derart grundlegend mit der filmischen Beleuchtung

auseinandersetzt, sowie dies der deutsche expressionistische Film und der Film noir getan haben.

LITERATURVERZEICHNIS

ARNHEIM, Rudolf: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Carl Hanser Verlag. München/Wien 1977

BALÁZS, Béla: *Schriften zum Film*. Hanser Verlag. München 1982

BALÁZS, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2001

BAXTER, Peter: *On the history and ideology of film lighting*. In: Screen 16,3, 1975

BORDWELL, David / STAIGER, Janet / THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. Columbia Univ. Press. New York 1985

CARGNELLI, Christian / OMASTA, Martin (Hrsg.): *Schatten – Exil: Europäische Emigranten im Film noir*. PVS Verleger. Wien 1997

DÖBLIN, Alfred: *Das Theater der kleinen Leute*. In: Das Theater, Nr. 8, Dezember 1909

DUNKER, Achim: *"Die chinesische Sonne scheint immer von unten". Licht- und Schattengestaltung im Film*. TR-Verl.-Union. München 2004

ELSAESER, Thomas: *A German Ancestry to Film Noir? Film History and its Imaginery*. In Iris, Nr. 21, Frühling 1996

EISNER, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Fischer-Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1980

EISNER, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Friedrich Verlag. Hannover 1967

ELSAESSER, Thomas: *Das Weimarer Kino, aufgeklärt und doppelbödig*. Vorwerk 8. Berlin 1999

FÄRBER, Helmut: *Architektur, Dekoration, Zerstörung. Etliches über Kinematographie und äußere Wirklichkeit*. In: KREIMEIER, Klaus (Hrsg.): *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*. Schüren Verlag. Marburg/Berlin 1994

KAMP, Werner / RÜSEL, Manfred: *Vom Umgang mit Film*. Volk-und Wissen-Verlag. Berlin 1994

KHOULOKI, Rayd: *Der filmische Raum - Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Bertz und Fischer Verlag. Berlin 2007

KRACAUER, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler - eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt 1984

KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Axel Graatkjær. (Interview mit Graatkjaer)*. In: Film—Kurier, 22. Juni 1925

KOSSOWSKY, Alex: *Die Männer der Kurbel. Karl Freund. (Interview mit Karl Freund)*. In Film-Kurier, 30. Mai 1925

KUSCHNIA, Michael. *100 Jahre Deutsches Theater Berlin*. Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft. Berlin 1983

KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Unveränd., fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausg. [Berlin] 1926. Verlag Hans Rohr. Zürich 1965

KÜHNEL, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*. Universitätsverlag. Siegen 2004

MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans / WIENE, Robert (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. Ed. Text + Kritik. München 1995

MEHNERT, Hilmar: *Das Bild in Film und Fernsehen*. Fotokinoverlag. Leipzig 1986

MIKUNDA, Christian: *Kino spüren – Strategien der emotionalen Filgestaltung*. WUV Universitätsverlag. Wien 2002

MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia*. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1998

MÜLLER, Robert: *Lichtbildner. Zur Arbeit des Kameramannes*. In: Cinema Quadrat e.V (Hrsg.): *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*. Henschel Verlag. Berlin 1994

PRATER, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1992

SALT, Barry: *Film style and technology: history and analysis*. Starword Verlag. London 1983

SAMLOWSKI, Wolfgang / WULFF, Hans J.: *Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts*. In: ENGEL, Lorenz / SIEGERT Bernhard / VOGL Joseph (Hrsg.): *Licht und Leitung*. Universitätsverlag. Weimar 2002

- SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. Mann (Gebr.) Berlin 1994
- SCHRADER, Paul: Notes on Film noir. In: Film Comment, Vol. 8, Nr. 1, Frühling 1972
- SCHRADER, Paul: Notizen zum Film Noir. In: Filmkritik, Oktober 1976
- SEEBER, Guido: *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten*. Faks. Ausg. der 1927 im Verlag Lichtbildbühne erschienenen Erstauflage. Frankfurt/Main 1979
- SERNER, Walter: Kino u. Schaulust. In: Die Schaubühne, Nr. 34/35, 1913
- STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten - Film noir und Filmexil*. Bertz und Fischer. Berlin 2005
- STOICHITA, Viktor: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. aus dem Franz. von Heinz Jatho. Wilhelm Fink Verlag. München 1999
- TOEPLITZ, Jerzy: *Geschichte des Films. 1895 – 1927. Bd. 1*. Henschel Verlag. Berlin, 1987
- TUCHOLSKY, Kurt: Dr. Caligari. In: Die Weltbühne, Nr. 11, 11. März 1920
- VERNET, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In: COPJEC, Joan (Hrsg.): *Shades of Noir*. Verso Verlag. London 1993
- WABNIG, Michaela: *Das Grauen als Unterhaltung. eine Analyse der dramaturgischen Elemente des Spannungsaufbaus in F. W. Murnaus "Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens" und John Carpenters "The Fog - Nebel des Grauens"*. Univ., Dipl.-Arb., Wien 2005
- WERNER, Paul: *Film noir – die Schattenspiele der „schwarzen Serie“*. Fischer-Taschenbuch-Verlag. Frankfurt am Main 1985
- ZGLINICKI, Friedrich v.: *Der Weg des Films: die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Rembrandt-Verlag. Berlin 1956

INTERNET

<http://www.konradlicht.com/Texts/analytics/alton/alton.html>

http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2003_01/03_01_koch/index.html

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Das Cabinet des Dr Caligari, Regie: Wiene, Robert. Drehbuch: Hans Janowitz, Carl Mayer. Eureka Video, 2000. Fassung: DVD-Kaufvideo. 1919, 72', 0:22:18.

Abb. 2: a.a.O., 0:22:30

Abb. 3: Nosferatu, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Henrik Galeen. bfi Video, 2001. DVD-Kauffassung. 1922, 89', 0:33:54.

Abb. 4: a.a.O., 1:22:33

Abb. 5: a.a.O., 1:22:40

Abb. 6: a.a.O., 1:23:12

Abb. 7: Der dritte Mann, Regie: Carol Reed. Drehbuch: Graham Greene, Alexander Korda. MGM Home Entertainment, 2005. (Orig.: The Third Man). Fassung Kaufvideo. 1949, 104', 1:00:59

Abb. 8: a.a.O., 1:01:07

Abb. 9: a.a.O., 1:01:47

Abb. 10: a.a.O., 1:34:31

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name: Lang
Vorname: Mario
Adresse: Jägerstrasse 41/1/4
1200 Wien
Geburtsdatum: 26.05.1983
Staatsbürgerschaft: Österreich
Religion: römisch-katholisch
Mobiltelefon: 0650/4104512
e-mail: lang_mario83@gmx.at



Schulische Laufbahn

1989 – 1993 Volksschule in Wien
1993 – 2001 Bundesrealgymnasium in Wien
2002 – 2003 Reifeprüfung

Wehr-/Zivildienst

01/2002 – 01/2002 Zivildienst, Bundespolizeidirektion Wien

Studium

seit 2002 Diplomstudium Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Weiterbildung

- ORF-Archiv
- Privatradiosender in Wien (88.6)
- Grundlagen der Fernsehgestaltung (Okto-TV)
- Freier Dienstnehmer mit Schulung auf A1 Produkte bei SellINNX (Verkaufsförderung und Marketing)
- Produktionsassistent (Reisenbauer-Film)