

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

GESTALTEN DES LICHTS

Figurenzeichnung durch Licht im zeitgenössischen Spielfilm

Verfasserin

Katharina Roßboth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A – 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

DANK

Besonderer Dank gilt meinem Freund Manuel Fröschl für die vielen inspirierenden Gespräche über Film, Kunst und Kultur, meinen Eltern, Lucia und Klaus Roßboth, für die herausragende Unterstützung, sowie meinen Geschwistern Theresa und Benedikt.

Außerdem danke ich Anna Magdalena und Susanne Auzinger als erste Leserinnen meiner Arbeit und beste Quellen für Neuigkeiten aus der Wiener Spielfilmszene für Korrektur und Motivationscafés, und Mario Minichmayr für ein erhellendes Gespräch mit praxisnaher Einschätzung.

Vielen Dank auch an meine Betreuerin Prof. Dr. Elisabeth Büttner und an zahlreiche Fotografinnen und FilmemacherInnen die meinen kritischen Blick auf das Bild geschärft haben.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbstständig und unter ausschließlicher Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel erstellt zu haben.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form in keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder werden in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Unterschrift

Datum

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
2. Licht im Film - von der Methode zum Stil	8
2.1. Entdeckung des Schattens	9
2.2. Typisierung von Stars mittels Beleuchtung	14
2.3. Licht im frühen Farbfilm	17
2.4. Arbeit mit indirektem und natürlichem Licht	21
2.5. Umgang mit der Logik des Lichts	25
3. Zeichnung der Figuren – 8 FEMMES (François Ozon, FR, 2002)	28
3.1. Faktoren der Figurenzeichnung im Film	28
3.2. Inneres und äußeres Leben	31
3.3. Dimensionen der Figur	34
3.4. Historischer Diskurs der Figur als „Charakter“	36
3.5. Beleuchtung von Figuren	39
3.6. „Kodiertes Licht“	40
3.7. Acht Frauen im Licht	42
4. Das formende und erzählende Licht	48
4.1. Lichtportraits – formaler Ausdruck des Siebtelbauern Lukas - DIE SIEBTELBAUERN (S. Ruzowitzky, 1998)	
4.1.1. Arnheims Ästhetikbegriff	49
4.1.2. Plastizität und Tiefe	53
4.1.3. Dynamik und Spannung	61
4.2. Gesichtslose Gestalten in sprechendem Licht - HOTEL (J. Hausner, A, 2004)	71
4.2.1. Licht als Leitmotiv der Figur	73
4.2.2. Visualisierung von Emotionen durch Licht	76
- Bewegte Figuren - bewegtes Licht	
- Stimmungsfarben	
4.2.3. Distanz durch Licht	81
4.2.4. Vom Licht als Thema zur Gestalt der Finsternis	82
5. Kurzzinhalt der Filme	90
Quellenangaben, Abstrakt, Abstract, Curriculum vitae	94

1. EINLEITUNG

Die Motivation, das Thema Licht und Figurenzeichnung in dieser Diplomarbeit zu behandeln, rührt von meinem fotografischen Interesse am Portrait. Als Fotografieassistentin lerne ich, mit Licht zu „basteln“¹. Im Positionieren von Schatten und Lichtkecksen ist ein kritischer Zugang zum Bild unumgänglich. Der praktische Arbeit mit Licht fasziniert mich und weckt den Wunsch, das Licht von einer anderen Seite kennenzulernen.

Der Film gilt als das Medium des Lichts schlechthin. Dieses stellt einen existentiellen Faktor während dessen gesamten Entstehungsprozesses dar. Es ermöglicht die Aufnahme des Filmmaterials, den Entwicklungsprozess, sowie seine Präsentation, in Form von Projektionen.

Manche Filmkünstler, gebrauchen das Licht als Rohmaterial, thematisieren seine Essenz und könnten so als Lichtkünstler² bezeichnet werden. Peter Kubelka kombiniert 1960 in seinem Film ARNULF RAINER lediglich einen transparenten Blankfilm mit einem Schwarzfilm. Die absolute filmische Reduktion auf Licht und Dunkelheit soll eine filmische Ekstase hervorrufen. Auch der Ton orientiert sich dabei an der visuellen Präsentation und wechselt „weißes Rauschen“ mit Stille ab. Ein weiterer Film, welcher das Medium Licht in seinem Wesen zu erfassen versucht, stammt von Anthony McCalls. In LINE DESCRIBING A CONE breitet sich ein Lichtstrahl über einige Minuten hinweg als „filigrane Tüte“³ im dunklen Raum aus. Beiden Künstlern ist eine von ihnen konzipierte Präsentation der Werke wichtig. Das Spiel mit der Wahrnehmung des Publikums steht im Vordergrund. Die beiden Filmbeispiele verwenden Licht als Rohstoff. Diese Herangehensweise ist in unterschiedlichsten Gebieten der zeitgenössischen Kunst festzustellen. Diverse Architekten (Sir Norman Foster, Jean Nouvel,...), Designer (Ross Lovegrove, Ingo Maurer, Karim Rashid...) oder der Installationskünstler Olafur Eliasson zeichnen sich durch einen besonders raffinierten Umgang mit Licht aus. Sie wissen um das Potential des Lichts als Teil einer multimedialen Präsentation.

Die Funktion des Lichts erschöpft sich nicht in der Beleuchtung, es existiert vielmehr in seinem eigenen Sein, [ist] eigenständiges Gestaltungsmittel.⁴

Die Thematisierung von Licht ist breit gefächert und absolut essentiell für das Kino. Ich möchte in meiner Arbeit den Blick auf das Licht als reproduziertes Medium wenden. Die Möglichkeiten von abgebildetem Licht auf zweidimensionaler Fläche sollen erkannt und untersucht werden. Ich wähle für meine Arbeit den Spielfilm, da das Licht dabei oft in

¹ Bewusst verwende ich hier nicht das von John Alton herangezogene Wort des „Malens“, da meine Auseinandersetzung mit Licht im Bereich der Fotografie bisher sehr technisch war und oft ein sich schrittweise Herantasten an ein gewünschtes Ergebnis darstellt.

² Zumindest auf einzelne Projekte bezogen

³ Möller, Olaf. *Ein gleißender Bogen Weiß*. In: *Filmdienst*. Bonn: Oktober 2007.

⁴ Schmitz, Norbert. *An der Grenze zwischen den Medien – Das Licht im Film der klassischen Avantgarde*. In: *Licht und Leitung*. S. 131

Vergessenheit gerät und meiner Meinung nach unterschätzt wird. Richard Blank⁵ erklärt dies wie folgt:

*... das Licht [ist] im filmischen Bild ein Hintergrundphänomen. Die Wahrnehmungspsychologie verwendet diesen Begriff, wenn man etwas wahrnimmt, ohne es sonderlich zu registrieren. Der Zuschauer konzentriert sich auf Szenerie und Personen. Die Bilder nimmt er als gegeben, nimmt sie „wahr“, ohne das Licht und seine technischen Voraussetzungen weiter zu beachten.*⁶

Dies trifft meiner Meinung nach besonders auf den Spielfilm zu, der verstärkt vom sogenannten Continuity Style geprägt ist. Das Aufmerksammachen auf das Licht würde die vom Erzählkino angestrebte Illusion zerstören und zu sehr auf die Machart des Filmes hinweisen. Obwohl das Licht einen immensen Einfluss auf die menschliche visuelle Wahrnehmung hat, wird es häufig nur als ein kleiner Teil der filmischen Gestaltungsmöglichkeiten verstanden. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass, bei meinen Ausführungen zum Licht, auch seine Abwesenheit gemeint ist. Das Gestalten mit Dunkelheit und Schatten wird also ebenso miteinbezogen.

Meinen erweiterten Schwerpunkt lege ich auf die Figurenzeichnung. Der Begriff der Figurenzeichnung wird dabei von seinem literarischen Ursprung losgelöst und erweitert betrachtet. Körper und Gesichter werden neu erschaffen oder auch aufgelöst, und dienen als formbare Instrumente. Es wird hinterfragt, inwiefern das Licht als Mittel der Figurenzeichnung eine Rolle spielt und welche Dimensionen das Licht für die Figurengestaltung eröffnet.

Die spezifische Thematisierung des Lichts als Mittel der Figurenzeichnung ist ein Aspekt, den ich in dieser Form bei der Recherche nirgends finden konnte. Die Zeichnung von Figuren wird sehr stark in Literatur über das Schreiben von (Dreh)büchern behandelt, aber nie im Zusammenhang mit Licht. Immer wieder schenken theoretische Literatur und Filmanalysen dem Licht Beachtung und verweisen auf seine breitgefächerten Möglichkeiten. Eine Figurenzeichnung durch Licht findet sich jedoch lediglich in Bezug auf den methodischen Umgang mit Licht. Kameraautoren liefern dabei einen praktischen Einblick ihrer Herangehensweisen an die Beleuchtung einer Figur oder Figurengruppen.

Es existieren unzählige Kommentare über die Vielfalt des Lichts. Detaillierte Untersuchungen und Anwendungsbeispiele sind dagegen rar. Meist wird das Licht als Teil der Mise-en-scène, als eines von vielen filmischen Gestaltungsmitteln gehandhabt, und macht dadurch einen kleinen Teil bei Filmanalysen aus.

Meine Arbeit beschäftigt sich anfangs mit dem Filmlicht als historisch, stilistisches Merkmal, sowie mit der Figurenzeichnung im Spielfilm im Allgemeinen und schließlich mit der Figurenzeichnung mittels Licht im Methodischen. Des Weiteren habe ich mich entschieden,

⁵ Geboren 1939, Buch- und Hörspielautor und Dokumentarfilmer

⁶ Blank, Richard. *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. Berlin: 2009. S. 11

die Figurenzeichnung durch Licht aus zwei Blickwinkeln zu betrachten. Einerseits soll die formale, andererseits die inhaltliche Gestaltung einer Figur mittels Licht analysiert werden. Erkenntnis und physische Attraktivität sollen jedoch nicht voneinander getrennt werden. Eine stilistisch gut beleuchtete Figur reicht meines Erachtens nicht für eine gelungene Figurenzeichnung durch Licht aus, wohingegen ein bloßer symbolischer Einsatz von Licht kaum zu einer befriedigenden Bildkomposition führen wird. So habe ich zwei Spielfilme gewählt, bei denen ich zwar auf beide Faktoren getrennt eingehen, dabei aber den jeweils anderen Faktor nicht gänzlich ausblenden möchte.

Dabei fällt meine Wahl auf zwei zeitgenössische Spielfilme aus dem deutschen Sprachraum. Es handelt sich dabei um eher kleinere Produktionen, welche bis dato noch nicht theoretisch „vorbehandelt“ sind. Filme viel diskutierter, bekannter, größtenteils amerikanischer KameraautorInnen dienen mir dabei als Stütze und Vorbild.

Die Arbeit beginnt mit einem Überblickskapitel. Das folgende Kapitel konzentriert sich auf den französischen Spielfilm 8 FEMMES (2002). Beide Kapitel bilden eine Basis. Begrifflichkeiten und bisherige Herangehensweisen an die Schwerpunkte „Licht“ und „Figurenzeichnung“ werden geordnet und Bezugspunkte gesucht. Diese werden verknüpft, um eine klare Abgrenzung innerhalb eines riesigen Feldes zu etablieren, und in der Arbeit präsentiert.

Die beiden Filme des letzten Kapitels DIE SIEBELBAUERN (1998) und HOTEL (2004) wähle ich aus einem großen Reservoir möglicher Spielfilme. Wichtige Angaben und kompakte Inhalte der drei thematisierten Filme finden sich im Kapitel 5, Filmbeispiele auf der beiliegenden DVD.

Meine Idee ist es, ein möglichst weites Feld unterschiedlicher Stile abzudecken, was leider einer sehr starken Einschränkung bedarf. Dennoch gefällt mir die Idee, mich ausschließlich mit zwei Filmen sehr intensiv zu beschäftigen, welche in meinem Kulturkreis entstanden sind und mir daher nahe stehen. Die Filme spielen beide am Land und stellen die Figuren als Opfer ihrer Umgebung dar. Sie thematisieren auf unterschiedliche Art und Weise Traditionen und Konflikte mit dieser. Beide Filme stehen im Verleihangebot des Filmladen⁷.

Die Entscheidung, mit internationalen Filmbeispielen in die Arbeit einzusteigen, schließlich aber beim regionalen Film anzukommen, gibt mir auch die Möglichkeit, vom klassischen Hollywood – Stil, von jeglichen damit verbundenen Regeln und bereits formulierten Grundsätzen Distanz zu nehmen. So schreibt Richard Blank passend dazu:

Der massenhafte Konsum von Filmen im „classical style“ hat mir dermaßen den Blick getrübt, dass ich kaum mehr in der Lage bin, das Licht als entscheidendes Stilkriterium zu sehen, in dem das Wesen jedes einzelnen Films sichtbar wird.⁸

In diesem Sinne ist es mir ein Anliegen, gerade dieses Bewusstsein wieder zu schärfen.

⁷ www.filmladen.at. Letzter Zugriff: 10. November 2009.

⁸ Blank, Richard. *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. S. 79

2. VON DER METHODE ZUM STIL

Neben der besonderen *Bildart* machen für Gottfried Jäger⁹ auch *Bildinhalt* und *Bildziel* einen „visuellen Stil“ eines Films aus¹⁰. In diesem Zusammenhang stellen sich drei wesentliche Fragen, welche bei dessen Thematisierung unumgänglich sind: Wie ist etwas abgebildet? Was ist auf der Bildoberfläche zu sehen? Warum existiert das Bild?

Ein visueller Stil ergibt sich stets aus einer Abweichung von der Norm.¹¹ Bei einer Untersuchung eines bestimmten visuellen Stils sollte man daher bedenken, in welchem kulturellen und historischen Umfeld er eingebettet ist und inwiefern er als Konsequenz dieses Umfeldes auftritt.

Die Bildung visueller Stile dient als Motor der Filmgeschichte und treibt die Vielfalt der Bildsprache voran. Ein visueller Stil kann sich entweder auf eine gesamte Strömung beziehen, auf Individuen (meist Regisseure) oder Einzelwerke. Grundsätzlich ist die visuelle Gestaltung eines Films aber immer als erstes auf die/ den KameraautorIn¹² zurückzuführen. Sie sind „sowohl technisch wie stilistisch der [die] Repräsentant[in] des imaginären Ganzen.“¹³

Die Entwicklung eines visuellen Stils im Film unterliegt stets technischen Voraussetzungen und ergibt sich aus speziellen methodischen Herangehensweisen. Diese stehen in engem Zusammenhang mit dem Stand der jeweiligen technischen Entwicklung zur Produktionszeit und am Produktionsort.

Licht ist nur eines der unzähligen visuellen Gestaltungsmittel, die der Film bietet. Auch die Wahl des Materials und der Optik, die Farbgebung, die Kadrange, die Kamerabewegungen und vieles mehr beeinflussen den visuellen Stil grundlegend. Diese Fakten werden im Laufe der Arbeit, insbesondere bei den Ausführungen der Filmbeispiele, immer wieder in Zusammenhang mit Licht aufgegriffen. Gerade die Kombination diverser Gestaltungsmittel ist oft stilgebend.

Im Vokabular der Lichtgestaltung hat sich eine Unterscheidung in drei wesentliche fotografische Lichtstile etabliert¹⁴:

- Als High-Key beschreibt man einen Bildstil, welcher mit wenig Schatten großen Detailreichtum ermöglicht und einen geringen Kontrastumfang aufweist. Bilder im High-Key Stil sind tendenziell hell. Um ein Bild im High-Key Stil aufzunehmen, reicht die richtige Beleuchtungstechnik alleine nicht aus. Der Bildinhalt (Figur, Objekt und

⁹ Zeitgenössischer, deutscher Forscher und Professor der Fotografie, auch als Fotograf tätig

¹⁰ Jäger, Gottfried. *Spektrum der Fotografie. Bildziele – Bildarten – Bildstile*. In: *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie*. München: 1991. S. 167

¹¹ Prümm, Karl. *Kamerastile im aktuellen Film*. Marburg: 1999. S. 19

¹² Ich möchte hier den Ausdruck des Kameraautors von Thomas Brandlmeier übernehmen, da ich in meiner Arbeit nicht nur vom Bildschaffenden, sondern auch vom Bildkomponierenden schreibe, was Lichtgestaltung mit einschließt. Die Definition einer Kameraamannes als Techniker wird dadurch auf die eines Künstlers erweitert, was ich in Anbetracht meiner Arbeit als angemessen erachte. Leider handelt es sich dabei wirklich hauptsächlich um Autoren und kaum um Autorinnen. Brandlmeier beschreibt in seinem Werk *Kameraautoren. Technik und Ästhetik* die Arbeiten von 45 Kameramännern und keiner einzigen Kamerafrau, welche die Filmgeschichte wesentlich beeinflusst haben.

¹³ Prümm, Karl. *Kamerastile im aktuellen Film*. S. 17

¹⁴ Gans, Thomas. *Filmlicht: Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Aachen: 1999. S. 165 ff.

Umgebung) muss der Lichtgebung angeglichen werden. Der High-Key Stil wird häufig angewandt, um positive Assoziationen im Betrachter auszulösen; man findet ihn daher verstärkt in Komödien und Werbefilmen.

- Die meisten aller fotografischen Bilder sind im „Normalstil“ aufgenommen. Sie werden als geringste Abweichung der Realität begriffen und weisen eine ausgewogene Verteilung von Hell und Dunkel auf.
- Als Low-Key bezeichnet man Bilder, die tendenziell sehr dunkel sind. Oft arbeiten diese Bilder intensiv mit Schatten und starkem Kontrast und erzeugen dadurch einen dramatischen Eindruck. Doch auch gewöhnliche Nachtszenen, bei denen der dunkle Anteil im Bild dominiert, werden als Low-Key bezeichnet.

Es existieren keine genauen Richtlinien, ab wann ein Bildstil in welche Kategorie einzuordnen ist.

Im Folgenden sollen ausgewählte Beleuchtungsmethoden und daraus resultierende visuelle Stile in der Geschichte des Spielfilms hinsichtlich des Lichts beschrieben werden, um einen Einblick in die Entwicklung des Filmlichts zu erhalten. In jedem Unterkapitel möchte ich schließlich auch einen aktuellen Bezug herstellen, um zu zeigen, auf welch vielfältige Weise sich der zeitgenössische Spielfilm an der Geschichte des Filmlichts orientiert und an sie anknüpft. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann hier keinesfalls gestellt werden, es soll aber ersichtlich gemacht werden, wie sich die Situation des Filmlichts an Begrifflichkeiten der Malerei orientierend einen Weg bis in die Gegenwart gebahnt hat, und dabei durch neue Entdeckungen von KameraautorInnen bereichert wurde.

Schon die Betitelung der einzelnen Unterkapitel macht klar, dass es sich bei der Auswahl nicht um ein starres Schema handelt, welches ich hier darlegen möchte, sondern um Schwerpunkte, die mir hinsichtlich der Gestaltung des Lichts für den weiteren Verlauf meiner Arbeit am geeignetsten erscheinen. Die Schwerpunkte lassen sich nicht untereinander vergleichen und setzen unterschiedliche Gewichtungen. Manche lassen sich zeitlich und regional eingrenzen, andere möchte ich als Konzepte präsentieren. Alle gemeinsam bilden jedoch einen guten Hintergrund, von dem aus ich meine weiteren Inhalte aufbauen werde.

2.1. Entdeckung des Schattens

Zur Zeit der Entstehung des Films kämpft man hauptsächlich mit dem Problem, genügend Licht für die Aufnahmen zu schaffen. Dieameratechnik steckt in Kinderschuhen und die Attraktion des Filmes an sich steht im Vordergrund. Billy Bitzer¹⁵ ist einer der ersten Kameraautoren, der das Potential von reproduziertem Licht im Film zu erkennen scheint, als er sich um einen dreidimensionalen „Look“ der Hutfalten der Schauspielerin Lilian Gish in *THE HEART OF THE WORLD* bemüht.¹⁶

¹⁵ US - amerikanischer Kameraautor und Pionier der Kinematographie (1874 – 1944)

¹⁶ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. Marburg: 2008. S. 116

Die Jahre vergehen und das elektrische Licht findet Eingang in die Filmproduktion. Glashäuser werden schwarz ausgemalt und Filmemacher beginnen, mit den Qualitäten des Lichts zu experimentieren. Sie erlangen immer mehr Feingefühl für dessen Einsatz. Das bis heute übliche Führungslicht, sowie das Beleuchtungsprinzip der drei Lichtquellen (Führungslicht¹⁷, Fülllicht, Hinterlicht) wird erfunden. Das Führungslicht gilt dabei als Hauptlichtquelle und dominiert die Situation. Das Fülllicht hellt Schattenpartien auf und steuert damit den Kontrast und das Hinterlicht zeichnet sich dadurch aus, dass es hinter der beleuchteten Figur positioniert ist.

1935 kommen die Fresnell – Linsen Scheinwerfer auf den Markt, welche eine hervorragende Fokussierung des Lichts ermöglichen und damit in lichttechnischer Hinsicht die Wege für den Film noir ebnen.

Der Begriff des Film noir wird das erste Mal 1946 vom französischen Filmpublizisten Nino Frank verwendet. Der Film noir begreift sich nicht als Genre. Frank „...wollte nur benennen, was ihm als neu und ungewöhnlich auffiel – eine andere Klangfarbe, ein anderer Ton.“¹⁸

Die ersten Film noir werden noch in Studios gedreht. Sie entstehen ab 1941.

Der Film noir zeigt eine neue Haltung zum Licht: Er akzeptiert seine Abwesenheit – ja fordert sie sogar. Dunkelheit wird als wichtiges gestalterisches Element entdeckt und nicht mehr als leerer Raum verstanden. Noch 1932 berichtet Rudolf Arnheim¹⁹ in seinem Werk *Film als Kunst* über Verkaufsschwierigkeiten eines Filmes von Cecil B. de Mille²⁰. Bis dahin sei ein zur Hälfte beleuchteter Mann als halber Mann wahrgenommen worden, da das Publikum das „Rembrandtsche Halbdunkel“ im Film nicht zu verstehen gelernt hatte. Doch nun war eindeutig die Zeit reif, um dem Schatten und der Dunkelheit eine Chance zu geben, sich als stilistisch eigenständiges Gestaltungsmittel entfalten zu können.

Die atmosphärische und verstärkt dramatische Wirkung des Low-Key Stils wird erkannt und ausgenutzt. Man hat genug vom perfekt ausgeleuchteten Filmbild im Normalstil; das Beleuchtungsprinzip der drei Lichtquellen lässt wenig Abwechslung zu und wirkt auf Dauer langweilig. Nun verzichtet man oft gänzlich auf das Fülllicht und setzt das Führungslicht von unten oder von der Seite. Die sehr ungewöhnliche Art von Beleuchtung schafft Schatten, welche befremdend und konfus wirken und eine Orientierungslosigkeit hervorrufen.

Es ist, als würde man den Schatten neu entdecken. Er wandert wie eine selbstständige, von der Figur losgelöste Gestalte über Haus- und Zimmerwände. Harte Licht- und Schattenkontraste treten dominant in den Vordergrund und definieren die Figuren innerhalb des Schauplatzes. Die Lichtführung, kombiniert mit für den Film noir typische Kameraperspektiven von unten und stark betonten Winkeln, hebt den Raum hervor und scheint die Charaktere zu erdrücken. Nachtszenen überwiegen im Film noir. Dunkle Gassen und Hinterhöfe sind bevorzugte Locations. Intensives Licht tritt nur als Kontrast zur

¹⁷ Auch Key Light genannt

¹⁸ Grob, Norbert. *Mysteriöse Schatten, schräge Linien*. In: *Zwischen Licht und Schatten*. St. Augustin: 2003. S. 267

¹⁹ Deutscher Filmtheoretiker und Kunstpsychologe (1904 – 2007), emigrierte 1974 in die USA

²⁰ US - amerikanischer Regisseur, Schauspieler und Filmpionier Hollywoods (1881 – 1959)

Dunkelheit, zum Beispiel in Form von grellem, oft blinkendem Neonlicht, auf. „Film noir ist Ausdruck, nicht Inhalt.“²¹ Der Film noir erfährt Einflüsse vom Gangsterfilm der dreißiger Jahre. Geschichte, Dramaturgie und Dialoge orientieren sich an den amerikanischen Kriminalromanen. Seine Stimmung erinnert an den poetischen Realismus in Frankreich.²² Die Frage, ob der Film noir im deutschen expressionistischen Film wurzelt, wird von Filmtheoretikern unterschiedlich beantwortet. Norbert Grob sieht die Kameraarbeit des Film noir sowie seine geheimnisvollen Licht- und Schattenspiele vom deutschen Film – Expressionismus beeinflusst. Andere²³ entdecken in der starken Beleuchtung, welche von einer einzigen Lichtquelle kommt und harte Schatten wirft, den Einsatz von Lichtblitzen, tiefen Aufnahmewinkeln und extrem starken graphischen Elementen Parallelen mit dem visuellen Vokabular des Film noir. Filmwissenschaftler Robert Müller sieht diese Einschätzungen jedoch als zu simpel gestrickt. Er stuft den Film noir auf der Ebene des Lichts nicht als Nachfolger des deutschen Expressionismus ein. Für harte Kontraste und große Hell – Dunkel – Gegensätze sind seiner Meinung nach im deutschen Filmexpressionismus Dekor, Kostüme und Schminke zuständig und nicht das Licht. Im deutschen Film der zwanziger Jahre entdeckt er eine Vielfalt an Beleuchtungsstilen. Friedrich Wilhelm Murnau setzt in etwa gerne weiches, plastisches Licht ein, während Fritz Lang das Licht in seinen Filmen streng graphisch verwendet. „So wenig sich der deutsche Film der zwanziger Jahre durch seinen einheitlichen Stil auszeichnet, so wenig tut dies auch die Lichtgebung; sie bleibt letztlich eklektizistisch.“²⁴

Der Film noir erreicht seinen Höhepunkt nach dem zweiten Weltkrieg in den USA. Der Anteil europäischer Emigranten im Bereich der Regie liegt bei rund 40 %²⁵. Die Nachkriegszeit inspiriert die Filmemacher des Film noirs wesentlich. Der Inhalt des Film noir ist geprägt von einem Pessimismus, welcher auf tiefe existentielle, gesellschaftliche Krisen zurückgeht. Nach dem zweiten Weltkrieg wird der Film noir noch kontrastreicher und schwärzer als zuvor. Er bewegt sich weg von den Studios. Das Licht zerteilt Personen und Dekor regelrecht und liefert dem Betrachter, manchmal durch bewegtes Scheinwerferlicht, nur teilweise Informationen – die Dunkelheit scheint den Rest der Welt verschluckt zu haben. Das modellierende Licht fehlt dem Film noir aus den vierziger und fünfziger Jahren, Lichtflecken verlieren sich in der Dunkelheit und bilden graphische Elemente. Licht wird auch rhythmisierend eingesetzt, indem es ruckartig aufflammt, abrupt aber wieder verschwindet (z.B. Aufflammen eines Streichholzes). Die Bildkomposition ist von asymmetrischen Anordnungen von Schatten und Lichtelementen und Objekten innerhalb des Bildes geprägt. Die Figuren des Film noir sind gebrochene Charaktere. Frauen treten als betont schwach oder extrem stark auf und nutzen ihre Macht, um ihren Egoismus und ihre Gier zu stillen. Das

²¹ Grob, Norbert. *Mysteriöse Schatten, schräge Linien*. In: *Zwischen Licht und Schatten*. S. 288

²² Ebd. S. 270

²³ Bailey, John. In: *Vision of Light*. Regie: Glassman; McCarthy; Samuels. Drehbuch: McCarty. USA: 1993. 25. Filmminute

²⁴ Müller, Robert. *Alpträume in Hollywood*. In: *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*. Wien: 1997. S. 171

²⁵ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 101

System von Gut und Böse wird gebrochen, da nicht einmal Helden klar einzuordnen sind. Sie bleiben ambivalent.

Der Kameraautor Franz Planer ist einer der vielen Filmemacher, welche während des zweiten Weltkrieges in die USA emigrieren. 1894 im böhmischen Komotau geboren, beginnt er Mitte der dreißiger Jahre seine Lichtquellen zu reduzieren und im Low-Key Stil zu drehen. Anstatt sich dem noch unausgereiftem Farbfilm zu widmen, bemüht er sich, seine Bildsprache mittels neuen Beleuchtungsmethoden voranzutreiben und beschreitet damit unbekanntes Terrain. 1937 muss er in die USA emigrieren und kämpft dort regelrecht um seinen persönlichen Stil, der deutlich dem Film noir einzuordnen ist.

Er trägt wesentlich zu dessen Entwicklung bei. Gesichter lässt er oft während Dialogszenen im Dunklen und macht dadurch Gefühlszustände mittels Beleuchtung deutlich. In den vierziger Jahren beginnt er, das Dekor auszuleuchten, bevor er seine Aufmerksamkeit auf den/ die SchauspielerIn richtet, und erzielt damit eine Gleichstellung von Figur, Objekt und Raum, die dem Film noir eigen ist.

Planers Beleuchtung von Figuren unterscheidet sich von anderen typischen Beleuchtungstechniken des Film noir: Als Hintergrund verwendet er keinen schwarzen Stoff, sondern erzielt sein Schwarz lediglich durch die Lichtsetzung. Die Figuren verlieren sich im Nichts und werden somit von Raum und Dekor isoliert. Ein weiterer Unterscheidungspunkt liegt bei der Beleuchtung von weiblichen Figuren. Manche seiner Kollegen beleuchten Frauen im Film noir genauso wie ihre männlichen Kollegen. Planer verwendet zwar keinen Weichzeichner, orientiert sich jedoch an den Prinzipien der Glamourfotografie und lässt die weiblichen Figuren dadurch weniger hart und fremd als die männlichen erscheinen. Sowohl bei Frauen als auch bei Männern setzt er Augenlicht ein.²⁶

Planer geht in seinem Film noir sparsam mit Kamerabewegungen um. Diese gewinnen in der Geschichte des Film noir erst in seiner Spätphase an Bedeutung.

Wichtig ist, an dieser Stelle zu erwähnen, dass Planer sich nicht ausschließlich dem Film noir verschrieben hat. In den fünfziger Jahren bereichern weitere neue Stilelemente seine Arbeit und schließlich wagt er sich auch an den Farbfilm heran.

Dieses Kapitel soll nicht abgeschlossen werden, ohne die beiden bekanntesten Meister des Film noir genannt zu haben: Den in Sopron geborenen John Alton²⁷, der in seinem Buch *Painting with Light* Einblick in die Welt eines Kameraautors gibt, und Gregg Toland²⁸, dessen Werk *CITIZEN KANE* wohl am bekanntesten ist. Am Ende der Film noir Periode steht *THE TOUCH OF EVIL* von Orson Welles²⁹, der jedoch schon in neue Sphären der Filmgeschichte führt.

²⁶ Müller, Robert. *Alpträume in Hollywood*. In: *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*. S. 181

²⁷ US - amerikanischer Kameraautor, als Johann Altman in Ungarn geboren (1901 – 1996)

²⁸ US - amerikanischer Kameraautor (1904 – 1948)

²⁹ US - amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler (1915 - 1985)

Noch heute wird die Tradition des Film noir von einigen Filmemachern teils konsequent, großteils jedoch nur bruchstückhaft in Stil und/ oder Inhalt als Neo-Noir weitergeführt. Das Argument, dass alleine durch den fehlenden Zeitbezug zur Nachkriegszeit eine starke Abweichung des Neo-Noir zum Film noir besteht, lässt sich nicht leugnen. Schon seit den sechziger Jahren wird der Film noir aber immer wieder von FilmemacherInnen aufgegriffen. Filmwissenschaftler Paul Werner meint schließlich über den Neo-Noir der 1990er Jahre: „Nie zuvor war der Zugang der Filmemacher zur Tradition des Film noir so direkt, so kenntnisreich und respektvoll – und zugleich so selbstbewusst.“³⁰ Das 21. Jahrhundert setzt diese Beliebtheit konsequent fort. Grundlegende Veränderungen finden sich in den Rollen der Frauen. Sie agieren nicht mehr nur als Femme fatale oder schwache Figuren, sondern auch als ermittelnde Heldinnen und Regisseurinnen (Sondra Locke, Kathryn Bigelow, Lili Fini Zanuck, Lizzie Borden). Während der Handlungsort nun oftmals von der Großstadt ins Grüne verlagert wird, gelangt die Gewalt an ihren Höhepunkt. Ironie und Selbstreflexivität sind weitere Parameter, welche der Neo-Noir in Abgrenzung vom Film noir aufweist. Auf inhaltlicher Ebene werden die Thematisierung von Arbeitslosigkeit und Drogenhandel aufgenommen und auch auf der formalen Ebene knüpft der Neo-Noir an den Film noir an. Großproduktionen trumpfen mit dem Einsatz von Special Effects. Einige Neo-Noirs bemühen sich um eine schattenreiche Bildsprache und extreme Kameraperspektiven und greifen damit Traditionen ihrer Vorgänger auf. Dennoch erfolgt die Trennung von Gut und Böse oft nur auf der inhaltlichen Ebene. Besonders B-Movies kontern gegen die teuer produzierten Special Effects mit „psychologisch gut motivierten, fesselnden Charakteren, raffiniert konstruierten Geschichten und kunstvollen, aber realitätsbezogenen Dialogen.“³¹ Es scheint, als wäre das Wort „noir“ zur Mode geworden. Es hat bereits die Grenzen der Filmwelt überschritten und wird sogar auf Comics, TV-Serien und Musik angewandt.

Nicht unerwähnt bleiben sollte Francis Ford Coppolas³² GODFATHER Trilogie, von Gordon Willis³³ fotografiert, wenn Schatten als Stilmittel thematisiert werden. Willis gehört zu den „radikalsten Verfechtern dessen, was man die neue Dunkelheit der 1970er nennen könnte.“³⁴ Auch er lässt, wie Vertreter des Film noir, das Gesicht der Figur des Vito, „Godfather“ genannt, in den Untiefen der Dunkelheit verschwinden, um ihr ein zwiespältiges, mysteriöses Auftreten zu verleihen. Diese Art der Beleuchtung, nämlich agierende Figuren nicht oder nur bruchstückhaft zu zeigen, wird auch in Horror- und Sciencefictionfilmen gerne als Spannungselement und zur Kreation unheimlicher Stimmungen verwendet. Wie Sven

³⁰ Werner, Paul. *Film noir und Neo – Noir*. München: 2000. S. 182

³¹ Ebd. S. 191

³² US - amerikanischer Regisseur und Produzent (geboren 1939)

³³ US - amerikanischer Kameraautor (geboren 1931), in Hollywood Außenseiter, ab 1977: Arbeit mit Woody Allen

³⁴ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 445

Nykvist³⁵ treffend bemerkt: „Ich habe festgestellt, dass nichts die Atmosphäre so leicht ruinieren kann, wie zuviel Licht.“³⁶

2.2. Typisierung von Stars mittels Beleuchtung

In den dreißiger und vierziger Jahren etabliert sich eine Arbeitsteilung in den Hollywoodstudios. Die Produktion von Spielfilmen steigt an und Informationen über Schauspielerpersönlichkeiten verbreiten sich immer besser und schneller. Diese Faktoren tragen zur Entwicklung des Star System Hollywoods bei. Dieses orientiert sich am Star System des amerikanischen Theaters im 19. Jahrhundert und zielt darauf ab, das Publikum aufgrund bestimmter SchauspielerInnen ins Kino zu locken und somit die Filmindustrie zu stärken. Die hauptsächlich weiblichen Stars agieren dabei als Lockvogel. Das System hat vermarktungstechnische Zwecke.

Aus diesen Umschwüngen ergibt sich eine neue visuellen Stilrichtung. Seit den zehner Jahren werden Filmcharaktere immer zentraler. Die Kamera rückt im Spielfilm näher an die Figur heran.

*As the conventions of continuity editing were elaborated, so an increased use of close-ups, patterns of shot/ reverse shot cutting, and eyeline matching, were all used to bring further emphasis to the actor's face as a source of meaning...With this new performance space came a more physically reserved style of acting.*³⁷

Wichtig für das Konzept des Star Systems ist die Wiedererkennbarkeit der Stars. Daher braucht jeder Star seine Eigenheiten und „typischen“ Merkmale, um sich von der im Kino gezeigten Masse abzugrenzen. Inhaltliche Schwerpunkte werden dabei durch kennzeichnendes Auftreten der Figuren betont. Dem Licht kommt hierbei eine wichtige Bedeutung zu. Die Zeichnung der Figuren umfasst in diesem Fall jedoch nicht nur das filmische Auftreten. Die Starfigur muss immer aus einer Vielzahl von medialen Texten gelesen werden (Interviews, Biographien, Werbeauftritte...). Besonders die Benennung der Stars spielt dabei eine wesentliche Rolle. Anonyme Gesichter erhalten erstmals Namen. In den dreißiger und vierziger Jahren Hollywoods steht der Star unter Vertrag des Studios. Das heißt, dieses entscheidet, welche Filme von ihm gespielt werden. Dadurch hat das Studio die Möglichkeit, eine definierte Linie für einen Star zu prägen, indem es die/ den selben SchauspielerIn wiederholt mit ähnlichen Rollen besetzt und sich stets eines einzigen Genres für eine(n) AkteurIn bedient. In den zwanziger Jahren, während der Entwicklung des Systems, gehen Studios sogar soweit, die Verträge derart umfangreich zu gestalten, dass sogar das private Leben der SchauspielerInnen kontrolliert werden kann.³⁸ Durch das System gewinnen aber auch die Stars sehr viel Macht in der Filmbranche und können ihre MaskenbildnerInnen und KameraautorInnen oft selbst auswählen. Diese haben bestenfalls

³⁵ Schwedischer Kameraautor und Regisseur (1922 – 2006), regelmäßige Zusammenarbeit mit Ingmar Bergman

³⁶ Nykvist, Sven. *The Director of Cinematography*. In: IMAGO (Hg). *Making Pictures: A Century of European Cinematography*. London: 2003. S. 10, zitiert von Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 333

³⁷ McDonald, Paul. *The Star System*. London: 2000. S. 28

³⁸ Ebd. S. 63

ihre Modelle genau studiert und kennen ihre Vorzüge und Makel. Weibliche Stars wollen so schön wie möglich dargestellt werden, Durchschnittsfrauen sind fehl am Platz. Ihr Gesicht dient ihnen schließlich als Markenzeichen.³⁹

*Eine Typisierung ist immer eine Verdeutlichung von Gesichtszügen, unter Umständen auch eine Übertreibung bestimmter Eigenheiten eines Gesichts.*⁴⁰

Die Typisierung in Hollywoods dreißiger und vierziger Jahren nimmt zwar eine individuelle, jedoch auch stark idealisierende Charakterisierung der Figuren vor. Als grundsätzliches Verbot in der Lichtsetzung gelten Schatten auf den Gesichtern der Akteurinnen. Ein sehr weiches, diffuses Licht und eine spezielle Ausleuchtung der Haare (Gloriolen) werden besonders oft verwendet.

„Chiaroscuro“, ein Ausdruck, den man bereits aus der Malerei Rembrandts kennt, bezeichnet einen modellierenden Übergang des Lichtes von einer Gesichtshälfte zur anderen – eine dramatische Wirkung wird dadurch hervorgerufen. Für die Zeichnung der Starportraits wird diese Anwendung von Licht, so wie die harten Licht- und Schattenspiele des Film noir, vermieden. Ein dreidimensionaler Eindruck wird nun durch eine subtile Balance zwischen Führungs- und Fülllicht hervorgerufen.

Die schwedische Schauspielerin Greta Garbo⁴¹ stellt ein geeignetes Beispiel dar, um die Ambivalenz zwischen Idealisierung und Charakterisierung durch Typisierung zu veranschaulichen. Ihr persönlicher Kameraautor William H. Daniels⁴² betont „...ihre kühlen „norwegischen“ Augen mit den langen Wimpern, die Schatten bis auf die Wangen werfen.“ Er schafft ihr Gesicht neu und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zu ihren Rollen⁴³. Sein Geheimnis liegt darin, eine Glamourwirkung zu erzeugen, ohne mit Weichzeichnern zu arbeiten. Aufgrund Garbos reiner Haut ist dies möglich. Was jedoch eine Schwierigkeit mit sich bringt, da in Großaufnahmen jede „kleinste schauspielerische Nuance zum Tragen“ kommt. Daniels Ziel ist es also, trotz Galmourisierung auf Garbos Mimik einzugehen.⁴⁴ Ihre Rollen sind von tragischer und ernster Natur. Sie spielt Frauen, welche gegen die bürgerliche Moral verstoßen - oft Verführerinnen, deren Geschichten schlecht enden.

*Garbo's image was founded in romantic mystique, a quality which, in the context of Hollywood, was bound with her sense of European otherness.*⁴⁵

Hollywood hat Garbos skandinavische Eigenart einerseits zu betonen versucht, dadurch jedoch einen neuen Diventypus geschaffen, der laut Arnheim so gar nicht zu ihr passt. Er sieht sie als Opfer von Verflachung, Schematisierung und Verfälschung. Als ihr erster Tonfilm, mit dem Werbespruch „Garbo talks!“ angekündigt, der Öffentlichkeit präsentiert wird,

³⁹ *Treffpunkt Kultur*. Gespräch mit Berger, Christian. Moderation: Rett, B. Wien: 2001.

⁴⁰ Interview mit Vacano, Jost. In: Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. München: 2004. S. 138

⁴¹ Von Regisseur Mauritz Stiller entdeckt, spielt sie vorerst in Deutschland und später bis 1941 in den USA (1905 - 1990)

⁴² US - amerikanischer Kameraautor (1901 – 1970)

⁴³ *Vision of Light*. Regie: Glassman, McCarthy, Samuels Drehbuch: McCarty. USA, Japan: 1993. 16. Filmminute

⁴⁴ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 203 ff.

⁴⁵ McDonald, Paul. *The Star System*. S. 49

erscheint sie aus einem neuen Blickwinkel: Ihre raue Stimme passt nicht zu ihrem bisher präsentierten Frauenbild – sie wird von einem Extrem ins Andere befördert: ANNA CHRISTIE (1930) zeigt sie in Wollswear als Proletarierin.⁴⁶ Als ihre Karriere in den späten dreißiger Jahren abzuschwächen beginnt, versucht man anhand einer weiteren Umpolung Interesse zu erregen. Die Komödie NINOTCHKA (1939) wirbt mit dem Aufsehen erregenden Spruch „Garbo Laughs!“. Der Film wird ein Erfolg.

An Marlene Dietrich⁴⁷ entwickelt Lee Garmes⁴⁸ das „Nordlicht – Konzept“. Er simuliert dabei den Einfall des natürlichen Tageslichts in einem Atelier und verwendet dieses, oberhalb der Kamera positioniert, als Führungslicht. Weiters setzt er ein Fülllicht, ein Hinterlicht benötigt er nicht.⁴⁹ Laut seinem Kollegen Jost Vacano⁵⁰ wird solch steil gesetztes Licht, wie Garmes es bei Dietrich verwendet, kaum angewandt. In diesem Fall betont es jedoch ihre Wangenknochen und wirkt interessant.⁵¹ Inwieweit man Dietrichs Verweigerung, sich wegen ihrer ungeliebten Stupsnase nicht im Profil fotografieren zu lassen, als Teil ihrer Typisierung oder doch eher ihrer Eitelkeit einordnen darf, sei dahingestellt. Für Garmes mag es jedoch eine spezielle Herausforderung gewesen sein.

In den fünfziger Jahren werden die Stars von den Verträgen befreit und sich selbst überlassen, was sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich bringt. Das Star System wird instabil, die Studioära verliert an Dominanz.

Die neue Selbstständigkeit stellt Stars nun vor eine ungesicherte Arbeitssituation, gibt ihnen jedoch in der Auswahl ihrer Filme Freiheit. Laut Richard Sennett⁵² leidet die Kunst nicht unter Stars. Das Hervortreten bestimmter Persönlichkeiten ergibt jedoch eine Abgrenzung zwischen namenlosen Künstlern zu Berühmtheiten. Ein Star hebt sich von der Masse ab und wird bewusster wahrgenommen. Laut Sennett folgt daraus ein genereller Rückgang von Künstlern.⁵³

Die Frage, ob heute noch Typisierungen mittels Licht an Filmstars angewandt werden, beantwortet Vacano in einem Interview mit Achim Dunker⁵⁴. Demzufolge finden sich keine solchen Diven wie damals mehr in der zeitgenössischen Filmlandschaft und daher gehe man auch sparsamer mit Typisierungen um.⁵⁵ Dennoch berichtet er von seiner Lichtsetzung in

⁴⁶ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: 1979. S. 173 ff.

⁴⁷ In Berlin geborene, US amerikanische Schauspielerin und Sängerin (1901 - 1992)

⁴⁸ US - amerikanischer Kameraautor, Regisseur und Filmproduzent (1898 – 1978)

⁴⁹ Brandlmaier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 250

⁵⁰ Deutscher Kameraautor (geboren 1934), Filme: SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (1965), DAS BOOT (1981),...

⁵¹ Interview mit Vacano, Jost. In: Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 138

⁵² US - amerikanischer Soziologe

⁵³ Sennett, Richard. *Verfall und Ende des privaten Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main: 1986. S. 363 ff.

⁵⁴ Deutscher Regisseur und Autor

⁵⁵ Interview mit Vacano, Jost. In: Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 138

TOTAL RECALL, mittels derer er die Gesichtszüge von Arnold Schwarzenegger⁵⁶ herausarbeitet und zeitweise bewusst „brutal“ erscheinen lässt.

...aber nur an bestimmten Stellen des Films, ansonsten wird er extra „normal“ gezeigt, am Schluss sieht man ihn, wie ihn das Publikum kennt. Die Charakterzüge werden nur unter bestimmtem Licht deutlich, bei Schwarzenegger ist das ein dreiviertel Seitenlicht.⁵⁷

Schwarzenegger erwirbt sich ab Mitte der 1980er Jahre einen Status als Actionheld, den er zu Beginn der 1990er Jahre mit Komödien aufzulockern versucht. An der Idee, 1993 mit THE ACTION HERO ein familiäres Publikum anzusprechen, scheitert er.

Dunker begründet die fehlende Charakterisierung der AkteurInnen im zeitgenössischen Spielfilm mit dem bestehenden Bestreben, Portraits „interessant“ auszuleuchten und nicht mehr unbedingt „schön“.⁵⁸ Persönliche Eigenarten wie etwa Falten, Bartstoppeln oder Narben können dabei wesentliche Elemente sein, welche von der Beleuchtung bevorzugt herausgearbeitet werden. So bemüht sich Kameraautor Christian Berger⁵⁹ beispielsweise um eine angemessene Beleuchtung Isabelle Hupperts⁶⁰ „transparenter“ Haut. Ihre Sommersprossen charakterisieren ihren Typus und dürfen nicht „zugeleuchtet“ werden.⁶¹

2.3. Licht im frühen Farbfilm

Farbexperimente im Film gibt es schon seit der Entstehung des Mediums. Hand- und Schablonencolorierung, Virage und Tonung sind die wichtigsten Schritte der Entwicklung des Farbfilms. Das heute angewandte Farbverfahren basiert auf der subtraktiven Farbmischung. Das subtraktive Farbverfahren wird Mitte der zwanziger Jahre als erstes von Technicolor, ab Beginn der dreißiger Jahre von Agfa und ab 1935 auch von der Firma Eastman Kodak angewandt und immer weiter präzisiert.⁶² Ab Anfang der siebziger Jahre wird fast ausschließlich mit Kodak gedreht; Technicolor und Agfa werden vom Markt gedrängt.⁶³ Wenn ich an dieser Stelle vom frühen Farbfilm spreche, so meine ich die Zeit zwischen den dreißiger und fünfziger Jahren – die Zeit also, in der das subtraktive Farbmischverfahren üblich wird.

Die Umstellung von Schwarzweiß auf Farbe ist aber nicht nur eine technische. Man hat sich an die Licht- und Schattenspiele auf der Filmleinwand gewohnt und verlangt nach neuen optischen Attraktionen. Licht verliert seine Neuheit als definierende Charakteristik des Mediums. Durch das Aufkommen des Farbfilms wird dem Film eine neue Charakteristik hinzugefügt, die das Medium einen Schritt näher in Richtung „realistischer“ Abbildung der

⁵⁶ Aus Österreich stammender Schauspieler und Politiker (geboren 1947)

⁵⁷ Interview mit Vacano, Jost. In: Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 138

⁵⁸ Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 15

⁵⁹ Zeitgenössischer, österreichischer Kameraautor

⁶⁰ Französische Schauspielerin (geboren 1953)

⁶¹ *Treffpunkt Kultur*. Gespräch mit Berger, Christian. Moderation: Rett, B.

⁶² Steinmetz, Rüdiger u.a. *Licht, Farbe, Sound. Filme sehen lernen 2*. Frankfurt am Main: 2008. S. 23 ff.

⁶³ Ebd.

Wirklichkeit rückt, was von vielen Filmemachern und Theoretikern heftig kritisiert wird. Sie sehen den Farbfilm als Rückschritt in der Entwicklung des Films. Das Fehlen der Farbe bringe eine gewisse Abstraktheit mit sich, die dafür notwendig sei, den Film als Medium der Kunst zu begreifen. Béla Balázs⁶⁴ sowie Arnheim begreifen das Potential der Filmkunst also in der bildkompositorischen Reduktion. Wobei Balázs 1924 als Nachsatz seiner erklärten Befürchtung bereits hinzufügt:

*Wir können auch trotz unserer ästhetischen Besorgnisse darauf vertrauen, dass es ja auch eine Malerei gibt, die, trotz ihrer Farben, eine große Kunst ist. Der Gebrauch der Farben verpflichtet noch nicht zur unbedingten sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur farbigen Naturtreue gelangt, so wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden. Darob ist uns nicht bange.*⁶⁵

Die Besorgnisse gegenüber der Verwendung der Farbe im Film ist daher meines Erachtens auf eine generelle Skepsis gegenüber einer Neuerung zu sehen, die dem Film durchaus bis daher ungewohntes, künstlerisches Potential hinzufügen kann, ändert Balázs doch später tatsächlich seine Meinung ganz und kommt beinahe ins Schwärmen.⁶⁶

Dennoch ist der Weg, den FilmemacherInnen und TechnikerInnen gehen müssen, um bei unseren heutigen Farbergebnissen anzukommen, ein langer, aber auch oft fruchtbarer. Man entwickelt ein Gefühl für die richtige Anwendung von Farbe. Dazu gehören zwar oft Enttäuschungen, wie in etwa die Karl Freunds⁶⁷, der nach anfänglicher Begeisterung vom Buntfilm auf dem Niveau von „Postkartenkitsch“⁶⁸ spricht, aber auch die Entdeckung einer reichen Palette an Farben, welche zwischen unbunten und bunten Farben zu finden ist. Entsättigung, Farbverfremdung und Verzicht auf die volle Beleuchtung sind dabei wesentliche Anwendungsverfahren, welche dem farbigem Spielfilm neues Potential im gestalterischen Bereich bieten.⁶⁹

Dass die Umstellung von Schwarzweiß auf den Farbfilm durchaus Schwierigkeiten in der Beleuchtung mit sich bringt, zeigen diverse Äußerungen von Filmemachern dieser Zeit, welche einen teilweise konträren Zugang zum Licht im Farbfilm zeigen. Während Alton bei der Umstellung von Schwarzweiß auf Farbe keine Änderungen der Beleuchtung vornimmt⁷⁰, setzt Néstor Almendros⁷¹ im Schwarzweiß tendenziell härteres Licht. Das Gegenlicht verwendet er hierbei um die Figuren vom Hintergrund loszulösen, im Farbfilm ergebe sich

⁶⁴ Ungarischer Filmwissenschaftler und Drehbuchautor (1884 – 1949)

⁶⁵ Balázs, Béla, 1924. In: Steinmetz, Rüdiger u.a. *Licht, Farbe, Sound. Filme sehen lernen 2.* S. 22

⁶⁶ Marschall, Susanne. *Farbe im Kino.* Marburg: 2005. S. 179

⁶⁷ Deutscher Kameraautor und Regisseur (1890 – 1969), filmt die frühen Asta Nielsen Filme und METROPOLIS für Fritz Lang (1925/26), experimentiert mit Filmtechnologie (z.B. Farbfilm, Spiegeltechnik,...)

⁶⁸ Interview mit Karl Freund: *Zur Dialog – Frage.* In: *Filmkurier*, 13.1.1931. In: Brandlmaier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik.* S. 244

⁶⁹ Marschall, Susanne. *Farbe im Kino.* S. 183

⁷⁰ Brandlmaier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik.* S. 142

⁷¹ In Spanien geborener Kameraautor (1930 - 1992), arbeitet in Frankreich und den USA (u.a.), Filme: MORE (1969), L' HOMME QUI AMAIT LES FEMMES für Truffaut (1977), MA NUIT CHEZ MAUD für Rohmer (1969),...

„diese Trennung automatisch“⁷². Toland stört sich an der Unflexibilität, die das Licht im Farbfilm mit sich bringt.⁷³

Laut Filmwissenschaftlicher Louis Gianetti tendieren Farben dazu, Licht- und Schatteneffekte auszulöschen und den Tiefeneindruck abzuschwächen, dadurch bestehe die Gefahr eines verflachten Bildes. Allerdings hält die Biologin Margret Livingston entgegen, dass nicht die Farbe, sondern der Helligkeitskontrast für die Tiefenwahrnehmung entscheidend ist. Sie bekräftigt ihre Aussage, indem sie Gemälde von Henri Matisse⁷⁴ anführt und zeigt, dass trotz der unrealistischen Anwendung von Farben der Eindruck von Tiefe entsteht. Trotzdem muss angemerkt werden, dass unterschiedliche Farbtöne Abweichungen darstellen, welche man dazu nutzen kann, gewisse Bildebenen voneinander abzugrenzen.

Einen wichtigen Schwerpunkt, wenn man von Licht im Farbfilm spricht, stellt die Beleuchtung des menschlichen Gesichtes dar. Bereits in der Malerei erweist sich eine realistische Wiedergabe von Hauttönen als besondere Schwierigkeit. In den Schwarzweißfilmen der dreißiger Jahre ist es üblich, sehr intensives Make-Up aufzutragen, um möglichst ausdrucksvolle Wirkungen der Gesichter zu erzielen und bestimmte Typen zu prägen. Im Farbfilm wird diese Art von Maske jedoch als verstärkt, unnatürlich und störend empfunden. Man sieht sich mit einem neuen Problem konfrontiert: Der sensiblen Farbwahrnehmung der Hautfarbe. Beleuchtungsstrategien speziell für Großaufnahmen lassen sich daher nicht einfach auf den Farbfilm übertragen. Die bereits erwähnte, von de Mille im Schwarzweißfilm geprägte „Rembrandtsche Beleuchtung“ gerät im frühen Farbfilm in Vergessenheit und wird erst später von Kameraautoren wie Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond⁷⁵, Haskell Wexler⁷⁶ oder Almendros als Konzept des „Malens mit Licht“⁷⁷ im Farbfilm wieder aufgegriffen. Das traditionelle Modellieren mit Licht und Schatten erfordert im Farbfilm neue technische Bedingungen und Herangehensweisen, welche eine verstärkte Kooperation mit der Maske erfordern. Besonders das Farbverfahren von Technicolor verursacht verstärkt rote Gesichter, die man als ZuseherIn nicht ohne weiteres akzeptiert.⁷⁸ In RED SHOES (1948), gefilmt von Jack Cardiff⁷⁹, dient das grünliche Make-Up, dazu, einen farblichen Ausgleich zu erreichen.

Auch mit dem Gebrauch von farbigem Licht lassen sich wirkungsvolle Ergebnisse auf Haut und Gesicht erzielen. Es wird oft aus symbolischen oder atmosphärischen Zwecken angewandt und muss im „Kontext einer Vielzahl von dramaturgischen Funktionen“ gesehen werden.⁸⁰ Der Einsatz von farbigem Licht bringt eine wesentliche Schwierigkeit mit sich: Es beeinflusst die Farberscheinung aller im Bild sichtbaren Gegenstände und Figuren und muss

⁷² Interview mit Nestor Almendros. In: *Filmbulletin*, Nr. 133, 1983. In: Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 134

⁷³ George E. Turner. *Gregg Toland*. In: *American Cinematographer*, November 1982. In: Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 392

⁷⁴ Französischer Maler, Grafiker, Bildhauer und Zeichner (1869 - 1954)

⁷⁵ Ungarische Kameraautoren, filmen 1956 gemeinsam den Straßenaufstand in Budapest und fliehen schließlich in den Westen (Kovacs: 1933 – 2007, Zsigmond: geboren 1930)

⁷⁶ US - amerikanischer Kameraautor (geboren 1922), Filme: MEDIUM COOL (1969), ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST für Milos Forman (1975),...

⁷⁷ Gans, Thomas. *Filmlicht: Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 10

⁷⁸ Marschall, Susanne. *Farbe im Kino*. S. 188

⁷⁹ Britischer Kameraautor und Regisseur und Farbfilmspezialist (1914 – 2009)

⁸⁰ Marschall, Susanne. *Farbe im Kino*. S. 190

daher sorgfältig abgestimmt werden. Die Lichtquellen werden dabei mit Filtern versehen, welche je nach gewünschtem Farbton und erforderlicher Intensität ausgewählt werden. Die Farben des Lichtes werden jedoch bereits bei der Wahl der verwendeten Lichtquellen bestimmt. Tageslicht hat wesentlich mehr Blauanteil als etwa eine Glühbirne, welche gelbliches Licht hervorbringt. Dies hat mit der Wellenlänge der entsprechenden Lichtquelle zu tun: Je länger die Wellenlänge desto wärmer wird das Licht wahrgenommen und umgekehrt. Auch diese Wirkungen lassen sich anhand von Filtern oder der Verwendung von, auf bestimmte Wellenlängenbereiche sensibilisierten, Filmen ausgleichen. Um ein gewünschtes Farbergebnis zu erreichen, sind Erfahrung des Filmteams und Testbelichtungen notwendig.

Der zeitgenössische Spielfilm weist eine bunte Bandbreite an Herangehensweisen zur Farbe auf. Grundsätzlich könnte man von einer Tendenz zum Realismus⁸¹ in der Bildsprache sprechen. Der Gebrauch von Licht und Farbe hält sich nicht selten subtil im Hintergrund und dient dem Spiel der AkteurInnen und der Geschichte. Jegliche Effekte, die sich ihrer selbst wegen aufdrängen, werden reichlicher Kritik unterzogen und bedürfen einer Motivation. Andererseits provozieren zahlreiche Spielfilme auch gerade diese Herangehensweise, indem sie bewusst in die entgegengesetzte Richtung arbeiten. Die phantastischen Farb- und Lichtspiele der beiden zeitgenössischen, französischen Filmemacher Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro (DELICATESSEN, LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS), sowie der im folgenden Kapitel genauer behandelte 8 FEMMES François Ozons⁸² zeugen von einem Umgang mit Farbe und Licht, den man keinesfalls als subtil bezeichnen kann.

Als weiteres Beispiel möchte ich den Schwarzweißfilm LA FILLE SUR LE PONT (1999) von Patrick Leconte⁸³ nennen. Ein Publikum, welches mit dem Farbfilm aufgewachsen ist, wird mit einer farblosen, überstilisierten Bilderwelt konfrontiert. Rezeptionsprobleme und heftige Kritik sind die Folge. Der Filmemacher bezeichnet Licht als „seine Leidenschaft“ und beschließt, den ungewöhnlichen Liebesfilm ohne Farbe zu drehen, um sich von der Realität zu entfernen. Diese dramaturgische Entscheidung stimmt mit dem Thema des Films überein: Er erzählt das Märchen zweier Menschen auf Suche nach dem Glück, mit unerhörter Bereitschaft zum Risiko und fesselnder Erotik. Fotiadi Simela stellt in ihrer Diplomarbeit⁸⁴ fest, dass der Schwerpunkt bei Leconte nicht darauf liegt, was er abbildet, sondern wie. Er verwendet Lichtkomposition sowie Handkamera und schnellen Schnitt zwar zum Spannungsaufbau, im Endeffekt wirkt der Film aber zu konstruiert. Nicht der Verlust der bildlichen Tiefe, der durch diese starken Hell – Dunkel Kontraste, die oft nur wie Flecken über den Bildschirm huschen, stört. Die Tatsache, dass die Geschichte dabei nicht mithalten kann (am wenigsten ihr Ende), verwirrt. Der Film büßt dadurch seine inhaltliche Tiefe ein. Dieses Beispiel knüpft sehr passend an die vorher angeführte Diskussion Arnheims und Balázs

⁸¹ Gespräch mit Kameraautor und Beleuchter Mario Minichmayer

⁸² Französischer Regisseur (geboren 1967)

⁸³ Französischer Regisseur (geboren 1947)

⁸⁴ Mit dem Titel *Patrice Leconte. Portrait und Stilistik. Der Werdegang eines Filmregisseurs*.

Einstellung zu Farben an. Es zeigt, wie sehr sich das Verhältnis zwischen Filmkunst und der vermeintlich abgebildeten Realität verschoben hat.

2.4. Arbeit mit diffusem und natürlichem Licht

In den sechziger Jahren formt sich als eine Reaktion auf die fein abgestimmte Studioausleuchtung⁸⁵ ein neuer Stil, der sich an dem Motto Wexlers „Weniger ist mehr“⁸⁶ zu orientieren scheint. Eine Voraussetzung für diese Entwicklung ist die nun lichtstarke Kameratechnik und das immer empfindlicher werdende Filmmaterial. Die britische New Wave⁸⁷ bedient sich am visuellen Stil der Reportage und verwendet bevorzugt Handkameras und indirektes, diffuses und natürliches Licht. Damit sind die Gleise für die französische Nouvelle Vague gelegt. „Diffus“ drückt eine Qualität des Lichtes aus, welche der Qualität des „gerichteten“ Lichtes gegenüber steht. Je punktförmiger eine Lichtquelle, desto härter das Licht. Diffuses Licht entsteht durch Streuung, wenn etwa ein bewölkter Himmel als Lichtquelle gilt und dadurch Schatten verschwinden. In diffusem Licht werden Oberflächenstrukturen reduziert, ein weicher Eindruck entsteht. Weitere Faktoren, welche neben der Größe der Lichtquelle über die Qualität des Lichtes entscheiden, sind Größe eines Objektes und Distanz zwischen Lichtquelle und Objekt. Diffuse Beleuchtung erreicht man durch das Montieren von Filtern vor der Lichtquelle oder spezieller Reflektoren (sogenannter Leefolien oder Softboxes in etwa). Man simuliert damit sozusagen die Wolken vor der Sonne. Die Gefahr bei diffuser Beleuchtung ist eine flache, uninteressante Bildwirkung.

Man beginnt nun also, ins Freie zu gehen und das Tageslicht als Lichtquelle zu nutzen. Nicht jedes natürliche Licht ist jedoch diffus! Kommt das Tageslicht direkt von der Sonne, ohne von den Wolken gestreut zu werden, so benötigt man Hilfsmittel, um eine diffuse Lichtqualität zu erhalten. Das Potential des Tageslichts auf diese Weise zu erweitern, kennt man bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Glashaustudios allein die Sonne als Lichtquelle für den Film verwenden. Die Methoden, das Licht zu verstärken oder zu schwächen, werden immer ausgeklügelter und raffinierter und kombinieren auch nicht selten künstliche und natürliche Lichtquellen miteinander. Um ein diffuses Licht zu erreichen, werden etwa simple weiße Reflektoren (oder auch reflektiertes Licht, das an weiße Wände oder Decken geworfen wird⁸⁸), Spiegel, die das Licht ablenken, oder auch schwarze Tücher, welche Licht absorbieren, verwendet. Wexler setzt sogar Strumpfhosen ein und entwickelt die noch heute gebräuchlichen aluminiumbeschichteten Schirme.⁸⁹ Jeder Filmemacher sucht seine bevorzugten Varianten und gibt diese seinen Nachfolgern weiter.

Das Drehen bei natürlichem Licht bringt eine spezielle Problematik mit sich, welche den Filmalltag erheblich stören kann: Die Orts- Zeit- und Wetterabhängigkeit. Es muss in der Drehplanung miteinberechnet werden, wann die Lichtverhältnisse am geeignetsten sind, zu

⁸⁵ Gans, Thomas. *Filmlicht: Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 309

⁸⁶ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 442

⁸⁷ Erfahrungen der britischen Dokumentarfilmschule fließen in den Spielfilm ein. Man will weg vom Studio – Look und scheut sich nicht vor verwaschenen Bildern.

⁸⁸ Das daraus resultierende diffuse Licht wird unter Gebrauch der Technik „bounc light“ genannt. – Ballhaus, Michael. *Das fliegende Auge*. Berlin: 2003. S. 232

⁸⁹ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 438

welcher Tages- und auch Jahreszeit gedreht werden soll. Dann muss schließlich auf die passenden Wetterverhältnisse gewartet werden. Dazu kommt, dass für Außenaufnahmen oft fixierte Drehgenehmigungen erforderlich sind, nicht leicht zu erreichende Orte am Bild benötigt werden oder Schauspieler nur für bestimmte Tage gebucht sind. Diese Kombination lässt die Gefahr eines Chaos erahnen, wenn man (etwa aus Kostengründen), einen fixen Drehplan einzuhalten hat.

Die Nouvelle Vague ist geprägt von einer neuen Freiheit des Filmemachens. Spontaneität, Bruch mit Regeln und eine geänderten Einstellung gegenüber dem bisher gebräuchlichen Licht gehen damit einher. Die Vorzüge des natürlichen Lichtes werden ausgenutzt und mit entsättigten Farben kombiniert. Ein oft als „realistisch“ bezeichneten Eindruck ist das Resultat. Man sucht nach der filmischen Schönheit im „Normalen“ und entdeckt die Einfachheit wieder.⁹⁰ Man wehrt sich vor „visuellen Klischees“⁹¹ und nimmt sich in der Lichtsetzung zurück, um dadurch sensiblere Portraits zu schaffen.

Raoul Coutard⁹², der mit den beiden wichtigen Regisseuren der Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard⁹³ und François Truffaut⁹⁴, dreht, bezeichnet seine Lichtgebung als impressionistisch, was man aber nicht als direkte Anlehnung an die Bildsprache der 1910er Jahre (in den Malereien von Eugène Henri, Paul Gauguin und Claude Monet) sehen kann, da auch Frankreichs impressionistische Schule derameratechnik dieser Zeit nur nebensächlich mit schattenlosem, indirektem Licht in Verbindung steht.⁹⁵ Brandlmeier beschreibt Coutards Herangehensweise an die Nouvelle Vague wie folgt:

*Das Spezifische ist weniger in einer bestimmten Stilrichtung zu suchen, sondern in der Art, wie er als technischer Mittler, den technischen Bedingungen zu einer ästhetischen Qualität verhilft.*⁹⁶

Almendros lotet in DAYS OF HEAVEN (1976, Regie: Terrence Malick) den Gebrauch von natürlichem Licht aus, indem er den größten Teil des Filmes während der sogenannten „magic hour“ dreht, die jedoch nicht einmal eine volle Stunde ausmacht. Es sind die Minuten kurz nach Sonnenuntergang oder kurz vor Sonnenaufgang, welche von einer speziellen romantischen Stimmung, einem besonders schillerndem Glanz der Farben zeugen. DAYS OF HEAVEN lebt von seinen Bildern. Selbst die Nachtszenen werden ohne künstliche Lichtquellen gedreht. Das Feuer wird wiederum mit Feuer beleuchtet. Der Dreh dürfte nicht ohne Probleme verlaufen sein. Solch eine Herangehensweise erfordert eine detaillierte Absprache mit dem Filmteam sowie viel Geduld aller Beteiligten. Zusätzlich erschwerend für den Kameraautor ist die Tatsache, dass die Zeitspanne der „magic hour“ unterschiedliche

⁹⁰ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 188

⁹¹ Begriff von Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 182

⁹² Französischer Kameraautor und Regisseur (geboren 1924), beginnt seine Karriere als Berichterstatter und Fotograf

⁹³ Französischer Regisseur (geboren 1930), Filme: AUßER ATEM (1960), DIE VERACHTUNG (1963),...

⁹⁴ Französischer Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Kritiker (1932 - 1984), Filme: SIE KÜSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (1958), JULES UND JIM (1962), FAHRENHEIT 451 (1966)

⁹⁵ Die Beschreibung des Stils darf jedoch nicht mit Frankreichsameratechnik der zehner Jahre in Verbindung gebracht werden, da ihr schattenloses, indirektes Licht eher nebensächlich sind. – siehe Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 189

⁹⁶ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 360

Lichtqualitäten aufweist. Um eine Kontinuität der Bildsprache zu erzielen, sind korrekte Belichtungsmessung, Einsatz von diversen Techniken (empfindliche Entwickleremulsionen, „pushing“ Prozesse, Unterbelichtung der Gesichter,...) und viel Feingefühl erforderlich.⁹⁷ Den Himmel belichtet Almendros über, um ein sattes Blau zu vermeiden. Almendros orientiert sich für seinen Film DAYS OF HEAVEN an der Bildsprache amerikanischer Landschaftsmaler (Andrew Wyeth, Edward Hopper,...) und an der Filmgeschichte (THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS (1936) von Pare Lorentz, GRAPES OF WARTH (1940) von John Ford,...).

Als zeitgenössische Beispiele für die Arbeit mit diffusem und natürlichem Licht möchte ich zwei Herangehensweisen beschreiben, welche zwar nicht mit der Bildsprache der Nouvelle Vague in Verbindung stehen, dennoch aber von einer besonderen Art der filmischen Arbeit mit Licht zeugen.

Lichtforscher Christian Bartenbach und Kameraautor Christian Berger greifen die Idee, künstliche Lichtquellen zu vermeiden, auf, und nutzen die Eigenschaften des Lichts funktional, um ein neues Beleuchtungssystem zu kreieren. Es nennt sich CRLS (Cine Reflect Lighting System) und wird verkauft als

*... an ideal combination of one or more luminaires, dedicated reflectors and various accessories, designed for an efficient workflow on cinematographic or videographic sets.*⁹⁸

Die beiden Erfinder des Systems nehmen das Tageslicht oder gewöhnliches Scheinwerferlicht als Quelle und definieren durch die optimale Nutzung von Reflexion, Diffusion und Absorption das filmische Beleuchtungssystem neu. Die Scheinwerfer ermöglichen das Formen, Lenken, Modulieren und Strukturieren des Lichts unter geringen Produktionskosten und erleichterten Drehbedingungen für das ganze Filmteam, da überflüssige Kabel und Stative vermieden werden..⁹⁹ Ihnen geht es um ein

*... Zurückfinden; es geht eigentlich ums Denken mit Licht, und weniger ...[darum,] Leistungsfaktoren zu multiplizieren...*¹⁰⁰

Das System wird das erste Mal 2000 bei Michael Hanekes LA PIANISTE von Christian Berger angewandt. Es folgen DEAD MAN'S MEMORIES (2001/02) von Markus Heltschl und NE FAIS PAS ÇA (2003) von Luc Bondy, wobei ebenfalls Christian Berger als Kameraautor fungiert. 2007 wendet Martin Gschlacht für Götz Spielmanns REVANCHE das System an und 2008 schließlich Walter Kindler für Robert Dornhelms LA BOHÈME und wieder Berger für Hanekes DAS WEISSE BAND.

Die Qualität des Lichtes ist sehr weich und lässt sich feinfühleriger modulieren, als dies mit vielen anderen Lichtquellen möglich ist. Es wäre an den Haaren herbei gezogen, nun aus den wenigen bisher entstandenen Projekten einen klaren visuellen Stil ausmachen zu wollen,

⁹⁷ Gans, Thomas. *Filmlicht: Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 328 ff.

⁹⁸ <http://cine-rls.com>. Letzter Zugriff: 5. Mai 2009.

⁹⁹ <http://cine-rls.com/?t=idea>. Letzter Zugriff: 5. Mai 2009.

¹⁰⁰ *Treffpunkt Kultur*. Gespräch mit Berger, Christian. Moderation: Rett, B.

da die Filme teils sehr stark voneinander abweichen. Dennoch schreibt Kameraautor Dario J. Ferrer:

*They provide an amazing light and each of the reflectors gives you a special touch in your images, by choosing the reflector you are affecting character...*¹⁰¹

Durch die angenehm zeitsparende Handhabung der Scheinwerfer beim Filmdreh ergibt sich für das ganze Team eine neue Herangehensweise. Der Regisseur hat die Möglichkeit, enger mit dem Kamerateam zusammenzuarbeiten, da dieses ein viel übersichtlicheres Equipment zu bedienen hat. Die SchauspielerInnen können sich freier vor der Kamera bewegen und intensiver mit Improvisation arbeiten, da das Equipment des Kamerateams spontaner und schneller veränderbar ist. Die Summe all dieser Auswirkungen hat meiner Meinung nach sehr wohl das Potential, in der Zukunft einen neuen filmischen Stil zu prägen und damit auch der Bildsprache eine neue Dimension zu verleihen.

Die FilmemacherInnen, welche sich dem DOGMA 95-Konzept verschrieben haben, erreichen ihren visuellen Stil unter anderem durch ein grundsätzliches Verbot von Hinzufügen künstlichem Lichts. Das von Dänen entworfene Konzept wird 1995 in Paris, welches als Kulisse der Nouvelle Vague noch stark im Gedächtnis des Publikums verankert ist, verlesen. Eine Provokation, angesichts der Tatsache, dass sich das Konzept gegen die Strömung der Nouvelle Vague richtet.¹⁰² Im Gegensatz zur Nouvelle Vague, welche laut den DOGMA 95 AnhängerInnen am „Ideal des Autorenkinos“¹⁰³ gescheitert ist, wird im DOGMA 95 Konzept nicht auf ein „Werk“ hingearbeitet, sondern auf „Wahrheit“. Der persönliche Geschmack der Filmemacherin/ des Filmemachers muss zugunsten dieser zurückgehalten werden. Das DOGMA 95 Konzept gibt bestimmte Voraussetzungen an, nach denen sich FilmemacherInnen zu richten haben, um diesen Wahrheitscharakter zu erreichen. Dazu gehört neben der (fast) ausschließlichen Verwendungen des vorhandenem Lichts auch das Verbot von Filtern, Requisiten und Kulissen. Die Filme müssen in Farbe, „on location“ und mit Handkamera aufgenommen werden. Falls das vorhandene Licht für eine Aufnahme nicht ausreicht, so muss diese entweder weggelassen, oder mit dem Hinzufügen einer einzigen Lichtquelle, welche man direkt an der Kamera anbringt, ausgeglichen werden. Inszenierungen mittels Licht werden dadurch unmöglich. Die Ergebnisse wirken verstörend und desorientierend. Das Konzept widerspricht sich teilweise selbst. Es macht das Brechen von Regeln zur Regel. Ein bemühter, radikaler Filmrealismus führt zu überstilisierten und - formalisierten Ergebnissen.¹⁰⁴

¹⁰¹ <http://cine-rls.com/?t=testimonials#ferr>. Letzter Zugriff: 6. Mai 2009.

¹⁰² Lorenz, Matthias N. Vorwort. In: *DOGMA 95 im Kontext*. Wiesbaden: 2003. S. 2

¹⁰³ Lorenz, Matthias N. Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: *DOGMA 95 im Kontext*. S. 59

¹⁰⁴ Jochimsen, Inga K. Stilübungen und Narrenfreiheiten unter DOGMA 95. In: *DOGMA 95 im Kontext*. S. 199 ff.

2.5. Umgang mit der Logik des Lichts

Grundsätzlich lässt sich in der Welt der KameraautorInnen eine expressive Einstellung zur Logik des Lichtes erkennen. Für die meisten ist das Licht eine eigenständige Schöpfung der Kameraautorin/ des Kameraautors und muss sich nicht aus logischen Umständen ergeben. Schon Caravaggio¹⁰⁵ schuf in seinen Bildern Lichtwelten, welche er so nie beobachtet haben kann. Sie sind Phantasiekonstrukte und als künstlerische Interpretationen nicht der Wirklichkeit getreu nachempfunden. Die Motivation, ein Licht so und nicht anders zu setzen, ergibt sich aus mehreren unterschiedlichen Gründen, welche in etwa symbolischer, atmosphärischer oder ästhetischer Natur sein können.

Besonders oft wird bewusst unlogisches Licht für Träume, Rauschzustände oder in ähnlichen subjektiv dargestellten Situationen einer bestimmten Figur, also als visuelle Umsetzung eines Point of View, im Spielfilm angewandt. An dieser Stelle möchte ich den Begriff „Day for Night“ nennen. Dies ist eine Technik, Nachtszenen bei Tag zu drehen, jedoch anhand von Filtern und/ oder Unterbelichtung den Eindruck einer Nachtszene zu erlangen. Harte Schatten und blaues Licht können den nächtlichen Eindruck verstärken.

Doch selbst in filmischen Einstellungen, welche an und für sich reale Inhalte zeigen und von den Filmschaffenden nicht als bewusste Verfremdung dargestellt werden, setzt man Licht oft unlogisch, um einen wirklichkeitsgetreuen Eindruck zu erwecken. Zsigmond stellt passend dazu fest,

*...dass man manchmal von der Wirklichkeit abweichen muss, um das Gefühl von Wirklichkeit zu erzeugen...ich denke, genau das ist es, was Kunst von der Natur unterscheidet.*¹⁰⁶

Auch Richard Blank, zeitgenössischer Filmtheoretiker, plädiert für eine Unabhängigkeit des Lichts von Regeln und spricht sich für Licht aus, das „eigenen Kriterien unterliegt“ und dadurch eine selbstständige „poetische Realität schafft.“¹⁰⁷

Eine besonders häufig angewandte Lichtsetzung, welche jedoch selten motiviert und logisch ist, stellt das Gegenlicht dar. Es kann zur Sichtbarmachung und Loslösung von Körpern und Objekten vom Hintergrund angewandt werden.

Film hat die Eigenschaft, die Realität nicht so abzubilden, wie sie der Betrachter in der Wirklichkeit sieht. Hier möchte ich ein klassisches Beispiel dazu anführen: Zeigt man im Film einen Raum von Innen und bildet dabei ein Fenster ab, so wird man nie sowohl das Rauminnere als auch das, was sich außerhalb des Fensters abspielt, in einer ausgewogenen Belichtung sehen. Stets wird eine Ebene der beiden als zu hell oder zu dunkel am Bild erscheinen, obwohl die Situation in Wirklichkeit als ausgeglichen wahrgenommen wird. Im Film muss nun etwa der zu dunkle Raum separat ausgeleuchtet werden, um die beiden Ebenen einander anzugleichen. Dies verlangt der sogenannte „Invisible Style“, der für eine Kontinuität im Spielfilm sorgt, und im Mainstreamkino als Grundsatz gilt. Besonders wird

¹⁰⁵ Michelangelo Merisi da Caravaggio ist italienischer Maler des Frühbarocks

¹⁰⁶ Vilmos, Zsigmond. *Photographing THE DEER HUNTER*. In: *American Cinematographer*, Oktober 1978. In: Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 462

¹⁰⁷ Blank, Richard. *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. S. 72

darauf im Schnitt geachtet, aber auch das Licht sorgt dafür, dass das Publikum nicht auf die „Machart“ des Films aufmerksam gemacht wird. Zur Einhaltung der Kontinuität zählt auch, dass die Lichtsituation, Kostüme, Bewegungen, Figurenpositionen, Blickrichtungen der Figuren,... von Einstellung zu Einstellung gleich bleiben.¹⁰⁸

In Abgrenzung zu Kameraautor Toland, der in *LES MISERABLES* (1935) den Schatten einer Straßenlaterne malt¹⁰⁹, dem also Wirkung eindeutig wichtiger ist als Logik, gibt Eduardo Serra¹¹⁰ an, mit dem Licht weitgehend logisch zu arbeiten. Diese Art von Beleuchtung nennt man auch „naturalistische Lichtführung“. Sie bezieht mit ein, dass unterschiedliche Einstellungsgrößen gleich ausgeleuchtet sind. Wenn beispielsweise die einzig mögliche Lichtquelle das Fenster ist, dürfen Menschen auch nur von dieser Richtung aus beleuchtet werden und einen einzigen Schatten werfen. Als Lichtquelle dient nicht nur das Tageslicht, sondern auch am Bild sichtbare Lichtquellen, die sich im jeweils gezeigten Raum befinden. Diese sind meist zu schwach, um eine Filmszene zu beleuchten. Daher werden sie oft mittels unsichtbaren Scheinwerfern verstärkt. Serra nimmt bei Peter Webbers Film *GIRL WITH A PEARL EARRING* (2003) das Tageslicht als Ausgangspunkt seiner Lichtführung. Schließlich verstärkt und unterstreicht er dieses mit zusätzlichem Licht, um die Geschichte mittels Licht zu erzählen. Er nimmt sich dabei Jan Vermeer¹¹¹, um den es im Film geht, als Vorbild. Dieser hat sein Atelier nach Norden ausgerichtet und arbeitet daher ausschließlich mit diffusem, weichem Licht, was Serra aufgreift. Serra wendet für den Film ein Lichtkonzept an, das sich an den drei Stockwerken des Hauses orientiert, in denen sich die Geschichte des Filmes fast ausschließlich abspielt. Der Keller stellt dabei die Welt der Bediensteten dar und wird nur mit Kerzen ausgeleuchtet, also im Low-Key gehalten. Im Erdgeschoß spielt sich das Leben der Familie ab. Es ist im Normalstil ausgeleuchtet. Der obere Stock beherbergt das Atelier des Künstlers Vermeer. Dieser Ort ist der Hellste von allen im Film - Schatten werden weitgehend vermieden.

Serra verwendet das weite Cinescope-Format, um dadurch die Allgegenwärtigkeit von sowohl Dunkelheit als auch Licht zu verdeutlichen. Licht wird dadurch als etwas hervorgehoben, was zu Vermeers Lebenszeit etwas Wertvolles darstellt. Wie man an diesem Beispiel sieht, hat hier das Licht nicht nur die Aufgabe, logisch zu sein, sondern auch eine dramaturgische Funktion. Außerdem zeigt es, dass die Trennlinie zwischen der Interpretation von logischem und unlogischem Licht nicht so klar zu ziehen ist. Man könnte fragen, inwieweit eine Logik des Lichts gegeben ist, wenn Lichtquellen verstärkt werden.

Kameraautor Axel Block, der sich wohl als Gegner der logischen Lichtführung sieht, meint etwas geringschätzig dazu:

¹⁰⁸ Fuxjäger, Anton. *Film – und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie*. SS 2004. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung. S. 81 ff.

¹⁰⁹ Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren. Technik und Ästhetik*. S. 229

¹¹⁰ Portugiesisch - französischer Kameraautor und Regisseur (geboren 1943)

¹¹¹ Niederländischer Maler (1632 – 1675)

Ich kenne auch die Interviews mit alten Kameraleuten, die immer gesagt haben, sie würden streng logisch ausleuchten... Schaut man sich die Filme aber an, dann merkt man, dass das so konsequent von vorn bis hinten auch nicht stimmt.¹¹²

Er sieht die logische Lichtführung im Rückgang, da er meint, dass heute der Trend in eine entgegengesetzte Richtung geht. Eine Lichtführung, die das Interessante, Besondere herausarbeitet und nicht mehr das Schöne, sei gefragt und dies lässt sich seiner Meinung nach wohl nicht durch logische Lichtführung erzielen. Ich denke, es handelt sich bei der Entscheidung, ob ein(e) KameraautorIn nun das logische oder das unlogische Beleuchtungskonzept wählt, um eine Grundeinstellung der FilmemacherInnen zum Licht. Jede(r) definiert seine persönliche Position und entscheidet sich für einen Weg. Ein konsequentes Beibehalten des Weges führt nicht zuletzt zu einem persönlichen Stil des/ der KameraautorIn.

¹¹² Block, Axel im Gespräch mit Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 105

3. ZEICHNUNG DER FIGUREN

Der Begriff „Figurenzeichnung“ lässt sich einerseits als gegenständliche oder abstrakte künstlerische Darstellung einer Gestalt erklären und bezieht sich dabei auf die bildenden Künste (z.B. Bildhauerei).

Andererseits wird er als Darstellung einer literarischen Gestalt begriffen und umfasst dabei all jene Faktoren, welche die Figur innerhalb einer Geschichte definieren.

Der Begriff ist auch fixer Bestandteil des filmischen Vokabulars. Ich möchte eine Zweiteilung des Begriffs festlegen, die sich aus der vorhin genannten Definition für die Anwendung auf den Film ergibt: Einerseits kann man die Figurenzeichnung auf formaler Ebene sehen, das „zeichnen“ also als rein visuellen Akt begreifen (Definition der bildenden Künste). Figurenzeichnung im Film kann andererseits aber auch auf der Ebene des Inhalts stattfinden (Definition der Literatur).

Im Spielfilm werden diese beiden Perspektiven der Figurenzeichnung zusammengeführt. Eine gut gezeichnete Figur kombiniert erzählende und visuelle Ebene ausgewogen miteinander. Bilder erhalten dadurch Bedeutung, Erzählungen bildliche Dimension.

Im Folgenden möchte ich ein weites Feld öffnen, in dem Figurenzeichnung auf verschiedenste Art und Weise im Film stattfindet, um dieses dann schließlich wieder auf das Licht einzuschränken. Dabei greife ich auf praktische Lektüre zum Thema Drehbuchschreiben und Licht, und auf diverse Charaktertheorien zurück. Der Film *8 FEMMES* (2002) von François Ozon wird zur Veranschaulichung herangezogen.

3.1. Faktoren der Figurenzeichnung

Linda Seger¹¹³ teilt jene Faktoren, welche die Figurenzeichnung im Spielfilm ausmachen, in drei Sparten ein:

- Physiologische Faktoren: Alter, Geschlecht, Gestik, Mimik, äußere Erscheinung
- Soziologische Faktoren: Soziale Stellung, Beruf, Bildung, Religion, Wohnsituation, politische Orientierung, Freizeitgestaltung
- Psychologische Faktoren: Moral, Wertvorstellungen, Temperament, Einstellung, Fähigkeiten

Genannte Faktoren schlagen sich in den Verhaltensweisen der jeweiligen Figur in der Geschichte nieder und bedingen einander. Die Sprache einer Figur kann in Sprechrhythmus und Tonfall Informationen über das Temperament der Figur geben, in der Wahl des Vokabulars die soziale Stellung verdeutlichen und anhand des Klanges der Stimme die äußere Erscheinung unterstreichen.

¹¹³ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. Berlin: 1999. Übersetzt von Christine Schreyer.

Figuren definieren sich innerhalb einer Geschichte auch gegenseitig. Kontrastierende Faktoren können dabei, oder auch innerhalb einer einzigen Figur, Konflikte hervorrufen. Im Film *8 FEMMES* grenzen sich die acht Frauengestalten, die einen annähernd gleichwertigen Stellenwert innerhalb der Geschichte einnehmen, in physiologischer, soziologischer und psychologischer Hinsicht voneinander ab. Wir finden Figuren unterschiedlichen Alters und sozialer Herkunft. Ihre abweichenden moralischen Einstellungen werden beispielsweise durch die Thematisierung von Homosexualität verdeutlicht. Die Geschichte orientiert sich an den Bedürfnissen der Figuren und verfolgt mit ihnen gemeinsam einen Weg, welcher auf ein Ziel zusteuert – das Aufdecken der Mörderin des Vaters.

Zeit und Ort der Handlung definieren wesentliche Parameter einer Figur und können auch dazu verwendet werden, diverse Charakteristika der Figur zu unterstreichen. *8 FEMMES* spielt sich von jeglichem geschichtspolitischen Umfeld losgelöst in einem von der Außenwelt abgeschnittenen Haus ab, vor allem im Salon. Kaum sind andere Zimmer zu sehen, selten Außenansichten des Hauses. Da die Geschichte im tiefsten Winter spielt, macht der Schnee die Zufahrt zum Haus mit dem Auto unmöglich. Die 8 Frauen sind auf sich selbst gestellt. Das Haus samt Interieur zeigt den Wohlstand der Familie und grenzt die Dienstboten von der Familie ab. Am Stil der Einrichtung des Hauses lässt sich unter anderem erkennen, dass die Geschichte im Amerika der 1950er Jahre spielt.

Jede Figur hat eine Vergangenheit, welche Reaktionen in der Gegenwart bedingt und der „Frontstory“ Gewicht verleiht. Der Film zeigt jedoch in idealer Weise immer nur einen Ausschnitt sämtlicher definierter Parameter einer Figur – nämlich jene, die relevant und unabdingbar für die Geschichte sind.¹¹⁴ Man erfährt in *8 FEMMES* nicht, welche politische Orientierung die Figuren etwa verfolgen – es ist unwesentlich für die Geschichte. Informationen über die Freizeitgestaltung (Catherine liest gerne Kriminal-, Spionage- und Abenteuerromane), über die Sexualität (Madame Chanel trifft sich nachts heimlich mit Pierette) und die Wertvorstellungen der Figuren (Mamy hat ihren Mann getötet) werden langsam in die Geschichte verflochten, um diese voran zu treiben. Die Figurenzeichnung setzt sich also bis ans Ende des Filmes fort. Jede neue Information enthüllt die einzelnen Charaktere Stück für Stück und lässt den Zuseher näher an die Auflösung der Geschichte rücken.

Auch filmspezifische Faktoren beeinflussen die Figurenzeichnung. *8 FEMMES* ist formästhetisch und strukturell¹¹⁵ stark vom Medium Theater beeinflusst. Die Kameraeinstellungen zeigen häufig frontale Ansichten der Figuren; Figurengruppen werden klar gegliedert innerhalb des Bildausschnittes angeordnet und erinnern an gestellte Gruppenfotos.

¹¹⁴ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*.

¹¹⁵ Maintz, Christian. In: Gumpelmaier, Wolfgang. François Ozon – *Filmmacher zwischen den Traditionen?* Wien: 2005. S. 106

Durch diese direkte Bezugnahme auf das andere Medium und ihrer konsequenten [sic!] hebt François Ozon die Rivalität zwischen Theater und Film auf und verschafft somit eine für ihn typische und eigenständige Ästhetik.¹¹⁶

In der Tat ist der Film eine Adaption des Theaterstücks HUIT FEMMES vom französischen Schriftsteller Robert Thomas.

Ozon verwendet mit Vorliebe Nahaufnahmen von Gesichtern. Ab der 42. Filmminute zeigt er drei Minuten lang lediglich Nahaufnahmen der Frauen. Er isoliert sie, indem er sie unabhängig von der Umgebung zeigt und spielt ein „Ping – Pong“ Spiel mit ihnen, wie er es bezeichnet. Auf Kommentare folgen Reaktionen, darauf wieder Feststellungen, Fragen und Antworten. Ein intensiver Informationsfluss findet statt, welcher jedoch vieles offen lässt. Die Szene wird durch Doppelportraits aufgelöst. Ozon verzichtet gänzlich auf den Einsatz von Spezialeffekten. Eine Steadycam verwendet er äußerst selten. Es geht ihm um eine einfache Darstellung menschliche Beziehungen.

Ebenso ist die Erzählperspektive und Erzähltechnik für die Gestaltung einer Figur wesentlich. Der Zuseher bei 8 FEMMES hat den Wissensstand, den alle Frauen gemeinsam haben. Jedoch hat jede Frau ihr eigenes Geheimnis. Langsam wird eines nach dem anderen aufgedeckt.

The story had a theatrical style, and that was something I wanted to keep. I wanted to create a distance between the audience and the film, allowing them to be self-aware that they are "watching a film". Remember that it is an artificial world when you're a kid, playing with dolls. If you accept that, you're opening yourself to so many feelings, sensations, and emotions. My movie is like that, too....¹¹⁷

Der Film nähert sich den aristotelischen Gestaltungsprinzipien, der Wahrung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung an, bricht diese jedoch durch eine Rückblende am Ende des Filmes. Ozon nimmt damit Bezug auf Agatha Christie.¹¹⁸

Zuletzt möchte ich die akustische Ebene nennen, welche in all ihren Facetten einen großen Beitrag zur Figurenzeichnung leistet. In 8 FEMMES singt jede der acht Frauen ein Chanson. Es sind „Lieder aus dem kollektiven Bewusstsein“¹¹⁹ Frankreichs, welche dramaturgisch in die Geschichte verwoben sind und sie teilweise vorantreiben. So singt zum Beispiel die jüngste Protagonistin, Catherine, kurz bevor der tote Vater gefunden wird: „Papa, t'es plus dans le coup“. Die Chansons werden jedoch darüber hinausgehend auch eingesetzt, um den Charakter der Figuren widerzuspiegeln.

¹¹⁶ Gumpelmaier, Wolfgang. François Ozon – *Filmmacher zwischen den Traditionen?* S. 106

¹¹⁷ Kipp, Jeremiah. *Dangerous Dames*.

http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/dangerous_dames.php. Letzter Zugriff: 22. Mai 2009.

¹¹⁸ *8 Frauen*. Regie: Ozon, F.; nach einem Theaterstück von: Robert, T. Frankreich: 2003. DVD Audiokommentar 2. Filmminute

¹¹⁹ Ebd. 11. Filmminute

3.2. Inneres und äußeres Leben

Grundsätzlich lässt sich die Gestaltung einer Figur in eine äußere und eine innere Welt dieser einteilen. Beide sind wesentliche Merkmale der Figurenzeichnung und müssen daher berücksichtigt werden.

Das innere Leben der Figur betrifft ihre Psychologie, also die innere Vorgeschichte, das Unbewusste, den Charaktertypus und die Psychopathologie.¹²⁰ Es manifestiert sich im äußeren Verhalten, und lenkt dadurch auch den Verlauf der Geschichte. Laut Syd Field hat das innere Leben einer Figur die Aufgabe, einen Charakter zu formen.¹²¹

Das äußere Leben der Figur dauert „von Filmanfang bis Filmende“ und enthüllt den Charakter.

*Film ist ein visuelles Medium. Man muss also Wege finden, die Konflikte, die sich im Charakter der Figur abspielen, in Bildern zu enthüllen.*¹²²

Äußere Merkmale sollen also nicht lediglich der Informationsvermittlung dienen, sonst wirken sie nebensächlich und willkürlich. Die äußere Erscheinung spiegelt die Situation der Figur wider, macht ihre Gefühlswelt sichtbar und evoziert bestimmte Eigenschaften.

Im Folgenden möchte ich analysieren, inwiefern der Film 8 FEMMES das innere Leben der acht Frauen anhand von äußeren Merkmalen der Figuren offenbart. Hierbei konzentriere ich mich besonders auf Kostüm, Farben, Gestik und Choreographie. Diese Herangehensweise soll die Analyse des Lichts in 8 FEMMES vorweggenommen werden, um eine Basis zu bilden.

Die Kostüme und Farben in 8 FEMMES sind sehr klar strukturiert. Jeder Frau ist eine Farbe zugewiesen. In der gesamten Farbgebung lässt sich Ozon von den Bildern Technicolors inspirieren. Die Kostüme der Frauen orientieren sich an den glamourösen Hollywoodbildern der 1950er Jahre. Jede Frau erhält ein oder mehrere Vorbilder dieser Zeit und nimmt anhand des Kostüms Bezug auf sie.

*It was a kind of game, making those connections, but it also allowed us to identify each character in a separate way. Each actress has her own strong color that symbolizes her personality. Using colors in this very simple way allows the mise-en-scène to become like a Greek tragedy....*¹²³

Die Gestiken und Choreographie führen das Konzept weiter. Besonders klar zum Ausdruck kommt dies in den acht Chansons der Frauen.

¹²⁰ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. S. 80

¹²¹ Field, Syd. *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. München: 2003. Übersetzt von Carl – Ludwig Reichert. S.

22

¹²² Ebd.

¹²³ Kipp, Jeremiah. *Dangerous Dames*.

http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/dangerous_dames.php. Letzter Zugriff: 22. Mai 2009.

Suzon, gespielt von Virginie Ledoyen, trägt ein rosarotes Kostüm aus Vichy. Der Rock reicht bis über die Knie, sie wirkt darin verspielt und mädchenhaft. Ihre Aktionen werden durch die Bewegungen des Rockes verstärkt und verleihen ihr Leichtigkeit. Die schwarzen Haare, der strenge Pony, der rote Lippenstift und ihre dunklen Augen stehen im harten Gegenspiel zu dem sanften rosa Kostüm und ihrer hellen Hautfarbe. Suzon trägt das Geheimnis mit sich, dass sie von ihrem vermeintlichen Vater schwanger ist. Ihr Auftreten nimmt Bezug auf diese Schwangerschaft und ihren Abschied vom Kindsein. Ausgedrückt wird dies auch in der Choreographie ihres Chansons. Sie beginnt mit einem Händenspiel der beiden Schwestern in ihrem alten Kinderzimmer und setzt sich mit einem Tanz mit einem Teddybären fort. Die Figur der Suzon soll an Audrey Hepburn erinnern.¹²⁴

Catherine (Ludivine Sagnier), ihre Schwester, trägt als einzige der Frauen eine Hose. Die persönliche Farbe der Figur ist hellblau bzw. hellgrün; ihr burschikos, freches Auftreten erinnert an Leslie Caron.¹²⁵ In ihrem flotten Chanson kommen wie bei ihrer Schwester kindliche Gesten zum Vorschein. Ihre blonden, kinnlangen Haare mit einer Spange einfach zurückgesteckt, tritt sie größtenteils barfuß auf. In den relativ hellen, unscheinbaren Farben kann sie sich perfekt als jüngstes Glied in der Kette tarnen und einen harmlosen Eindruck ihren teils sehr emotionalen Kolleginnen gegenüber vortäuschen. Ihre Leidenschaft für Kriminal-, Spionage- und Abenteuerromane wird ihr schließlich zum Verhängnis.

Gaby, die Mutter der beiden, von Catherine Deneuve verkörpert, ist die Hausherrin und trägt gesetztes dunkelgrün. Ihr kommt eine besondere Machtstellung unter den Frauen zu, was mit einem beigen Mantel mit Leopardenfell bzw. einem weißen Fellschal, goldenen Schmuckstücken, sowie rotem Nagellack und Lippenstift unterstrichen wird. Ihre Bewegungen sind sanft und vereinen mütterliche Wärme mit verführerischer Untreue. Eine Mischung aus Lana Turner und Marilyn Monroe liegen ihrer Figur zugrunde.¹²⁶

Pierette (Fanny Ardant) tritt erst in der 33. Minute des Films als geheimnisvoller Eindringling auf. Sie erscheint in schwarzem Mantel und verdeckt ihr dunkles Haar mit einem Tuch. Während ihres Chansonauftretes enthüllt sie sich in verführerischen Bewegungen in einem rotem Abendkleid. Als Schwester des Vaters stellt sie einerseits die Gegenspielerin Gabys dar, andererseits kann sie ihre Mitstreiterinnen durch ihre übertriebene Freundlichkeit (und teilweise durch ihre Homosexualität) um den Finger wickeln und bringt dadurch feurige Leidenschaft in die Geschichte. Ihr Auftreten nimmt Bezug auf Rita Hayworth.¹²⁷

Madame Chanel (Firmine Richard) „steht für alle diese Schauspielerinnen, die schwarze Gouvernanten verkörpern.“¹²⁸ (z.B. Hattie McDaniel und Juanita Moore¹²⁹) Ihre dunkle

¹²⁴ 8 Frauen. DVD Audiokommentar 26. Filmminute

¹²⁵ <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/04/ozon.html>. Letzter Zugriff: 22. Mai 2009.

¹²⁶ 8 Frauen. DVD Audiokommentar 26. Filmminute

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd. 27. Filmminute

Hautfarbe wird mit grau – weißer Dienstmotkenkleidung inklusive Schürze ergänzt. Ihre mollige Figur, die gemäßigten Bewegungen und die Farblosigkeit ihrer Kleidung übermitteln sowohl zurückhaltende Ehrlichkeit, als auch tiefe Melancholie. Eine Goldkette mit einem Kreuz deutet auf ihren Glauben hin. Einsamkeit und eine heimliche Affäre mit Pierette sind ihre Geheimnisse.

Louise (Emmanuelle Beart), das Dienstmädchen, ist neu im Haus. Auch ihre Kleidung ist farblos, und beschränkt sich auf schwarz und weiß. Sie verkörpert eine unbeschwerte, jugendliche Erotik gezwängt in ihre klassische Dienstmotentracht. Ozon bezeichnet ihr Verhältnis zur Hausherrin als sadomasochistisch, pervers. Als Gegenpol zu Madame Chanel ist ihre Gestik schnell. Im Chanson betont sie ihre Körperformen mit den Händen und spielt zwei Handspiegel nach, in die sie blickt. In der 81. Minute des Filmes entledigt sie sich ihrer Dienstmotenaccessoires und öffnet ihre Frisur. Sie bricht damit ihren Charakter auf und wird vom zurückhaltenden, untergebenen Dienstmädchen zur starken Dame. Ihre Sommersprossen und die sinnlichen Lippen unterstreichen ihre Persönlichkeit. Als Verführerin des Hausherrn könnte man in ihr Kim Novak oder Grace Kelly¹³⁰ erkennen.

Mamy, wie der Name schon sagt, die Mutter und Großmutter des Hauses, wird von Danielle Darrieux verkörpert. Sie ist die älteste der acht Frauen und leidet darunter. Das Gefühl, unnütz zu sein, lässt sie des Öfteren über den Durst trinken. Ihr Kostüm hat die Farbe lila und ist geschmückt mit Rüschen. Der Rock reicht über die Knie. Das ganze Kostüm liegt in lockerer, aber eleganter Gemütlichkeit an ihrem Körper. Blumige Ohrringe und eine große Brosche ergänzen ihr modisches Auftreten. Zu Beginn des Filmes sitzt sie prominent in ihrem hölzernen Rollstuhl mit einer dunklen Decke am Schoss, um schließlich in der 20. Filmminute ihr Schicksal einfach zu vergessen, und vor lauter Emotionen auf ihre wackeligen Beine zu springen. Ihr vermeintliches Geheimnis, geizig ihr Geld unter dem Kopfkissen aufzubewahren, kennt offensichtlich das ganze Haus, und auch über den von ihr begangenen Mord an ihrem Ehemann scheint außer Augustine keiner schockiert zu sein.

Augustine (Isabelle Huppert), neben Gaby die zweite Tochter Mamys, leidet unter Herzschmerz. Ihr erster Auftritt findet in einem roten Bademantel mit Schottenmuster statt. Das zweite Kostüm trägt ihr inneres Leben nach außen: Ein rostbraunes Kostüm mit steif fallendem Rock und eine giftgrüne Bluse ergänzen ihr aggressives Auftreten und deuten auf ihre Unzufriedenheit mit sich selbst hin. Ihre Brille und die roten, streng hochgesteckten Haare passen zu ihrer konservativen Einstellung. Nach einem Streit mit Gaby und einer Herzattacke lockert sich ihre Frisur jedoch immer mehr, um nach Louises Anleitung, wie man einen Mann verführt, schließlich offen über ihre Schultern zu fallen. Plötzlich ändert sie ihr gesamtes Auftreten: In sanften Bewegungen schreitet sie elegant in einem hellblau seidenem Abendkleid, weißem Fell um die Schultern und silbernem Schmuck die Stiege herab.

¹²⁹ <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/04/ozon.html>. Letzter Zugriff: 22. Mai 2009.

¹³⁰ Ebd.

Während einer verträumten Drehung enthüllt sie eine riesige hellblaue Masche an der Rückseite des Abendkleides. Ihre Brille hat sie auf Louises Empfehlung hin entfernt, sie raucht in sanfter Gestik und lässt sich nicht aus ihrem neuen Konzept bringen. Augustine steht für Agnes Moorehead – „für alle diese Schauspielerinnen, die oft die Bösen spielen.“¹³¹

Das Spiel der Frauen ist in eine Kulisse warmer Farben eingebettet, welche an die Ausstattung eines klassischen Theaters erinnern. Auch das Spiel mit Vorhängen, das Aufstellen und Händereichen der Frauen am Ende des Stückes ergänzen das intermediale Konzept des Filmes. Die Gleichwertigkeit der Figuren für die Geschichte einerseits und andererseits die doch sehr klare Abgrenzung voneinander, besonders durch die äußeren Kennzeichen, lassen sie wie Puppen in einem Spielhaus erscheinen.

3.3. Dimensionen der Figur

Unter Mehrdimensionalität einer Figur verstehe ich eine Zeichnung, die über eine klare, nachvollziehbare und logische Darstellung hinausgeht. Ein Charakterzug (*trait*) besteht laut Seymour Chatman¹³² aus einer Vielzahl von Gebräuchen (*habits*), welche tendenziell stabil sind. Er muss von kurzlebigen, psychologischen Phänomenen, wie Stimmungen oder Gefühlen, abgegrenzt werden. Diese können sich ständig ändern. Die Kombination mehrerer Charakterzüge macht die „Kernpersönlichkeit“ aus.¹³³ Um Mehrdimensionalität zu erreichen gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, die auch in Kombination zur Anwendung kommen: Eine Möglichkeit ist, der Figur Widersprüche hinzuzufügen, ohne ihre Glaubwürdigkeit zu zerstören. Dabei sollte eine teilweise Vorhersehbarkeit der Figur erhalten bleiben, da diese das Publikum aufgrund von Identifikation anspricht. Augustine in *8 FEMMES* liebt in etwa Brioche mit Schokolade und Liebesromane. Sie versucht jedoch, ihre Lust auf diesen Genuss zu unterdrücken. Die Konfrontation der Figur mit ihrer eigenen Schwäche lässt sie greifbar erscheinen. Individuelle Details, welche Klischees aufbrechen, verleihen Figuren Farbe und bereichern sie mit Vielschichtigkeit und Einzigartigkeit. Vertiefende Parameter können aber auch Gefühle, Überzeugungen, Wertvorstellungen und vieles mehr sein, welche in den Handlungen und Worten der Figur zu erkennen sind.¹³⁴ Auch die Änderung eines Charakterzuges im Laufe der Geschichte ist möglich, wenn diese einer klaren Motivation unterliegt. Die 180-Grad-Wandlung von Augustine wirkt eigentlich unglaublich. Da sie jedoch konsequent eingehalten wird, verstärkt dies wiederum Augustines harte Persönlichkeit und erlangt dadurch eine paradoxe Komik.

Die Zeichnung einer Figur ist auch an den Erfahrungshorizont der/ des jeweiligen Zuseherin/ Zusehers gebunden und geht weit über die Informationen hinaus, die sie/ er im Film erhält. Die Figur wird fiktiv erweitert und stellt daher kein statisches Element dar.

¹³¹ *8 Frauen*. DVD Audiokommentar 26. Filmminute

¹³² US – amerikanischer Film- und Literaturkritiker, und Professor (1928 geboren)

¹³³ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. S. 43

¹³⁴ Ebd. S. 47

An dieser Stelle ist die Unterscheidung Edward Morgan Forsters¹³⁵, die er 1927 in *Aspects of the Novel* vornimmt, zwischen „runden“ und „flachen“ Figuren erwähnenswert. Die flache Figur unterliegt einer einzigen Idee oder Qualität. Sie kann in nur einem Satz beschrieben werden, ist leicht verständlich und entwickelt sich nicht fort. Das Publikum kann sich tendenziell besser an flache Figuren erinnern, da diese sehr stabil sind. Flache Figuren empfehlen sich besonders für Komödien. In Tragödien wirken sie schnell langweilig. Runde Figuren schaffen es, das Publikum zu überraschen. Sie vereinen mehrere Charakterzüge in sich, welche auch widersprüchlich sein können. Sie reichen dadurch über die Geschichte hinaus – sind mehrdimensional. „It has the incalculability of life about it – life within the pages of a book.“¹³⁶ Man erinnert sich als reale Figuren an sie. Chatman bezeichnet sie als „offene Konstrukte“, da man sich weitere Einblicke in diese Persönlichkeiten wünscht.

Laut Forster braucht eine Novelle sowohl flache als auch runde Figuren. Figuren können sich auch von flachen zu runden Figuren entwickeln und umgekehrt.¹³⁷ Seger warnt 1999 vor dem Gebrauch eindimensionaler Figuren, da sie die Gefahr vor dem Entstehen von Stereotypen sieht. Für sie zeugen diese von schlechter Recherche und Unverständnis des Schaffers. Um vielschichtige Figuren zu kreieren ist es unbedingt notwendig, Stereotypen aufzubrechen.¹³⁸

Ozon ändert das vorgelegte Theaterstück HUIT FEMMES hinsichtlich der Relationen der Figuren untereinander ab und psychologisiert die Geschichte mit diversen Mitteln der Figurenzeichnung. Schrittweise Enthüllungen der Charaktere steuern in Richtung Auflösung des Chaos, loten die psychologischen Tiefen der Figuren jedoch nicht aus. Eine großbürgerliche Fassade wird aufgebrochen, enthüllt sich jedoch als Spiel im Spiel. Klischees werden bedient und weitergeführt anstatt gesprengt. Die afroamerikanische Bedienstete Madame Chanel, welche sich als Lesbe entpuppt, ist das beste Beispiel dafür.

Ozon kombiniert die Künstlichkeit der gesamten Inszenierung mit einer sehr engen Zusammenarbeit mit den acht Schauspielerinnen. Sie entwickeln die Rollen gemeinsam und verknüpfen die realen Figuren der Protagonistinnen mit den zu verkörpernden Figuren. Die Schauspielerinnen bringen durch Improvisation und Hinzufügen eigener Ideen Tiefe in ihren Charakter.¹³⁹ Sie alle werden im Spiel von Stars geleitet und sind selbst Stars des zeitgenössischen französischen Kinos. Jedes Chanson ist eine individuelle Interpretation. Die Unsicherheit in Gesang und Choreographie lassen die Frauen zerbrechlich erscheinen. Sie überschreiten dabei für einige Minuten ihre Rolle und bereichern sie mit ihrer eigenen Persönlichkeit.¹⁴⁰

¹³⁵ Britischer Autor (1879 – 1979)

¹³⁶ Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Middlesex: 1962. S. 118

¹³⁷ Ebd. S. 75 ff.

¹³⁸ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. S. 215

¹³⁹ *8 Frauen*. DVD Audiokommentar 2. Filmminute

¹⁴⁰ Kipp, Jeremiah. *Dangerous Dames*.

http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/dangerous_dames.php. Letzter Zugriff: 22. Mai 2009.

3.4. Historischer Diskurs der Figur als „Charakter“

Dieses Unterkapitel möchte ich dafür nutzen, um auf die von Chatman in Kapitel 3 in *Story and Discourse* aufgegriffenen Charaktertheorien hinzuweisen, um einen historischen Einblick in die Behandlung des Charakters zu geben und dadurch tiefer in meinen Untersuchungsgegenstand einzutauchen. Ich habe dafür drei unterschiedliche Perspektiven herausgegriffen: Aristoteles Zugang in der *Poetik*, Tzvetan Todorovs¹⁴¹ und Roland Barthes¹⁴² Sichtweise und Chatmans eigene Betrachtung. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine detailreiche Analyse, sondern um drei Ansätze.

Vor der Vertiefung in drei ausgewählte Schemen der Klassifizierungen wird darauf hingewiesen, dass die Benennung von Charakterzügen immer eine Problematik aufweist. Sie erfordert die Kenntnis der jeweiligen Tradition. Denn „[the] set of traits constituting a man's goodness changes from century to century, from society to society.“¹⁴³ Spricht also Aristoteles von guten und schlechten Charakteren, so wäre folgerichtig zu hinterfragen, inwiefern sich ein Charakter als gut oder schlecht auszeichnet. Dazu kommt der Interpretationsrahmen, welcher einer Übersetzung unterliegt.

Aristoteles, griechischer Philosoph und Naturforscher, schreibt im vierten Jahrhundert vor Christi Geburt in seiner *Poetik* von der Dichtkunst. Die tragische Dichtkunst ist wie viele andere Arten der Kunst eine Nachahmung. Die handelnden Menschen, die nachgeahmt werden, sind entweder gut oder schlecht. Charaktere sind für ihn schlecht, wenn sie schlechter, und gut, wenn sie besser sind „als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir.“¹⁴⁴ Aristoteles verwendet also die Wirklichkeit als Maßstab. Aus dieser Unterscheidung und dem Einsatz der jeweiligen Charaktere ergibt sich die Einteilung in Tragödie (gute Charaktere) oder Komödie (schlechte Charaktere).

Die Handelnden haben eine bestimmte Beschaffenheit, aufgrund ihres Charakters (habituelles Verhalten, Wesensart) und ihrer Erkenntnisfähigkeit (intellektuelle Fähigkeiten, aber auch der sprachliche argumentierende Ausdruck des Erkannten). In Folge ihrer Handlungen haben Menschen Glück oder Unglück.

Im Kapitel 6 geht Aristoteles genauer auf die Charaktere einer Tragödie ein. Diese sind nur einer von sechs Teilen, neben Mythos, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. An erster Stelle steht für ihn der Mythos, „die Zusammensetzung der Geschehnisse“¹⁴⁵, „die Seele der Tragödie“¹⁴⁶; der Charakter ist für ihn zweitrangig.

¹⁴¹ Franko – Bulgarischer Philosoph (geboren 1939)

¹⁴² Französischer Philosoph (1915 – 1980)

¹⁴³ Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: 1978. S. 89

¹⁴⁴ Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: 1982. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. S. 7

¹⁴⁵ Ebd. S. 19

¹⁴⁶ Ebd. S. 23

*Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen Willen beziehen sie Charaktere ein... Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustande kommen, wohl aber ohne Charakter.*¹⁴⁷

Aristoteles hebt also den Charakter vom Handelnden ab. Handelnde sind notwendig, Charaktere jedoch entbehrlich.

In Kapitel 13 schildert Aristoteles, dass die Wirkung einer Tragödie dann gegeben ist, wenn sie „Schaudern“ und „Jammer“ hervorruft. Dies geschieht durch einen Fehler des Helden, aber nicht durch eine Belohnung eines makellosen Menschen durch Glück, oder eine Bestrafung eines schlechten Menschen durch Unglück. Auch das herbeigeführte Unglück eines guten Menschen wäre nicht „schaudererregend“ oder „jammervoll“, sondern „abscheulich“. „Schauder“ und „Jammer“ werden dann hervorgerufen, wenn sich schweres Leid zwischen sich nahe stehenden Personen abspielt. Am Besten sei es, wenn „die Person die Tat ohne Einsicht ausführt und Einsicht erlangt, nachdem sie sie ausgeführt hat.“¹⁴⁸

Charaktere müssen schließlich vier Merkmale aufweisen. Sie müssen tüchtig, angemessen, ähnlich (womit laut Manfred Fuhrmann entweder gemeint sein könnte, dass sie sich „nicht allzu weit vom sittlichen Niveau des Zuschauers entfernen dürfe“, oder dass „dieses Portrait mit der herkömmlichen mythischen Gestalt übereinstimmen müsse.“) und gleichmäßig sein – und das sind sie, wenn sie dementsprechende Neigungen aufweisen. Außerdem müssen ihre Worte und Taten notwendig oder wahrscheinlich sein.¹⁴⁹ Da die Tragödie gute Charaktere thematisiert, muss sie diese ähnlich, also auch mit Charakterfehlern falls notwendig, und schöner zugleich darstellen. Schließlich weist Aristoteles auf vier Arten der Tragödie (und auch des Epos) hin: Die einfache und die komplizierte Art, die, die auf schweres Leid bedacht ist, und die die Charaktere darstellt. Nach Möglichkeit soll eine Tragödie alle vier Arten aufweisen.

Die *Poetik* erweckt den Anschein, als seien Fragmente von Ideen aneinander gereiht worden, und tatsächlich war sie nicht als zu veröffentlichendes Werk gedacht. Viele Fragen bleiben daher offen.

Auch die Formalisten und einigen Strukturalisten erfassen Charaktere lediglich in ihrer funktionalen Dimension. Sie sind Produkte der Handlung.¹⁵⁰ Todorov und Barthes grenzen sich jedoch von dieser Sichtweise deutlich ab und öffnen damit die Möglichkeiten, einen Charakter zu betrachten. Todorov grenzt eine handlungszentrierte/ apsycho-logische Erzählung von einer charakterzentrierten/ psychologischen Erzählung ab. In einer apsycho-logischen Erzählung ist ein dargestellter Charakterzug immer mit einer Konsequenz verbunden und provoziert Handlung. Eine psychologische Erzählung geht anders mit einem Charakterzug um, es ergeben sich für den/ die Handelnde(n) stets mehrere Möglichkeiten.

¹⁴⁷ Ebd. S. 21

¹⁴⁸ Ebd. S. 45

¹⁴⁹ Ebd. S. 49

¹⁵⁰ Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. S. 111

Die Entscheidung für eine davon enthüllt die Persönlichkeit: „For psychological narratives, actions are “expressions” or even “symptoms” of personality.“¹⁵¹

Auch Barthes thematisiert die psychologische Sicht auf einen Charakter und stellt 1966 eine in der Zeitgeschichte manifestierte Unterordnung des Charakters unter die Handlung fest, kritisiert jedoch unter anderem Todorov aufgrund unpräziser Formulierungen. 1970 ändert er seine Meinung diesbezüglich und schreibt Charakteren einen eigenen semiotischen Code („SEM“) zu, durch den sie enthüllt werden. Er gibt zu, dass das Lesen einer Erzählung „...is nothing less than a „process of nomination...“¹⁵².

Chatman plädiert ebenfalls für eine Betrachtung des Charakters als autonomen Untersuchungsgegenstand. In seinem letzten Unterkapitel wirft er einen Blick auf die Verbindung zwischen Ausstattung und Charakteren:

*The setting „sets the character off” in the usual figurative sense of the expression; it is the place and collection of objects “against which” his action and passions appropriately emerge.*¹⁵³

Er fragt sich, ab wann ein Charakter als solcher zu sehen ist, bzw. bis zu welchem Punkt er Teil der Ausstattung bleibt. Dafür schlägt er folgende Kriterien vor:

- Charaktere müssen nicht anthropomorph sein: Eine Menschenmasse ist kein Charakter, während Kräfte wie etwa Sonne oder Mond als Charaktere auftreten können.
- Eine Identität oder Benennung macht eine Figur nicht zu einem Charakter: Vater Marcel in 8 FEMMES wäre demnach nicht unbedingt ein Charakter.
- Als brauchbar erscheint Chatman weiters das Kriterium, wie oft eine Figur an für die Handlung wesentlichen Stellen auftritt oder davon geprägt wird.
- Charaktere treten nur auf, wenn „their presence is announced or strongly implied.“¹⁵⁴ Ausstattung hingegen kann beliebig hinzugefügt oder weggenommen werden - ein Charakter nicht. Das Theaterstück 8 FEMMES verzichtet auf den Auftritt des Vaters, wohingegen Ozon diesen als Figur auftreten lässt.

Dieser Aufzählung fügt er jedoch hinzu, dass er ein Problem darin sieht, diese Merkmale als strenge Kategorien aufzuzählen, anstatt die kennzeichnenden Funktionen zu erforschen. Jeder der einzelnen Punkte ist so gesehen an sich nicht ausreichend. Passend zum dritten Punkt könnte man in etwa in Frage stellen, ob dann jeder MacGuffin eine Figur zum Charakter auszeichnen würde.

¹⁵¹ Ebd. S. 114

¹⁵² Ebd. S. 116

¹⁵³ Ebd. S. 138

¹⁵⁴ Ebd. S. 141

3.5. Beleuchtung von Figuren

Licht hat nicht nur die Aufgabe, Oberflächen sichtbar zu machen, sondern besitzt das Potential, Figuren zu formen, zu definieren und zu gestalten. Es trägt also wesentlich zur Zeichnung der Figuren bei. Anknüpfend an die in den vorangegangenen Kapiteln behandelten Faktoren der Figurenzeichnung, möchte ich mich nun speziell der Beleuchtung des menschlichen Körpers widmen. An dieser Stelle soll eine methodische Herangehensweise die mögliche Spannweite der figürlichen Beleuchtung zeigen, um schließlich auf die damit verknüpften Bedeutungen und einhergehenden Problematiken hinzuweisen.¹⁵⁵ Begrifflichkeiten wie „Dimension“ der Charaktere und „Innen-“ und „Außenwelt“ einer Figur sollen hier weitergeführt werden. Als Abschluss dieses Kapitels soll der Film 8 FEMMES wieder aufgegriffen werden, um die behandelte Thematik zu veranschaulichen.

Die Beleuchtung einer Figur muss an ihre Position(en) und Bewegung(en) angeglichen werden. Je minimaler diese sind, desto präziser kann das Licht gesetzt werden. Ein wesentlicher Faktor bei der Beleuchtung einer Figur ist das Verhältnis zum Hintergrund. Es muss entschieden werden, ob sich die Figur vom Hintergrund abheben und loslösen soll, oder ob sie in diesen integriert wird und dadurch wesentlich zurückhaltender auftritt. Laut Gans sollte das Hintergrundlicht zum Sichtbarmachen von Strukturen, Farben, Materialien und Stimmungen verwendet werden

*Um eine realistische Illusion zu erschaffen und um visuelle Langeweile zu vermeiden, sollte man den Hintergrund nicht gleichmäßig ausleuchten.*¹⁵⁶

Das Kostümlicht wird sorgfältig mit der Beleuchtung des Gesichts abgestimmt. Helle Kleidung kann dem Gesicht die Aufmerksamkeit stehlen. Falls dies nicht erwünscht ist, sollte es gedämpft werden. Dunkles Gewand absorbiert das Licht und bedarf intensiverer Beleuchtung. Das Kostümlicht kann auch so gesetzt werden, dass es bestimmte Partien betont und andere im Dunklen lässt, um die Form des Körpers zu modellieren. Wird es nicht frontal, sondern als Streiflicht (mit starkem Einfallswinkel) gesetzt, so kann man die Oberflächenstruktur des Gewebes erkennen; das Material des Kostüms erscheint greifbarer. Mit der Beleuchtung des Gesichts verhält es sich ähnlich. Streiflicht betont Narben, Bartstoppeln, Falten, usw., während Frontallicht Schatten und Hautstrukturen des Gesichts kaschiert - laut Gans ein Mittel, ein Gesicht charakterlos erscheinen zu lassen.

¹⁵⁵ Die verwendete Literatur stammt von Fotograf Walter Nurnberg, den Kameraautoren John Alton, Willi Sohm und Thomas Gans, der für sein *Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film* auf praktische Quellen, vor allem im englischen und amerikanischen Sprachraum, zurückgreift. Alton, Nurnberg und Sohm operieren intensiv mit Bildbeispielen.

Die Literatur bringt folgende Schwierigkeit mit sich: Sie weist zwar immer wieder darauf hin, dass es keine fixen Regeln aufzustellen gilt, dennoch werden aber immer wieder Aussagen laut, welche sehr stark in ein „Richtig“ oder „Falsch“ drängen. Es ist nicht meine Absicht, an dieser Stelle Urteile zu fällen, dennoch finde ich es wichtig, diesen Stimmen hier einen Platz einzuräumen, da sie eine Brücke zwischen Theorie und filmischer Praxis schlagen. Ein weiterer Grund, warum ich die Verwendung jener Literatur hier als angemessen empfinde, ist, dass sie mit Beispielen operiert, welche eine Nähe zu der Bildsprachlichkeit der von mir verwendeten Filmbeispielen aufweisen, und daher auch Sinn für den Kontext der Arbeit macht.

¹⁵⁶ Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 153 ff.

Alton unterscheidet fünf weibliche und neun männliche Gesichtstypen voneinander: „Long face with high forehead“, „Round face with low forehead“, „Applecheeck face“, „Cheekless face (flat)“ und „Character face“ bei Frauen, und „Long face with high, sometimes corrugated forehead“, „Round flat face“, „Mongolian face“, „Face with large protruding ears“, „Asymmetrical face“, „Face with large nose“, „Character face“ und „The out-of-focus face“ bei Männern. Jeder Typus benötigt eine eigene Lichtsetzung.¹⁵⁷ Diese Klassifizierung erscheint mir zwar interessant, da sie bestimmte Beleuchtungsprinzipien einfacher erklärbar macht, trotzdem jedoch zu starr, da idealerweise jedes Gesicht einer individuell angeglichenen Beleuchtung je nach Situation bedarf.

Das Augenlicht ist ein sehr schwaches Licht, welches in zwei Arten auftreten kann. Einerseits dient es dazu, die gesamte Augenpartie aufzuhellen, also als Fülllicht¹⁵⁸ zu agieren. Wird es weggelassen und das Licht kommt aus einem steilen Winkel, so versinken die Augen im Schatten, was im Extrem zu einem totenkopffartigen Resultat führen kann. Andererseits wird das Augenlicht eingesetzt, um Reflexionen in den Augen entstehen zu lassen und dem Gesicht Lebendigkeit zu verleihen. Die Quelle muss dafür nicht immer rund sein, alternative Formen können zu verspielten Ergebnissen führen. Auch Brillengläser eignen sich dazu, durch Lichtpunkte belebt zu werden. Großflächige Reflexionen, welche die Augen verdecken, sind mit Vorsicht zu genießen.¹⁵⁹

Das Haarlicht wird bevorzugt bei Frauen angewandt, um die Frisur und die Fülle des Haares zu betonen. Es ist eine Art des Gegenlichts, das hauptsächlich bei statischen Bildern verwendet wird, da es sehr fein abgestimmt werden muss. Es darf auf keinen Fall zu hell sein, da das Gesicht sonst unnatürlich wirkt.¹⁶⁰

Für die Nase gibt es kein eigenes Licht, dennoch muss auf ihren Schatten Acht genommen werden. Sollten bereits mehrere Lichtquellen in Verwendung sein, kann es zu besonders wirren Ergebnissen mit mehreren Nasenschatten kommen.

Der Beleuchtung des Gesichts kommt in der Figurenzeichnung ein besonderer Stellenwert zu. Die Gesichtsform und der Charakter des Gesichts werden durch Richtung, Qualität und Intensität des Lichts geformt.¹⁶¹

3.6. „Kodierte Beleuchtung“

Licht hat das Potential, Figuren innerlich und äußerlich zu gestalten. Der zeitgenössische Kinogänger hat gelernt, bestimmte Lichtsituationen als kodierte Nachrichten zu entschlüsseln. Lichtsetzungen, mit denen sie/ er immer wieder aufs Neue konfrontiert wird, welche stets im ähnlichen Kontext auftreten, werden mit bestimmten Stimmungen und Figurentypen verbunden. Assoziationen werden hervorgerufen und von FilmemacherInnen zu ihrem Vorteil verwendet. Diese Typisierungen laufen Gefahr, als zu simpel gestrickt zu wirken. Dennoch arbeitet fast jeder zeitgenössische Spielfilm mit derartigen

¹⁵⁷ Alton, John. *Painting with light*. Berkeley: 1995. S. 95ff.

¹⁵⁸ Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 151

¹⁵⁹ Ebd. S. 228

¹⁶⁰ Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 221

¹⁶¹ Ebd. S. 226

Beleuchtungsmustern. Es handelt sich hierbei um Beleuchtungsmethoden, welche versuchen, das innere Leben einer Figur nach außen zu tragen. Das Sichtbarmachen physiologischer Faktoren wird dabei überschritten. Das Motiv wird durch seine Art der Beleuchtung zum Signifikant. Dieser verweist auf eine Bedeutung (Signifikat). Sohm und Gans liefern eine umfangreiche Aufzählung, welche ersichtlich machen soll, inwiefern Beleuchtung als Übermittler innerer Stimmungen von Figuren agieren kann. Sohm fordert junge Filmschaffende jedoch dazu auf, gegebenenfalls auch gegen diese „Regeln“ zu verstoßen. Im Folgenden drei Beispiele:

Um eine Figur bedrohlich erscheinen zu lassen, wird gerne mit starkem Gegenlicht gearbeitet. Das Gesicht versinkt im Dunkel – lediglich die Augen können stark leuchten.¹⁶²

*Von vorne keine Beleuchtung. Die Unkenntnis dieser Bildfläche gibt uns das Gefühl der Ungewissheit oder Bedrohung.*¹⁶³

Die Einsamkeit einer Figur wird häufig anhand einer einzigen, gerichteten Lichtquelle veranschaulicht. Ein nicht erkennbarer Hintergrund hebt die Figur vom „Rest der Welt“ ab.

*Eine gedämpfte Aufhellung, zentral von der Kamera, ist spürbar. Keine Kanten-, Spitz-¹⁶⁴ oder Gegenlichter sind im Bild sichtbar.*¹⁶⁵

Von oben beleuchtete Figuren erhalten spirituellen Charakter¹⁶⁶, während die Beleuchtung einer Figur von unten im Betrachter gespenstische Beklommenheit evoziert.

*Konventionell wird der Bösewicht mit Unterlicht beleuchtet. Ein Schattendreieck liegt von der Nasenspitze zur Außenseite des Augenlides. Liegt dieses Unterlicht gut, glänzt der Augapfel diabolisch aus dem Dunkel.*¹⁶⁷

Sohms *Rezepte*, wie er sie nennt, erstrecken sich über neun Seiten und umreißen auch Vorschläge für untypischere Stimmungsbilder wie horchend, haltlos, blind oder aktiv. Derart detaillierte *Rezepte* sind jedoch meiner Meinung nach nicht mehr unbedingt „kodiert“, sondern unterliegen schon vielmehr einem erweiterten Interpretationsspielraum.

Bei der Anwendung kodierter Beleuchtung handelt es sich um das Aufgreifen visueller Klischees, unabhängig davon, ob diese jemals im wirklichen Leben auftreten würden. So meint Alton etwa zur zuletzt beschriebenen typischen Beleuchtung eines Kriminellen, die er „Criminal Lighting“ nennt, - dabei erklärt sich auch die Entstehung des dazugehörigen Signifikats:

Years ago, when in pictures we showed Jimmy Valentine cracking a safe, he usually carried the typical flashlight in one hand, while with the other he worked on the safe combination. In some scenes the flashlight was placed beside him on the floor. In

¹⁶² Ebd. S. 194 ff.

¹⁶³ Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. Wien: 1972. S. 114

¹⁶⁴ Spitzen- und Kantenlichter sind Arten des Gegenlichts, welches Lichtsäume an den Figuren bilden, um diese u.a. vom Hintergrund abzuheben. Das Spitzenlicht ist dabei jenes, welches den dünnsten, dezentesten Lichtsaum bildet. Im Fachjargon werden sie oft einfach als „Spitzen“ und „Kanten“ bezeichnet. Auf genauere Funktionen wird später eingegangen.

¹⁶⁵ Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. S. 115

¹⁶⁶ Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 226

¹⁶⁷ Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. S. 118

*either case the light source was established as a low one. To create an authentic effect, the cameraman lit the character from a low light which illuminated the face from an unusual angle. It distorted the countenance, threw shadows seldom seen in everyday life across the face. This light, which exaggerated features, became so popular that even in our films of today, when we want to call the attention of the audience to a criminal character, we use this type of illumination.*¹⁶⁸

Nun wäre zu hinterfragen, ob die Verstärkung eines Charakters anhand derart visueller Klischees nicht eher zu einer Verflachung desselben führt. Ich denke nicht. Das Licht besitzt genau wie Farbe, Kostüm oder Gestik das Potential, Figuren zu formen und arbeitet genau wie jene als erlernter, kulturell bedingter Code. Dennoch erfordert die Zeichnung eines runden Charakters mehr als nur das Aufgreifen dieser.

3.7. Acht Frauen im Licht

Ozon betont den verstärkten Einsatz von Licht im Vergleich zu seinen anderen Filmen. Großteils arbeitet er mit schattenlosem, weichen Licht, welches die Akteurinnen schönert. Schattenfreie Beleuchtung bedingt eine vollkommene Figur und wird mit der Absicht aufgenommen, den Körper zu „idealisieren“ und weniger erdgebunden darzustellen.¹⁶⁹ Alton meint passend zur Ausleuchtung einer Musicalkomödie:

*Musical comedies are lit high and brilliant with a stylized, dreamlike light. For this type of photography, light sources and logic in lighting mean nothing. A feeling of gaiety should prevail throughout the entire picture from beginning to end, and the set must be lit accordingly.*¹⁷⁰

Ozons Figuren sind Stars und als solche setzt er sie auch ins Licht. Jedes Gesicht wird separat ausgeleuchtet und erhält dadurch eine individuelle, fast unreal perfekte Erscheinung. Die vielen Lichtquellen im Haus (Kamin, Stehlampe,...) betten die Frauen in ein warmes Umfeld, welches sie von dem kalten Licht der Schneelandschaft außerhalb isoliert.

Das obere Stockwerk trennt Ozon vom unteren ab, indem er großteils Low-Key Licht einsetzt. Es sind die Räumlichkeiten der Geheimnisse, des Vaters, dessen Gesicht stets verdeckt bleibt, während im unteren Teil des Hauses die Enthüllungen ihren Lauf nehmen.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern die Figurenzeichnung der acht Frauen mittels Licht stattfindet, sie sich mit den bereits festgestellten Faktoren der Figurenzeichnung deckt und diese ergänzt. Ich möchte mich bei dieser Analyse auf die jeweiligen Darstellungen der Figuren während des Vortrags ihrer Chansons konzentrieren.

Suzons Chanson „Mon amour mon ami“ beginnt mit einer frontalen Außenaufnahme des Kinderzimmerfensters. Die dicken Schneeflocken scheinen im Rhythmus zu den Tönen, welche an die einer Spieluhr erinnern, zu tanzen. Schließlich springt die Kamera 180 Grad

¹⁶⁸ Alton, John. *Painting with light*. S. 54

¹⁶⁹ Nürnberg, W. *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*. Düsseldorf: 1955. S. 112

¹⁷⁰ Alton, John. *Painting with light*. S. 34

ins Zimmer und zeigt die beiden Schwestern im Establishing Shot frontal vor dem Fenster. Die sichtbaren Lichtquellen am Bild sind nun die beiden Lämpchen neben den Betten der Schwestern, welche warmes Licht geben, und das kalte, diffuse Tageslicht, das als Gegenlicht direkt hinter den beiden agiert. Das Licht, das von Außerhalb ins Zimmer einfällt, bildet einen starken Lichtsaum am Kostüm der beiden jungen Frauen. Nach einem Schnitt zeigt die Kamera Suzon in Nahaufnahme. Das Tageslicht fällt nun von der Seite auf ihr Gesicht und teilt dieses in eine kalte, helle und eine warme, etwas dunklere Hälfte. Die Kombination von warmen und kaltem Licht greift Suzons Konflikt mit dem Erwachsenwerden auf und nimmt Bezug auf ihre versteckte Unsicherheit. Eine frontale Nahaufnahme zeigt die beiden im Anschluss im Profil. Das Licht von außerhalb streift sanft über ihre Hände und Teile des Gesichts, bis sich die beiden dem Licht wieder abwenden. Ein Lichtsaum bleibt bestehen und hebt Suzons Gesicht vom Hintergrund ab. Obwohl dieses nun im Dunklen liegt, sind ihre Gesichtszüge gut zu erkennen. Ein sanftes Licht von vorne wahrt den Detailreichtum und lässt sanfte Schatten entstehen. Das diffuse Licht und die feinen Lichtsäume enthüllen Suzons zerbrechlichen, zarten, fast noch kindlichen Charakter. Nach einer Kamerafahrt zurück in die Totale folgt eine Profilaufnahme ihres Gesichts. Das Tageslicht formt erneut einen Lichtsaum entlang ihrer Gesichtszüge, der Wange und dem Auge, ihre schwarzen Haare bleiben jedoch stets im Dunklen und werden nicht durch ein separates Haarlicht betont. Auch der Einsatz eines Augenlichtes bleibt bei Suzons Chanson aus. Ihre dunklen Augen und Haare stehen im Kontrast zum freundlichen Gesamteindruck des Auftritts und spiegeln Suzons Verschlossenheit wider.

Catherine ist der jüngste Charakter des Filmes, was durch starke Aufhelllichter betont werden kann.¹⁷¹ Während ihres Chansons „Papa t’es plus dans le coup“ wird sie abwechselnd in Totalen, Halbtotale und Nahaufnahmen stets frontal gezeigt. Diese werden durch Aufnahmen diverser anderer Akteurinnen aufgefrischt. In den Totalen sind sanfte Schatten am Fußboden zu erkennen, die Catherine durch ihre heitere Bewegung losgelöst und jugendlich wirken lassen und sie nicht an den Boden binden. Catherines Kostüm wird mittels Schatten belebt und verstärkt ihr freches Auftreten. Das dazugehörige Licht trifft die drei tanzenden Frauen von der Seite, ist jedoch nicht am Bild zu sehen. Auch bei den Nahaufnahmen ist ein sanfter Lichtabfall im Gesicht Catherines zu erkennen. Ein sanfter Schatten ihrer Hand auf dem Kostüm verrät eine Lichtquelle, welche direkt vor ihr platziert ist. Wegen der intensiven Bewegungen ist Catherines Auftritt jedoch sehr gleichmäßig beleuchtet. Ein leichtes Augenlicht wird erst in den Nahaufnahmen wahrnehmbar und gibt ihrem quirligen und lebhaftem Wesen Ausdruck. Auf die Verwendung eines Haarlichtes wird gänzlich verzichtet, was Catherine beweglicher macht.

Gabys „Toi jamais“ zeigt sie in einem speziell für das Chanson verwendeten Scheinwerferlicht. Sowohl eine Verhüllung als auch eine Entblößung ihres Charakters wird

¹⁷¹ Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. S. 117

dadurch zum Ausdruck gebracht. Der beleuchtete Christbaum, als Symbol für konservative Werte, und die Spiegelungen im Fenster dahinter treten in den Hintergrund und lenken die Konzentration auf Gabys Gesicht, Décolleté und Oberkörper. Der Unterteil des Kleides verschwindet ebenfalls in der Dunkelheit. Ein harter Schatten streift die weiße Säule und einen weißen Wandteil im Hintergrund. Die Verwendung eines Haarlichtes unterstützt das Abheben der Figur vom Hintergrund; das Augenlicht und der glitzernde Schmuck beleben das Bild und verleihen Gaby Eleganz. Die vorherrschende Einstellungsgröße ist die Halbtotale. Ungefähr in der Mitte ihrer Darbietung wechselt Gaby ihren Standort. Sie tritt dabei aus dem Scheinwerferlicht in die Dunkelheit, um schließlich nach wenigen Sekunden vor einem Fenster, welches verschneite Nacht zeigt, wieder aufzutreten. Ein Spiel mit dem goldgelben Vorhang folgt. Ein Tanzen Gabys in Richtung Kamera stellt sich als Bewegung in Richtung des Hauptlichts heraus und zeigt sie als kämpferische, starke Persönlichkeit. Der Schatten ihrer Figur ist hinter ihr zu erkennen, die Nase wirft keinen Schatten, lediglich das Kinn grenzt sich durch einen Schatten vom Hals ab. Die gesamte Lichtsetzung ergänzt den edlen, gesetzten Charakter Gabys. Als Abschluss ist sie in Nahaufnahme zu sehen, ihre geschlossenen Augen kündigen das darauf folgende, langsame Schwinden des Lichtes an.

Auch Pierettes „A quoi sert de vivre libre“ wird durch die Verwendung eines Scheinwerferlichtes vom Rest der Geschichte abgegrenzt. Es stellt sie Gaby als Konkurrentin gegenüber. Bei Pierette vermittelt es die erotische Kraft einer Diva. Ein Establishing Shot zeigt die gelbgoldene Couch, das Feuer des Kamins und den roten Fußboden. Pierettes Gesicht ist dabei im dunklen Teil des Bildes isoliert. Ihr schwarzer Mantel lässt sich nur erahnen. Als sie ihn öffnet, wird das rote Innere des Mantels und ihr roter Rock enthüllt und lenken die volle Aufmerksamkeit auf sich. Die sanften Bewegungen werden vom Scheinwerferlicht verfolgt. Er unterliegt ihrer Anziehungskraft. Ihre Figur wirft einen harten Schatten leicht seitlich. In der darauf folgenden Nahaufnahme enthüllt das Licht Pierettes sanfte, reine Haut, welche jedoch mit harten Schatten der Falten korrespondiert. Dabei treten Lachfalten, Falten am Hals und ein starker, jedoch kleiner Nasenschatten in den Vordergrund. Nach dem Enthüllen ihrer Hände aus den schwarzen Handschuhen folgt ein Spiel mit diesen, welches harte Schatten auf ihr rotes Kostüm wirft. Die braunen Haare grenzen sich durch ihre gelockte Struktur und Farbe vom tiefschwarzem Hintergrund ab. Pierettes Gesicht wird durch den seitlichen Lichteinfall geschmälert. Der Einsatz von Augenlicht und das ständig lodernde Kaminfeuer im Hintergrund verstärken ihren verführerischen Gesichtsausdruck und ihren selbstbewussten Charakter. Auch am Ende des Chansons geht das Licht langsam aus und enthüllt sich, begleitet von Applaus, als „Rampenlicht“.

Madame Chanel singt ihr Chanson „Pour ne pas vivre seul“ in der Küche des Hauses. Sie betritt mit Beginn der Musik das Bild aus dem Dunkel des Raumes und ist im Profil zu erkennen, da der helle Schnee im Hintergrund ihr dunkles Gesicht abhebt und im Fenster einrahmt. Diese Hell – Dunkel Präsentation der Madame Chanel spiegelt ihr Leben als

Dienstbotin wider. Ihr Tagesablauf ist kontrolliert. Ihre Rechte und Pflichten geben ihrem Leben einen fixen Rahmen. Madame Chaneles Schritte bewegen sie schnell weiter und sie nimmt Platz auf dem Sessel am Küchentisch, an dem nun auch ihr Gesicht beleuchtet wird. Ihre Choreographie beinhaltet nur wenig Bewegung, sie spielt mit einem Topf und singt von ihrer Traurigkeit, während das Licht die Aufmerksamkeit auf sie lenkt und sie in ihrer Einsamkeit unterstützt. Eine Nahaufnahme zeigt ihr Gesicht in vielen unterschiedlichen Helligkeitsabstufungen. Ein Lichtsaum lässt die zum Fenster gerichtete Gesichtshälfte und den Großteil des Halses silbern schimmern, während die andere im Schwarz versinkt. Lediglich ein Ohrring glänzt hervor und greift die Frage nach den Wertvorstellungen Madame Chaneles auf. Tränen befeuchten Teile ihres Gesichts und bringen diese und die Augen zum Glitzern. Schließlich bewegt sie sich zum Fenster und richtet ihren Blick hinaus ins unendlich erscheinende Weiß der Schneelandschaft. Ihr Gesicht ist nicht zu erkennen, das Gegenlicht formt jedoch ihre dunkle Figur und hebt diese von Küche und Fenster ab. Die letzte Einstellung zeigt Madame Chanel von außen. Im Vordergrund fallen dicke Schneeflocken, der braune Fensterrahmen begrenzt sie und nimmt Bezug auf ihre Hautfarbe. Das Lied endet mit einer Schärfentiefenverlagerung von Madame Chaneles Gesicht auf die Schneeflocken. Aufgrund des großen Anteils an Dunkelheit sind die Bilder als im Low-Key beleuchtet zu bezeichnen.

Louises „Pile ou face“ beginnt mit einer Halbtotale. Die führende Lichtquelle kommt von der linken Bildhälfte und ist nicht zu sehen. Das schwarz-weiße Dienstmädchenkostüm Pierettes wirkt weitgehend flach, während ihr Gesicht mittels sanftem Licht modelliert wird. Besonders ihre Wangenknochen werden dabei markant herausgearbeitet. Schnelle Teile des Chansons werden im Totalen gefilmt, während die langsamen Stellen Nahaufnahmen von ihr zeigen. Bei Zweitemer wird ein leichter Saum an der linken Gesichtshälfte sichtbar, welcher die Abgrenzung von Pierettes Figur vom dunklen Hintergrund zur Folge hat. Lediglich eine Zimmerlampe und Fenster, die gelegentlich im Hintergrund zu sehen sind, brechen diese Isolation auf. Pierette Augen erhalten nur wenig Licht, ihre Hände werden hingegen als wichtiger Teil der Choreographie mittels Licht gestaltet. Der seitliche Lichteinfall lässt ihre Oberfläche unregelmäßig sehnig erscheinen und spielt mit einem Hell – Dunkel – Wechsel zwischen Handfläche und Außenseite der Hand während der „Spiegelchoreographie“. Eine Zweiteilung des Charakters wird hergestellt: Die sanfte, melancholische Louise steht einer selbstbewussten, emanzipierten Louise gegenüber.

Mamy gibt ihr Chanson „Il n’y pas d’amour heureux“ als Letzte im Film zum Besten. Ihr trauriges, altes Gesicht wird dem jungen Catherines gegenübergestellt. Ihr blondes Haar wird mittels sanftem Licht zum Glänzen gebracht, während ihre Augen kaum ein Funkeln erlangen. Sie bleiben größtenteils leer, ausdruckslos und oft sogar geschlossen. Ihre Falten werden durch den seitlichen Einfall des Lichtes sichtbar und betonen ihr Alter. Trotz dieser Art der Beleuchtung wirkt Mamy während ihres Chansons durchaus elegant, der Schatten ihrer Enkelin trifft sie leicht auf der linken Gesichtshälfte, als sie ihren Blick jedoch hebt,

beginnen ihre Augen hoffnungsvoll zu glänzen. Ihr Bemühen um Aufmerksamkeit und Jugendlichkeit wird spürbar.

Augustines „Message personnel“ beginnt mit einer Aufnahme ihrer Hände am Klavier. Ein sanftes Seitenlicht streift diese und lässt sie kraftlos erscheinen. Eine Totale mit Augustine am Flügel sitzend folgt. Die Situation spielt in einem verglasten Teil des Hauses, wodurch Augustines Figur von hinten und seitlich Tageslicht erhält. Das Gegenlicht säumt ihr Gewand und Haar, und grenzt die warme Umgebung vom Hintergrund ab. Diese Wirkung wird durch die Verwendung warmer Farben verstärkt (Augustines Haar, Kostüm, dunkelbrauner Flügel,...). Der Eindruck einer *magic hour* entsteht und deutet die bevorstehende Veränderung Augustines Charakter an. Eine Nahaufnahme zeigt Augustines regelmäßig ausgeleuchtetes Gesicht. Die Haare, welche sich von ihrer strengen Frisur gelockert haben und ihr Kragen sind von hinten hell beleuchtet. Ihre stark rot bemalten Lippen glänzen leicht, wie ihre niedergeschlagenen Augenlider und Zähne, während ihre Augen einen klaren, runden Lichtreflex aufweisen. Das Gerüst der Brille wirft einen leichten Schatten um ihre Augen. Sie nimmt diese schließlich ab und bricht damit aus ihrer gewohnten Rolle aus. Sie wechselt ihren Standpunkt in die Mitte des Wohnzimmers um dort ihr Chanson fortzusetzen. In einer Frontalaufnahme verschwinden jegliche Details und Schatten aus ihrem Gesicht und scheinen es in voller Ehrlichkeit zu enthüllen. Den Blick in die Kamera verdeckt sie diesen mit ihren Händen, welche einen sanften Schatten auf ihr Gesicht werfen. Die Kamera fährt nun in eine Nahaufnahme. Zwei Lichtreflexe in den Augen kündigen die Tränen an, welche schließlich keinen Halt mehr finden und ihren Weg über Augustines Gesicht nehmen. Unterdessen wird das Händespiel fortgeführt. Diese sind wegen der Nähe der Kamera und der starken Ausleuchtung in vollem Detailreichtum zu sehen. Sie werden nun, im Gegensatz zum Beginn des Chansons, gleichmäßig sanft ausgeleuchtet.

Die Wichtigkeit des Lichtes als Mittel der Figurenzeichnung wird in 8 FEMMES anhand der Beispiele klar. Dennoch bleibt diese auf einer Stufe, welche auch Farbe, Kostüm, Choreographie und Mimik erreichen. Das Licht treibt ebenfalls das Konzept der Künstlichkeit voran und eröffnet keine weiteren Dimensionen der Figuren. Wie an der Beschreibung dieser Beispiele zu erkennen ist, verwendet 8 FEMMES das Licht keinesfalls immer realistisch. Es grenzt die Chansons von der Geschichte ab, indem es auf die einzelnen Figuren und deren subjektive Stimmungen abgestimmt wird und ihnen dadurch Individualität verleiht. Stets treten jedoch Anwendungen des Lichtes auf, welche auf das Theater Bezug nehmen, wie in etwa der Gebrauch von Lichtquellen, welche die Figuren sichtlich verfolgen. Auch das stark schattenlose Ausleuchten und die Kombination von Kunstlicht und Tageslicht rufen eine unwirkliche Erscheinung hervor und lassen die Figuren mehr als Märchengestalten denn als reale Figuren hervortreten.

Das Spiel im Spiel wird auf der Ebene des Lichtes weitergeführt. Dieses gibt vor, die Charaktere zu enthüllen, bleibt jedoch stets auch Mittel der Verhüllung. Es versteckt die Figuren hinter seinem Schein.

4. DAS FORMENDE UND ERZÄHLENDE LICHT

*Content always determines form; form should be the embodiment of content.*¹⁷²

Wie dieses Zitat verdeutlicht, lassen sich Form und Inhalt schwerlich trennen. Das Messen der beiden aneinander würde zu einer vereinfachten Betrachtungsweise führen und Verwirrung stiften. Formaler und inhaltlicher Ausdruck ergänzen und bereichern einander. Sie führen ein symbiotisches Dasein.

Warum ich dennoch eine Herangehensweise gewählt habe, welche sich an den beiden Komponenten getrennt voneinander orientiert, hat den Grund, dass dadurch eine strukturiertere Auseinandersetzung möglich ist. Formaler und inhaltlicher Ausdruck sollen hierbei auch nicht gewaltvoll auseinander gerissen und gegenübergestellt werden. (Ein Vergleich der beiden Ebenen würde die Sicht einschränken). Es soll jedoch in den beiden Unterkapiteln jeweils eine der beiden Ebenen hervorgehoben und speziell behandelt werden. Zwei unterschiedliche Methoden der Annäherung an das Licht als Untersuchungsgegenstand werden dabei bedient, welche auch mit der bereits festgestellten Zweiteilung des Begriffs der Figurenzeichnung korrespondieren.

Die erste Ebene betont die formalästhetische Gestaltung einer Figur mittels Licht. Die visuelle „Zeichnung“ des Lukas, gespielt von Simon Schwarz, aus dem Film DIE SIEBTTELBAUERN wird dabei behandelt. Der Ästhetikbegriff Rudolf Arnheims dient als Leitfaden um herauszufinden, inwiefern sich durch Licht erzeugte Plastizität und Tiefe, Dynamik und Spannung bildkompositorisch auf die Figurenzeichnung auswirken.

Die zweite Herangehensweise hebt die Figurenzeichnung durch Licht auf der Ebene des Inhalts hervor. Die Analyse des Films HOTEL soll mich dabei zu Ergebnissen führen und einen praktischen Bezug zur Figurenzeichnung herstellen.

¹⁷² Gianetti, L. *Understanding Movies*. Eaglewood Cliffs: 1982. S. 35

4.1. Lichtportraits – formaler Ausdruck des Siebtelbauern Lukas

4.1.1. Arnheims Ästhetikbegriff

Arnheims Ästhetikbegriff ist formal orientiert und basiert auf der Gestalttheorie. Er sieht die Ästhetik des Filmes in seiner Abgrenzung von der Wirklichkeit. All jene Faktoren, welche den Film von dieser abheben, haben das Potential, künstlerisch genutzt werden zu können. Mit seiner Ansicht kämpft Arnheim gegen Stimmen, welche den Film (und die Fotografie) als bloßes Mittel der Reproduktion auffassen. Er präsentiert bildkompositorische Mittel, anhand derer eine Abgrenzung zwischen „Weltbild“ und „Filmbild“ klar wird.

Entwicklungsschritte des Filmes wie Ton und Farbe ermöglichen eine Darstellung, die näher an der Wirklichkeit liegt, mindern damit jedoch seine Möglichkeit, Kunst zu sein. Und diese hat für Arnheim „nicht die Aufgabe, stofflich zu belehren oder Geschichten zu erzählen.“¹⁷³

Dass diese Betrachtungsweise durchaus Schwierigkeiten mit sich bringt und daher so nicht eins zu eins auf den aktuellen Spielfilm anwendbar ist, stellt eine Tatsache dar. Sie provoziert jedoch eine Auseinandersetzung und wirft jede Menge Fragen auf. Was in etwa, wenn der Einsatz von Farbe und Ton soweit vorangetrieben wird, dass er die Wirklichkeit nicht mehr „wiedergibt“, sondern darüber hinausgehend, sie bewusst verfremdet?

In Hinblick auf das Licht vertritt Arnheim folglich eine Haltung, die eine Zeichnung der Figuren befürwortet, welche diese von jeglicher bloßen Abbildungsfunktion abhebt. Eine Abstraktion von Figuren eines „Weltbildes“ mittels Licht, Fehlen von Farbe und verstärktem Einsatz von Masken, hin zu Gestalten einer frei erfundenen Komposition ist wünschenswert. Verfremdung und Stilisierung des Ausdrucks sind Mittel der Intensivierung künstlerischer Schöpfung.

So schwärmt Arnheim beispielsweise über das amerikanische Beleuchtungskonzept für Greta Garbo. Dabei hat ihre

*Haut einen matten, marmornen Glanz, die hellen, kühlen Augen haben eine erstaunliche Blickkraft, und die Haare, seidig und weich, scheinen in einem geheimnisvollen eigenen Licht zu phosphoreszieren.*¹⁷⁴

Logische Lichtführung und wirklichkeitsgetreu gezeichnete Figuren sind für Arnheim demnach hinderlich für ein Filmkunstwerk. Ich habe für dieses Kapitel den Film DIE SIEBTELBAUERN gewählt, da ich dabei eine Konzeption des Lichtes feststelle, die sich mit Arnheims Vorstellungen von Verfremdung und Stilisierung der Figuren deckt. Andererseits ist der Film nicht schwarzweiß, (und nimmt in seiner Lichtsetzung auch keinerlei Bezug auf die amerikanische Studiozeit), was eine Diskussion besonders interessant macht.

Bevor ich mich dem Film zuwende, soll thematisiert werden, welchen Stellenwert Licht in Arnheims Literatur einnimmt. Mein roter Faden soll „beleuchtet“ werden.

¹⁷³ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. S. 137

¹⁷⁴ Ebd. S. 81

Bereits 1932 schreibt Arnheim in *Film als Kunst* vom Potential des Lichtes, abgebildete Körper zu formen:

*Mit geschickter Beleuchtung kann man aus einem unharmonischen Gesicht ein harmonisches, aus einem unsymmetrischen ein symmetrisches machen, man kann es abgezehrt oder voll, alt oder jung erscheinen lassen.*¹⁷⁵

Er spricht sich auch beim Einsatz des Lichtes für einen stilisierten Gebrauch aus und berichtet von der Entdeckung des Filmlichtes für Charakterisierungszwecke. Er entfernt sich damit von der weitläufigen Meinung, das „Hervordrängen von Beleuchtungseffekten“ sei als „Kunstfehler“ zu sehen.¹⁷⁶

In seinem 1934 verfassten *Film Essays and Criticism* weist er auf vier Hauptaspekte hin, aufgrund der die Beleuchtung künstlerische Relevanz erlangt. Dabei stellen Plastizität und Tiefe das erste Kriterium dar, auf welche im nächsten Unterkapitel dieser Arbeit genauer eingegangen wird. Der zweite Aspekt liegt darin, mittels Licht Stimmung und Charakter der Szene zu formen. Er erwähnt dabei kurz die Symbolik von Hell und Dunkel und beschreibt eine Dynamisierung von Licht mittels starker Kontraste. Im dritten Punkt behandelt er durch Licht erzeugte Spannung anhand der Begriffe Augenrichtung, Konzentration und Selektion. Auch die beiden Begriffe Spannung und Dynamisierung möchte ich später herausgreifen. Im letzten Punkt liefert er ein Plädoyer für eine ausgewogene Balance des Filmbildes, welche neben vielen unterschiedlichen bildkompositorischen Mitteln auch anhand des Lichtes erzeugt werden kann. Er bedauert den unausgereiften Einsatzes von Licht. Besonders in bewegten Lichtquellen sieht er großes Potential für die Zukunft.

1954 widmet er in seinem Werk *Kunst und Sehen* dem Licht ein ganzes Kapitel. Er analysiert dessen Wahrnehmung.

Die Figuren des Filmes *DIE SIEBELBAUERN* sind in eine atmosphärische Umgebung eingebettet, die unter anderem mittels Licht geformt wird. Der Hof und das Land, auf und in dem der Film spielt, sind stark geprägt von hartem Licht: Gebündelte Lichtstrahlen, welche durch Fenster, Wandlücken im Stall oder Waldlichtungen fallen. Diese Szenen wirken besonders intensiv durch die Gegenüberstellung diffus und regelmäßig beleuchteter Szenen, welche sich allerdings in der Minderheit befinden. Kaum Aufhelllicht und die Verwendung einer einzigen Lichtquelle erzeugen ausdrucksvolle Schatten. Der Film ist durchwoben von zahlreichen stimmungsvollen Details des Hofes und seiner Umgebung: Regentropfen und Raureif, die im Gegenlicht hervortreten, oder Äpfel und eine Vase, die im Mondlicht lange Schatten werfen, sind Beispiele dafür. Doch auch aus der Ferne wird der Hof des Öfteren gezeigt – im stimmungsvollen Sonnenuntergang, als Silhouette bei Nacht oder umgeben von diffusem Licht des Nebels über den Feldern. Die Einstellungen dienen einer Orientierung betreffend der Jahres- und Tageszeiten.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd. S. 83

Der Film arbeitet mit intensivem Einsatz von Rauch, oft in Kombination mit Gegenlicht, um diesen hervor zu heben. Er betont zum Beispiel das verruchte Milieu des Dorfwirtshauses. Rauch und Lichtfunken kombiniert mit der schweißnassen Haut der Männer verdeutlichen die harte Arbeit in der Fabrik. Auch Rauch der Zigaretten und des brennenden Stalls sind Beispiele dafür. Die Szenen werden von ihm umhüllt und erhalten einen geheimnisvollen, mystischen, unwirklichen, verstärkt dramatischen Gehalt. Das Einfallen des Lichtes direkt in die Kameralinse ergibt in zahlreichen, stets fröhlichen Szenen Artefakte auf der Bildebene und erzeugt einen verspielten Eindruck. Ob starkes Mondlicht, Mittagssonne, Kerzenlicht, oder deren Imitate, stets sorgt das Licht für eine kontrastreiche, expressive Bildgestaltung. Aufgrund des intensiven Einsatzes von Bildern im Low-Key Stil, des harten Lichts, der Arbeit mit Schatten und Blitzen und auch der Verwendung extremer Perspektiven, erinnert der visuelle Stil des Filmes DIE SIEBTELBAUERN an den Film noir.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich um einen Farbfilm. Durch die intensive Verwendung von Low-Key Beleuchtung, nehmen die schwarzen Partien der Bilder überhand. Die sich davon abhebenden Flächen im Bild sind Körper oder Gegenstände, welche aufgrund des harten Kanten-, Spitzen- und Gegenlichts oft gleißend hell erscheinen. Bei Nachtszenen werden sie mit kühlem Blau gefärbt; unter Tags oder bei Kerzenschein mit warmen Rottönen. So sind etwa alle Liebesszenen zwischen Emmy und Lukas in sehr warmen Licht präsentiert, während die gewaltvolle Szene am Ende des Filmes in kaltem Licht spielt.

Durch den Wechsel der Farbtemperatur des Lichtes ergibt sich eine Kontrastwirkung der Szenen untereinander. Dadurch werden die Farben betont. Während langer Szenen bei Nacht gewöhnt sich das Auge jedoch zeitweise an das Blau und nimmt es als farblos wahr. Die dominierenden Farben, welche wiederholt auftreten, sind die des ockerfarbenen Feldes, der grünen Wiesen und der Hautfarben der Figuren. Durch den starken Kontrast innerhalb der Filmbilder überstrahlen jedoch selbst diese manchmal so stark, dass sie am Bild nur mehr weiß erscheinen.

Die Farben der Kostüme orientieren sich an den vorwiegend in Blau gehaltenen Bildern und sind größtenteils ebenfalls blau. Emmys rotes Oberteil hebt sich davon ab. Ihr widmet der Film neben Lukas besondere Aufmerksamkeit.

Der Film DIE SIEBTELBAUERN präsentiert seine Figuren hinsichtlich des Lichtes sehr ähnlich. Es besteht kein Unterschied, ob Frau, Mann, Kind, Feind oder Freund beleuchtet wird. Gute und böse Figuren werden jedoch bevorzugt in unterschiedlichen Perspektiven gezeigt: Der mächtige, fettleibige, glatzköpfige Feind, Danninger, oft mit hochrotem Gesicht aufgenommen, wird häufig im Low-Angle gezeigt und erscheint dadurch betont dominant. In der 77. Filmminute erfährt die visuelle Präsentation des Danninger Bauern ihren Höhepunkt an Grausamkeit: Seine dicke Hand schneidet mit einem Messer Wurst auf und führt diese zum Mund. Es graut der Morgen. Er lauert mit dem Inspektor über den Feldern und beide beobachten die sich am Heimweg befindende Emmy. Ihre Gesichter erscheinen durch das

kalte Morgenlicht und den tiefen Aufnahmewinkel noch bedrohlicher, ja fast brutal. Der Mund des Danninger bewegt sich in langsamen Kaubewegungen.

Auch der Großknecht wird wiederholt als Machthabender von unten gezeigt. Während der Essszene in der 19. Filmminute liegt seine Augenpartie im Schatten; nur Mund und Kinn sind zu erkennen. Der Rest des Gesichtes, welcher bedrohlich in der Dunkelheit ruht, wird erst sichtbar, als er wutentbrannt aufblickt. Schließlich hebt auch Lukas seinen Kopf und wird von der Küchenlampe erhellt, was ihm Selbstbewusstsein verleiht. Er wehrt sich gegen den Großknecht. Als dieser schließlich von den Siebtelbauern vor die Türe gesetzt wird, ist es Nacht (21. Filmminute). Der Großknecht trägt seine Koffer hinaus und schlägt Lukas zum Abschied nieder. Er verflucht ihn und zeigt mit dem Finger auf ihn. Sein Gesicht wird aus Lukas Perspektive, von sehr weit unten, aufgenommen. Der Hut verdeckt seine Augen, der Rest des Gesichtes ist in der Dunkelheit isoliert und scheint durch die Kombination seiner intensiven Mimik und der harten, expressiven Beleuchtung einer Maske ähnlich.

Die Siebtelbauern werden häufig mit gesenktem Kopf im High-Angle aufgenommen. Ihre Machtlosigkeit wird dadurch visuell betont. Die Präsentation von Severin, der mit seinen beobachtenden Blicken aus der Dunkelheit heraus oder von Fenstern oder Türen herein, die Position als „Beschatter“ und Erzähler der Geschichte einnimmt, von Emmy, der starken weiblichen Figur des Filmes, und die der anderen Siebtelbauern ähneln sich stark. Der Grund, warum ich für die Arbeit die Figur des Lukas wähle, liegt darin, dass er am häufigsten und damit am abwechslungsreichsten präsent ist. Keine andere Figur wird in so unterschiedlichen Kameraeinstellungen, Perspektiven, an so vielfältigen Orten und in derart variierenden Tempi gezeigt. Als heller, blonder Typus hebt er sich vom dunklen Low-Key Stil des Filmes am besten ab und hat zudem die Hauptrolle des Filmes inne.

Lukas Gesicht wird häufig in Nahaufnahmen gezeigt und mittels harter Schatten und außergewöhnlicher Perspektiven verfremdet. Das Setzen der Hauptlichtquelle als Streiflicht hebt Gänsehaut, Hautunreinheiten, Falten und Lukas starke Körperbehaarung hervor. Die Nase und das Kinn werfen harte Schatten über diverse Partien des Gesichtes und den Hals. Häufig ist Lukas Gesicht nur zur Hälfte zu sehen. Oft liegen seine Augen im Dunkeln und versinken in den Augenhöhlen. Äußerst selten wird ein Glanzlicht darin sichtbar und lässt die Augen aus der Dunkelheit hervorblitzen.

Konturen des Gesichtes und des Körpers werden mittels gleißendem Kanten-, Spitzen- und Gegenlicht betont und lassen das Publikum gewisse Dinge nur erahnen. Nicht selten wird Lukas helle Figur in kompletter Dunkelheit isoliert, er scheint sich darin zu verlieren.

Diese unwirkliche, befremdende Präsentation der Figur des Lukas wird durch schnelle Körperbewegungen verstärkt. Seine Flucht durch den Wald beispielsweise verursacht durch das partiell hervortretende Tageslicht zwischen Bäumen ein Hell – Dunkel Spiel auf seinem Körper. Wirre Eindrücke entstehen weiters durch den Gebrauch von Schlamm, Regen, Wasser und Blut auf Lukas Körper. Dadurch entstehen Oberflächen, welche Spielraum für außergewöhnliche Reflexionen des Lichtes bieten und in Kombination mit Bewegung teils nur noch unerkennbare Wischer auf der Bildfläche ausmachen. Wiederkehrendes Thema in der

Beleuchtung der Figur des Lukas sind Gitterstäbe oder Holzlatten, welche Schatten auf seine Figur und Umgebung werfen.

Man kann im Film DIE SIEBELBAUERN durchaus von einer expressiven Zeichnung des Lukas sprechen, die sein Auftreten mittels Licht abstrahiert und ihn beinahe überstiliziert unrealistisch erscheinen lässt. Mit folgenden Worten möchte ich in die Vertiefung der Figur des Lukas anhand von Arnheims Begriffen einleiten:

Wie fremdartig ist so ein Gesicht, wie viel intensiver weil stilisierter ist der Ausdruck, wie viel mehr Aufmerksamkeit zieht es auf sich und auf seine Mimik! Wieviel eher achtet man darauf, ob Linien, mit der eine kohlschwarze Haarflechte eine blitzweiße Wange einrahmt, schön und charakteristisch ist. Wem einmal aufgefallen ist, wie unwirklich die meisten Filmgesichter aussehen, wie überirdisch, wie schön... wie sie oft nicht den Eindruck eines Naturprodukts sondern einer künstlerischen Schöpfung machen – wozu natürlich Maskenkunst und Schminke viel beitragen – dem wird ein gutes Filmgesicht ähnliche Freuden bereiten wie ein gelungenes graphisches Blatt.¹⁷⁷

4.1.2. Plastizität/ Tiefe

Filmbilder haben die Eigenschaft, zweidimensional zu sein, können aber dennoch den Eindruck einer dritten Dimension zu erwecken. Zu diesem merkwürdig anmutendem Vorgang gibt es unterschiedliche Herangehensweisen und Erklärungsversuche. Steinmetz¹⁷⁸ etwa beschreibt die Illusion der Raumtiefe mit der synästhetischen Wirkung fotografischer Bilder¹⁷⁹, während Monaco¹⁸⁰ von drei Ebenen der Komposition (welche er als Codes bezeichnet) spricht: Die Bildebene, die geografische Ebene, welche parallel zum Horizont verläuft, und die Ebene der Tiefenwahrnehmung, welche vertikal zur geografischen Ebene steht. Die letzten beiden Ebenen müssen aufeinander abgestimmt werden, um eine Tiefenwahrnehmung auf der Bildebene hervorzurufen.

Stereoskopische Filmtechniken erweisen sich als unbrauchbar, da die dreidimensionale Wirkung eines zweidimensionalen Filmbildes durch eine Vielzahl an filmischen Mitteln gesteuert werden kann.

Für Arnheim ist die „Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale [ist] eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht.“¹⁸¹ Fraglich ist, inwieweit man an dieser Stelle überhaupt von Not sprechen sollte, da sich aus der Reduktion zahlreiche Vorteile ergeben, welche das Filmbild visuell bereichern können. Schon alleine die Tatsache, dass das Filmbild sowohl räumlich als auch flächig wahrgenommen werden kann, verschafft der/ dem FilmemacherIn die Möglichkeit, damit bewusst zu operieren. Auch das betonte Arbeiten gegen eine dritte Dimension kann dabei zu wirkungsvollen Ergebnissen führen. Eine Figur ohne körperliche Tiefe kann als inhaltsleer, gewöhnlich und unbedeutend für den Film

¹⁷⁷ Ebd. S. 79

¹⁷⁸ Professor für Medienwissenschaft und Medienkultur an der Universität Leipzig

¹⁷⁹ Steinmetz, Rüdiger. *Licht, Farbe, Sound: Filme sehen lernen* 2. S. 52

¹⁸⁰ Zeitgenössischer, amerikanische Filmwissenschaftler

¹⁸¹ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. S. 57

wahrgenommen werden, in Gegenüberstellung zu einer betonten Körperlichkeit anderer Figuren. Ein flaches Filmbild muss aber keinen flachen Gehalt aufweisen. Es kann als Mittel der Verfremdung agieren oder das Publikum auf das Medium aufmerksam machen und dadurch Selbstreflexivität hervorrufen. Ein bewusstes Vermeiden von Plastizität und Tiefe kann grafische Muster entstehen lassen; das Filmbild also als Präsentationsfläche abstrakter Formen nutzen, wie dies ab der 23. Filmminute (DVD Beispiel 1) geschieht. Die Figur des Lukas löst sich hier in grafische Muster auf. Lukas drückt sein Gesicht in den Schlamm neben dem Hof. Als Severin ihn anspricht, beschmiert er diesen mit Dreck. Ein sehr hartes Licht von der Seite bringt die feuchte Oberfläche der beiden Gestalten zum schimmern. Eine Schlacht beginnt. Sie lässt die Körper der beiden Protagonisten zur Unkenntlichkeit verkommen und führt durch die schnellen Bewegungen und den harten Lichteinfall zu ihrer Demontage. Ein grafisches Spiel von Lichtelementen nimmt dem Bild jede räumliche Tiefe, lässt das Publikum jedoch tiefer in das Treiben der beiden Charaktere eintauchen.

Weitere Konsequenzen des Wegfalls der realen räumlichen Dimension des Filmbildes sind die Betonung von perspektivischen Überschneidungen und der Wegfall der „Größen- und Formkonstanz“. Damit meint Arnheim perspektivische Verzerrungen am fotografischen Bild, welche als solche in der Realität nicht erkannt werden, da sie von selbst „entzerrt“ werden. Die „Unwirklichkeit“ des Filmbildes an sich trägt zu einem zweidimensionalen Eindruck bei, dazu gehört etwa seine Begrenzung durch einen Rahmen.

Die filmischen Mittel, mit denen eine dreidimensionale Wirkung erzeugt werden kann (oder eben auch nicht) sind, wie bereits erwähnt, vielfältig. Sie reichen von Bewegung der Kamera und/ oder der Figuren im Raum, über eine Verlagerung der Schärfentiefe, bis hin zu bewusstem Umgang mit Licht. Gans sieht sogar einen Hauptzweck der Beleuchtung in der „Kompensation des Fehlens der dritten Dimension durch den Einsatz von Licht und Schatten.“¹⁸² Licht hat das Potential, Plastizität und Tiefe zu erzeugen oder zu verstärken. Das Grundprinzip besteht darin, dass ein dreidimensionaler Körper beleuchtet wird. Je nach Einfallswinkel der Lichtquelle und der Position des Objektes trifft das Licht manche Stellen intensiver als andere. Je nach Menge des auftreffenden Lichtes, reflektiert die Oberfläche dieses. Daneben ist die Intensität der Reflexion auch von der Beschaffenheit der Oberfläche abhängig. Die Helligkeitsabstufungen geben dem Publikum Informationen über Position des Körpers im Raum, über die Zusammenhänge der beleuchteten Partien und über die Beschaffenheit der Oberfläche.

Der sogenannte Lichtwinkel ist der Winkel zwischen optischer Achse der Kamera und Lichteinfallslinie. Je kleiner dieser ist, desto flacher wirkt das Bild. Nimmt der Lichtwinkel jedoch zu, fällt das Licht also seitlich ein, so entsteht der Eindruck von Körperlichkeit.¹⁸³ Ein Schattierungsgefälle wird sichtbar.¹⁸⁴ Die dreidimensionale Wirkung der Form, welche durch Lichtmodulation erzeugt wird, nennt man „chiaroscuro“.¹⁸⁵

¹⁸² Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 201

¹⁸³ Nurnberg, W. *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*. S. 56

¹⁸⁴ Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen*. Berlin: 1978. S. 306

¹⁸⁵ Livingstone, Margaret. *Vision and art*. New York: 2002. S. 115

Beleuchtet man einen Körper frontal von vorne, so ist seine Wirkung flach und entmaterialisiert.¹⁸⁶ Die Struktur der Oberfläche wird verhüllt. Dies geschieht in Lukas Gesicht in der 82. Filmminute. Er schießt in den Raum des Gefängniswärters. Sein Blick ist verzweifelt, das Licht scheint ihn zu blenden und zu verwirren. Es verhüllt sein Gesicht trotz der starken Lichtintensität und lässt es ungewöhnlich flach erscheinen.



Abbildung 1¹⁸⁷

Als weiteres Beispiel, in welchem sowohl Verflachung durch Licht als auch Lichtmodulation sichtbar werden, möchte ich folgende Szene nennen, welche sich in der Höhle und im Wald abspielt, die Lukas Deckung geben: In der 77. Filmminute (DVD Beispiel 2) schlägt Lukas in der dunklen Höhle die Augen auf, ohne sich zu bewegen. Sein Gesicht hebt sich nur minimal vom dunklen Hintergrund ab. Es ist ungewaschen und weist dezente Lichtreflexe auf der Nasenspitze und in den Augen auf. Seine Pupillen rollen, geben einmal mehr, einmal weniger von dem Weiß in seinen Augen preis und reflektieren einmal stärker und einmal weniger stark. Dieser Teil der Szene wirkt aufgrund fehlender Kontraste sehr flach. Die Augen stechen als einzige Lichtpunkte aus der Finsternis hervor und wirken plakativ. Schließlich begibt sich Lukas zur Höhlenöffnung. Er blickt über einen Felsbrocken. Sein Rücken nimmt einen großen Teil des Bildes ein. Ein sanfter Verlauf von Dunkel ins Hell („chiaroscuro“) zieht sich nun über den unebenen Rücken. Die Hand, welche mit gespreizten Fingern am Stein liegt, gibt dem Körper Stabilität. Die darauf folgenden Flucht durch den Wald wird von einfallenden Lichtflecken am Waldboden und auf den Körpern der Figuren gezeichnet und verstärkt die ruhelose Situation. Lukas versteckt er sich immer wieder hinter großen, vermoosten Steinen, welche durch das einfallende Licht modelliert werden. Besonders gelungen finde ich eine Einstellung von einem Felsen und Lukas, die beide im „chiaroscuro Stil“ zeigt. Die einander zugewandten Seiten (von Fels und Lukas) sind hell, ein langsamer Verlauf zum linken und rechten Bildrand hin geht ins Schwarz über. Die Lichtsituation spiegelt die eingeeengte Position des Lukas wieder. Einerseits wird seine Körperlichkeit betont, andererseits ein Raumempfinden geschaffen. Seine Bewegung folgt dem Verlauf des Steines vom rechten unteren zum linken oberen Bildrand. Sein Blick setzt diese Bewegung

¹⁸⁶ *Lighting*. In: Arnheim, Rudolf. *Film Essays and Criticism*. Madison: 1997. Übersetzt von Brenda Bontien.

¹⁸⁷ Alle Abbildungen dieses Kapitels stammen aus dem Film *DIE SIEBTTELBAUERN* mit Bildern des Kameraautors Peter von Haller. Einige der Abbildungen wurden, wie vermerkt, im Adobe Photoshop nachbearbeitet, um beschriebene Fakten besser zu veranschaulichen. *Die Siebtelbauern*. Regie/Drehbuch: Stefan Ruzowitzky. Österreich: 1997. Fassung: VHS Aufzeichnung, ORF2, 90'.

fort. Die Szene endet mit einem erneut flachen Bild. Lukas liegt am Rücken, Hände und Beine von sich gestreckt. Das Licht trifft ihn frontal und zeigt ihn als Teil der Felsoberfläche.

Positioniert man eine Lichtquelle seitlich eines Körpers, so entsteht eine Reliefwirkung, welche wiederum Plastizität erzeugt.¹⁸⁸ Die Oberflächenstruktur der Figur wird ersichtlich und gibt ihr dadurch Charakter.¹⁸⁹ So in der neunten Filmminute, in welcher sich Lukas zunächst der melkenden Emmy von hinten nähert. Die Gesichter der beiden sind vom Arbeiten verschwitzt und glänzen in Erregung. Sie lassen sich ins Heu fallen. Details der beiden werden durch das Herausleuchten von Körperkonturen betont, verlieren sich jedoch in der Bewegung. Das warme Licht fällt in die Linse der Kamera. Es folgt eine Einstellung, welche Lukas Oberkörper und Gesicht isoliert vor dunklem Hintergrund in einer Halbtotale zeigt. Das seitlich einfallende Licht enthüllt seinen behaarten Oberkörper, löst den Körper vom Hintergrund los und erzeugt Plastizität.

Körper(teile) können mittels Beleuchtung betont werden. Hellere Teile im Bild werden als besonders wichtig wahrgenommen, während dunklere Partien schwer und massiv wirken.¹⁹⁰ Das sogenannte „repoussoirs“ bedeutet, dass größere Objekte im Vordergrund platziert werden, um den Hintergrund entfernter erscheinen zu lassen. Dieser Eindruck kann mittels Beleuchtung verstärkt werden, wenn ein stärkerer Helligkeitsunterschied zwischen Hinten und Vorne besteht.¹⁹¹ Auch die Wahrnehmung von Perspektive kann dadurch beeinflusst werden.¹⁹² Die 17. Filmminute (DVD Beispiel 3) zeigt die Konturen von Füßen. Geräusche skizzieren ein Liebesspiel zwischen Emmy und Lukas. Die Holzlatten des Heustalles lassen wenig Licht ins Innere des Stalles. Sie ziehen sich als unregelmäßige Linien durchs Bild. Die Kamera kippt über eine Kante und enthüllt die Position der Beiden: Ihre Beine nach oben gelagert diskutieren sie ihre neue Situation. Ihre beiden hell beleuchteten Körper heben sich von der Dunkelheit ab. Es folgt eine Einstellung, in der die liegende Emmy im Vordergrund und Lukas im Hintergrund zu sehen sind. Das Gesicht der Emmy nimmt wesentlich mehr Raum auf der Bildfläche ein, ist jedoch insgesamt dunkler beleuchtet als Lukas. Die Distanz zwischen den beiden ist spürbar. Eine Schärfenverlagerung von Emmy auf Lukas unterstützt diese Raumwirkung und lenkt die Konzentration des Publikums. Als Emmy aus dem Stall läuft, springt Lukas auf. Erneut wird er isoliert in der Dunkelheit des Stalles zurückgelassen. Lediglich ein Holzbalken am linken, unteren Bildrand gibt ihm Stabilität im Bild.

*Bei der Modellierung von Gesichtern kommt es darauf an, auf der Oberfläche eines Gesichts Lichtmuster zu verteilen, wodurch es Tiefe und Charakter verliehen bekommt.*¹⁹³

¹⁸⁸ Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen*. S. 306

¹⁸⁹ *Lighting*. In: Arnheim, Rudolf. *Film Essays and Criticism*.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen*. S. 307

¹⁹² Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 15

¹⁹³ Ebd. S. 225

Plastische Nahaufnahmen der Figur des Lukas finden sich viele im Film DIE SIEBTELBAUERN. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Einstellung in der 67. Filmminute, als Lukas von der Nane erfährt, dass er Rosalinds Sohn ist, die Opfer einer Vergewaltigung war: Lukas liegt in der dunklen Höhle, verschwitzt und partiell beleuchtet. Starke Reflexionen auf Stirn und Nase und dezentes Spitzenlicht akzentuieren das Bild, seine Augen verschwinden in den dunklen Augenhöhlen. Die Nane legt ihre faltige Hand auf sein Gesicht und führt dadurch die inhomogene Landschaft aus Licht und Schatten weiter. Eine weitere bemerkenswerte Licht- und Schattenverteilung auf Lukas Gesicht findet sich in der 51. Filmminute. Lukas Figur wird sitzend von hinten gezeigt. Sein Rücken nimmt den größten Teil des Bildes ein und ist partiell beleuchtet. Die Schulterpartie ist am hellsten und führt zu seinem Gesicht, welches sich von der Kamera abwendet. Sein Blick ist ins Dunkle gerichtet. Ein 180-Grad-Sprung der Kamera zeigt ihn von vorne. Sein Gesicht ist unregelmäßig beleuchtet, die Augen versinken im Schwarz. Das harte, fast gleißend helle Licht führt die Schatten in Form der Falten seines Hemdes, welche ebenfalls harte Schatten werden, weiter. Als er sich umdreht, blickt er erneut in eine Dunkelheit, die auf sein Gesicht übergreift. Als sich Lukas niederlegt, leuchten Severins Augen aus der Dunkelheit, während Lukas Blick nach oben eine harte Licht - Schatten Teilung seines Gesichts hervorruft. Die eine Gesichtshälfte scheint wie wegradiert. Als er sich zu Severin wendet, kann man nur das Nasenloch als Loch in der Dunkelheit erkennen. Er deckt sich zu. Die Falten legen sich über ihn, der Schatten teilt seinen Kopf. Dieses Spiel der unterschiedlichsten Licht- und Schattenmuster auf der Figur des Protagonisten verleihen ihm eine physische Dimension, indem sie sie greifbar erscheinen lassen.

Hell-Dunkel Kontraste erzeugen räumliche Tiefenwirkung. Dies kann mittels Einsatz von Kanten- und Spitzenlichtern erreicht werden. Körpergrenzen werden dadurch betont, eine Abhebung vom Hintergrund geht damit einher.

Das Spitzenlicht ist ein von oben auf die Haare von Personen gerichtetes Gegenlicht. Appeldorn schreibt über diesen Effekt: „Durch ein Gegenlicht („Spitze“) hebt sich in vielen Fällen das Objekt besser vom Hintergrund ab, und es wird plastischer.“¹⁹⁴

Im Film DIE SIEBTELBAUERN wird Spitzen- und Kantenlicht sehr intensiv und häufig eingesetzt. Zum Beispiel finden wir es in der 46. Filmminute, wenn Lukas und Severin in der Fabrik arbeiten. Werkzeuge im Vorder- und Hintergrund bestimmen das Bild. Die beiden arbeiten hart in rauchiger Atmosphäre, heben sich durch das harte Spitzenlicht jedoch klar von diesem ab. Ihre Gesichter und Oberkörper sind von Schmutz gezeichnet. Gleißende Funken sprühen wild durch die dunkelblau beleuchtete Umgebung und bilden ebenfalls einen harten Kontrast.

Ein weiterer Einsatz von Spitzen- und Kantenlicht findet sich ab der 74. Filmminute (DVD Beispiel 4). Emmy sitzt in der Höhle neben dem liegenden Lukas. Ihr Blick ist in die Ferne

¹⁹⁴ Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München: 1986. S. 69

gerichtet, die Szene mit warmen Licht beleuchtet. Lukas, der mit dem Rücken zu ihr liegt, schreckt auf und dreht sich zu ihr um. Sie küssen und lieben sich. Im Hintergrund lodert und raucht schwach ein Feuer und gibt ihnen leichte Spitzen. Ansonsten ist das Bild sehr dunkel gehalten, die Körper der beiden sind trotzdem erkennbar. Eine Nahaufnahme zeigt die Gesichter der beiden. Ihre Nasen reflektieren das schwache Licht, ihr Haar erhält spärliches Spitzenlicht. Lukas Augen funkeln.

Das Auge des Betrachters fasst gleiche Helligkeitsstufen im Bild zu Gruppierungen zusammen und zieht daraus den Schluss, dass sie adäquate Positionen im Raum einnehmen. Die Schattenpartien dieser Bilder sind kaum von den restlichen Stellen unterscheidbar, da das gesamte Bild so dunkel gehalten ist. Der Zuseher muss sich anstrengen, überhaupt etwas wahrzunehmen. Ohne den Spitzen und Kanten wäre eine räumliche Differenzierung kaum möglich. Mehrere unterschiedliche Einstellungen der beiden folgen aufeinander und werden sanft wieder ausgeblendet. Ein dünnes Spitzen- und ein Haarlicht wiederholen sich hierbei immer wieder.

Auch der Einsatz von Gegenlicht begünstigt eine extreme Wahrnehmung der Differenzierung zwischen Vorder- und Hintergrund. Lukas betritt in der 35. Filmmminute stolz den Stall mit einem klingenden Grammophon und stellt die Errungenschaft am Boden ab. Allgemeines Staunen geht durch den Raum. Lukas Augen und Zähne funkeln im dunklen Stall vor Begeisterung. Ein Tanz mit Emmy folgt: Der dunkle Stall bildet den Rahmen des Geschehens. Einzelne Lichtkleckse lassen den Raum erahnen. Die Türe des Stalles ist hell erleuchtet und lenkt den Blick auf den Tanz von Emmy und Lukas. Ihre zwei Körper sind aufgrund der Entfernung sehr klein gezeichnet und dunkel. Die anderen Mägde und Knechte stehen um die beiden herum, sind jedoch aufgrund starker Überbelichtung kaum zu erkennen.

Helligkeits- und Dunkelheitsunterschiede können mit der Eigenfarbe von Objekten verwechselt werden. Um dies zu vermeiden, ist es wichtig, die/ den BetrachterIn in die Raumverteilung des Lichtes einzuführen – sie ihr/ ihm vertraut zu machen. Dies ist bei dieser Einstellung der Fall: Das Publikum kennt die dunkle Situation des Stalles und weiß über den Kuhbestand des Hofes Bescheid. Mit diesem Wissen kann der helle Fleck im Vordergrund des Bildes als Teil einer gefleckten Kuh enträtselt werden.

Zu harte Schatten von einer einzigen Lichtquelle stammend rufen im Publikum Orientierungslosigkeit hervor und können Figuren zerreißen. Um eine Wirkung zu erzielen, ist laut Arnheim die ausgewogene Kombination mehrerer Lichtquellen notwendig.

So kann der Gesamteindruck einer anschaulichen Ordnung entstehen. Die Lichtquellen können sich aber auch gegenseitig stören, indem sie die Wirkung der anderen teilweise steigern oder umkehren. Die Folge ist, daß sowohl die Gestalt von Objekten als auch ihre räumlichen Wechselbeziehungen unverständliche werden. Sollen mehrere Lichtquellen zusammenwirken, wird sich der Fotograf um eine

*hierarchische Ordnung bemühen: er gibt einer von ihnen die Hauptrolle als „bestimmende Quelle“ und den anderen eindeutig schwächere Nebenrollen.*¹⁹⁵

Arnheim spricht hier von der ausgewogenen Intensität der Hauptlichtquelle in Kombination mit allen anderen verwendeten Lichtquellen. Diese Aussage bietet jedoch eine Reibungsfläche in der Behandlung des Filmes DIE SIEBTELBAUERN. Der Film arbeitet nämlich des Öfteren bewusst gegen diese Ausgeglichenheit, gerade um eine Orientierungslosigkeit hervorzurufen. Dies passiert in etwa in der 44. Filmminute (DVD Beispiel 5), als Emmy das dunkle Esszimmer betritt und ihr Schatten über die Wand schleicht. Kombiniert mit Detailaufnahmen und der Stimme des lernenden Lukas entsteht absolute Orientierungslosigkeit, welche sich jedoch in einer Totale auflöst. Das Licht fällt von außerhalb durch die Fenster ins Zimmer. Eine Kerze am Tisch dient Lukas beim Lernen. Eine Over-the-Shoulder Einstellung von Lukas im sowohl warmen Licht der Kerze als auch dem kalten Licht des Mondes folgt, und zeichnet sein Gesicht ungewöhnlich bunt. Der Schatten des Fensterkreuzes im Hintergrund gibt dem Bild Stabilität und nimmt Bezug auf die räumliche Beschaffenheit. Das kalte Licht definiert die Ebene im Hintergrund, die Nacht außerhalb, welche jedoch ins Innere eindringt. Das warme Licht der Kerze hält die drei Protagonisten zusammen und bildet den Mittelpunkt ihres Gesprächs im Rauminneren. Als ZuseherIn können wir schließlich in einer Nahaufnahme der Figuren folgende Ebenen erkennen: Emmy von hinten, unscharf im Vordergrund, Lukas rechts außen, scharf und hell abgebildet, Severin partiell und gänzlich kühl beleuchtet im Hintergrund. Sein Gesicht ist stark angeschnitten. Lukas bildet das Zentrum des Interesses. Die Einstellung bietet nun die von Arnheim gewünschte Ausgeglichenheit. Die Szene schließt mit einer Totalen der drei Figuren isoliert in der Dunkelheit des Esszimmers. Das Fenster definiert erneut ihre Position. Ein gutes Beispiel, in welchem harte Schatten Figuren zerreißen, liefern DIE SIEBTELBAUERN in der zehnten Filmminute. Lukas und Severin befinden sich inmitten einer Menschenmasse am Friedhof. Die Sommersonne steht am Zenit. Lukas Gesicht wirkt durch die starke Helligkeit farblos und wirft harte Schatten, welche sich vom weißen Gesicht klar abgrenzen: Seine Augen liegen in dunklen Höhlen verborgen; Augenringe werden betont. Der Nasenschatten reicht bis zum Ansatz der Oberlippe und wirkt als dunkler Fleck am Bild. Auch die Lippen formen dunkle Schatten. Das gesamte Gesicht ist von einem Schatten am Hals vom restlichen Körper der Figur isoliert und erscheint als eigenes Element im Bild. Der Schatten des Kinns deutet nach unten und befindet sich etwa in horizontaler Höhe mit dem sich daneben befindlichen Gesicht des Severin. Dieses ist kleiner, da es weiter hinten im Raum liegt, trotzdem aber nicht weniger hell als das von Lukas. Die Gesichter wirken maskenhaft und unwirklich. Sie verfremden die Gesichter mehr, als sie zu enthüllen. Der Schatten gibt ihnen eine neue Form und bricht dabei mit den „Regeln“ des modulierenden Lichts.

¹⁹⁵ Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen*. S. 310

Anhand des bisher Beschriebenen wird offensichtlich, dass Schatten ein wichtiges Mittel der Figurengestaltung sind. Man unterscheidet zwischen dem eben erörterten Eigenschatten, der von einem Körper auf den selben Körper geworfen, und dem Schlagschatten, welcher auf andere Körper oder Objekte geworfen wird. Ersterer wird als Bestandteil des Körpers wahrgenommen und kann Plastizität und Körperlichkeit erzeugen oder zerreißen (wie im oberen Beispiel). Den Schlagschatten nimmt man bewusster und als eigenständiges Objekt wahr. „Bei Schlagschatten kommt es [dagegen] zu einer Überlagerung, zu einem Eingriff in die Unversehrtheit des überlagerten Objektes.“¹⁹⁶ Auch der Einsatz von Schlagschatten kann bei der/ dem BetrachterIn zu Verwirrung führen. Beispielsweise, wenn sie/ er den Gesamteindruck des Bildes noch nicht vollständig erfassen konnte.

Der Film DIE SIEBTELBAUERN nutzt auch Eigenschatten zur visuellen Gestaltung. In der 23. Filmminute küsst der schlammverschmierte Lukas etwa die weiße Hauswand des Hofes. Durch den seitlichen, harten Lichteinfall, kommend von einer einzigen Quelle, küsst er damit seinen eigenen Schatten.

Ein weiteres sehr schönes „Schlagschattenspiel“, welches zu einer Desorientierung beiträgt und zur visuellen Zeichnung der Figur des Lukas ihren Teil beiträgt, findet sich ab der 80. Filmminute (DVD Beispiel 6). Lukas betritt dabei den Gefängnisraum von Rosalind, seiner Mutter. Rosalinds Gesicht erhält Licht bis zu den Augen, welche jedoch aus dem relativ dunklen Bild hervorleuchten. Sie beobachtet die aufgeregten, zögerlichen Bewegungen von Lukas, dessen gesamtes Gesicht von Dunkelheit verhüllt ist. Sein Kopf wirft jedoch einen Schlagschatten an die Rückwand der Zelle und wird als eigenständiger Körperteil bewusst wahrgenommen – und zwar mit einer räumlichen Distanz, auf der Ebene des Hintergrundes. Lukas wirft sich in Rosalinds Schoß und umarmt sie, die kaum reagiert und in die Ferne starrt. Die Kamera beobachtet Mutter und Sohn durch die Gitterstäbe hindurch. Gitterstäbe und Schatten dieser lassen sich kaum voneinander unterscheiden. Es kommt zur Verwirrung der Ebenen. Lukas erhebt sich und schwankt nervös von einem auf das andere Bein. Die Schatten der Gitterstäbe wandern nun über seinen Körper und zeichnen chaotische Muster darauf. Als er ins Nebenzimmer eilt, huscht sein Schatten neben ihm her, als wäre er eine zweite Gestalt. Die beiden wirken hektisch und verstört. Auch beim Verlassen des Gefängnisses zeichnet sich Lukas Schlagschatten auf der weißen Hausmauer.

Wie man an den nun genannten Beispielen sehr gut erkennen kann, sind Plastizität und Tiefe zwei (u.a.) durch das Licht hervorgerufene Komponenten, welche die visuelle Präsentation der Figur des Lukas stark prägen. Man muss sie jedoch, wie ebenfalls bemerkt, als Variablen sehen, die in ihrer Abwesenheit auch bewusster Verflachung und/ oder Desorientierung einen Platz einräumen. Durch Verstärkung oder Minderung der räumlichen Dimension mittels Licht wird die Figur des Lukas auf vielfältige Art und Weise in die Mise-en-Scene des Filmes DIE SIEBTELBAUERN eingebettet. Neben der Modulation mittels Schattierungsgefallen, der Loslösung vom Hintergrund mit Spitzen-, Kanten-, und Gegenlicht, der Betonung seiner

¹⁹⁶ Ebd.

Position durch ausgewogenes Licht und der Bereicherung mit Lichtmustern, kommt der Figur des Lukas eine erweiterte visuelle Präsentation zu, welche seinen Körper als zweidimensionale Oberfläche zeigt. Das Spiel mit harten Schatten und abstrakten, bewegten Lichtformen auf dem Körper des Protagonisten verfremden sein Auftreten in manchen Teilen des Filmes und rufen Desorientierung und Dekonstruktion des Körpers hervor.

4.1.3. Dynamik/ Spannung

Jedes Filmbild weist visuelle Spannungsmuster auf, die durch physiologische Mechanismen wahrgenommen werden. Die Komposition eines Bildes kann durch bewussten Einsatz dieser sogenannten induzierten Spannung an Intensität gewinnen. Kandinsky definiert eine visuelle Komposition wie folgt:

Die Mitarbeit der Kraft an dem gegebenen Material führt in das Material das Lebendige ein, das sich in Spannungen äußert. Die Spannungen lassen ihrerseits das Innere des Elementes zum Ausdruck kommen. Das Element ist das reale Resultat der Arbeit der Kraft am Material. Die Linie ist der deutlichste und der einfachste Fall dieser Gestaltung, die jedes Mal exakt – gesetzmäßig vor sich geht und deshalb eine exakt – gesetzmäßige Verwendung gestattet und verlangt. So ist die Komposition nichts weiter als eine exakt – gesetzmäßige Organisation der Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte.¹⁹⁷

Laut Mikunda begünstigt der bewusste Umgang mit visuellen Spannungsmustern eine emotionale Bildkomposition. Er und Arnheim geben Einblick in die Möglichkeiten des Einsatzes visueller Spannungsmuster zur Produktion dynamischer Bildkompositionen. Im Folgenden muss beachtet werden, dass sich der Begriff „Dynamik“ als äußerst unstet erweisen kann, da sich induzierte Spannungen untereinander auflösen können. Die beiden Begriffe dürfen also nicht als starre Schemata gehandhabt werden, sondern müssen immer im Kontext der gesamten Komposition gesehen werden. Kandinskys Ausdruck der „exakt – gesetzmäßigen Organisation“ wird dadurch verkompliziert; besonders dann, wenn es sich nicht mehr um die Anordnung von Linien und Punkten auf einer Fläche handelt, sondern um eine Figur am bewegten Filmbild.

„Einfachheit genügt nicht.“ So nennt Arnheim ein gesamtes Kapitel in „Kunst und Sehen“. Für ihn spielt die mentale Aktivität der Rezipientin/ des Rezipienten eine wesentliche Rolle; diese muss anhand optimaler Bildkomposition aktiviert werden. Die/ der BetrachterIn tastet mit ihren/ seinen Blicken das Bild ab. Um eine kompositorische Balance zu halten und ergänzend dazu inhaltliche Bedürfnisse zu erfüllen, wird die Augenrichtung durch dynamische Prozesse gesteuert. Eine psychologische Begründung dieses Prozesses soll an dieser Stelle nicht behandelt werden, da sich damit ein neuer Fachbereich eröffnen würde. Allerdings möchte ich nun untersuchen, inwieweit dieser Prozess durch das Licht gesteuert werden kann.

¹⁹⁷ Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: 1955. S. 100

Um ein Filmbild mit Spannung aufzuladen, ist es wichtig, unterschiedlich starke Spannungszentren zu etablieren. Diesen Zentren können mittels Schärfe, Bewegung, intensiver Farben und vielem mehr Gewicht erhalten. Eine sprechende Figur hat beispielsweise mehr Gewicht als eine schweigende und auch Fluchtpunkte räumlicher Tiefe besitzen ein besonderes Gewicht.

Das Licht ist ein wichtiges Mittel, um die Gewichtung von Figuren zu steuern. Hell beleuchtete Elemente erhalten stärkere Gewichtung. Das visuelle Gleich- oder Ungleichgewicht ist also von der Anwendung der Beleuchtung abhängig. Abgebildete Figuren induzieren visuelles Gewicht. Sind mehrere Figuren auf einer neutralen Fläche abgebildet, so haben sie unter bestimmten Voraussetzungen Gewicht derselben Intensität. Das visuelle Gewicht der Figuren kann nun aus dem Gleichgewicht gebracht werden, indem man eine Figur deutlich heller beleuchtet und somit akzentuiert. An diesen akzentuierten Stellen des Bildes herrscht eine höhere Spannungsdichte. Beim Abtasten des Bildes bleiben die Augen der Betrachterin/ des Betrachters bei heller erleuchteten Partien hängen. Sie/ er richtet seine Aufmerksamkeit darauf. Diesen hellen Partien kommt ein ganz besonderer Stellenwert zu. Die erhellte Bildpartie muss jedoch nicht gleichzeitig die wichtigsten Handlungsmotive beinhalten. Gerade eine Verschiebung dieser beiden Ebenen kann zu Spannung führen.

Die Technik, visuelle Elemente aus ihrem Umfeld herauszuleuchten, im Branchenjargon highlighting genannt, führt in ihrer extremen Anwendung zu intensiven Hell – dunkel – Kontrasten.¹⁹⁸

Eine Anwendung induzierter Spannung, unter anderem mittels Highlighting realisiert, findet sich in der 19. Filmminute des Filmes DIE SIEBELBAUERN. Der Großknecht erhebt sich vom Esstisch und blickt auf Lukas herab. Ein Spannungsdreieck zwischen ihm, Lukas und Emmy entsteht, welches mittels Highlighting unterschiedlich starke Spannungszentren etabliert. Die Blicke der Figuren, ihre Positionen zueinander, sowie die Schärfen - Unschärfen Verhältnisse verstärken diese Wirkung: Der erhobene Großknecht ist scharf und hell abgebildet, er blickt in Lukas Richtung, also fast in die Kamera, was ihn zur stärksten Figur dieser Situation macht. Lukas ist zwar ebenfalls hell beleuchtet und nimmt auch wesentlich mehr Platz auf der Bildfläche ein. Er ist jedoch unscharf, von seitlich hinten aufgenommen und blickt zu Emmy, welche zwar wiederum scharf abgebildet ist, jedoch sehr dunkel und klein in den Hintergrund tritt. Sie ist die Schwächste. In dieser Situation kommen dem Großknecht mehrere Komponenten zu Hilfe, um ihn mit visueller Spannung aufzuladen (Blick nahezu in die Kamera, erhobene Position, Schärfe und Highlighting).

¹⁹⁸ Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. S. 69



Abbildung 2

Ähnlich helle und dunkle Partien im Bild werden zusammengefasst, gruppiert und isoliert – wie bereits im vorherigen Kapitel im Zusammenhang mit den Begriffen Plastizität und Tiefe beschrieben. Diese sogenannte „Effektbeleuchtung“, welche ebenfalls für starke Kontraste verantwortlich ist, kann laut Arnheim auch dynamisieren.¹⁹⁹ Kompositorische Beziehungen und Relationen entstehen oder werden zerstört und schaffen „visuelle Zusammengehörigkeit“²⁰⁰ oder Abgrenzung.

So beispielsweise in einer Szene in der vierten Filmminute. Die Protagonisten sind hier mit hartem Sonnenlicht beleuchtet. Der Inspektor spricht zu den Knechten und Mägden (später die „Siebtelbauern“ genannt) des Hofes, welche in einer Reihe angeordnet ihre Köpfe zu Boden neigen. Lukas Gesicht liegt im diffusen Schatten. Als er sich zu Wort meldet, erhält er starkes, hartes Sonnenlicht von oben leicht seitlich. Er ist im Film zum ersten Mal zu sehen. Seine Augen bleiben im Schatten, die Haar-, Nasen-, Mund-, und Kinnpartie wirft Schatten auf seine linke Gesichtshälfte und teilt das Gesicht. Diese Teilung verläuft jedoch aufgrund des harten Lichtes und seiner Position nicht linear. Ein zerrissener Eindruck entsteht. Von der linken Bildseite her scheint Lukas eine Ohrfeige vom Licht zu bekommen. Das demütige Senken des Kopfes nach seiner Wortmeldung bringt wieder gemäßigt dunkle Schatten über sein Gesicht. Lediglich die Spitze seiner Nase bleibt schließlich erhellt und damit isoliert von allen anderen Gesichtspartien.



Abbildung 3

¹⁹⁹ *Lighting*. In: Arnheim, Rudolf. *Film Essays and Criticism*.

²⁰⁰ Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 15ff.



Abbildung 3a (nachbearbeitet)

Um dieses Phänomen besser sichtbar zu machen, habe ich das Filmbild bearbeitet. Die Tiefen wurden dabei verdunkelt, die Höhen aufgehellt, der Kontrast dadurch verstärkt. Nimmt man schließlich dem Bild die Farbe, um Ablenkungen zu umgehen, wird der zerrissene Eindruck klar deutlich.

Mittels harter Licht- und Schattenvariationen können Formen auf der Bildfläche entstehen, welche aufgrund ihrer Position im Bildrahmen mit Spannung aufgeladen sind. In der 40. Filmminute lehrt Severin Lukas das Schreiben. Eine Öllampe dient ihnen als Lichtquelle. Severins Kopf befindet sich im linken mittleren Bildteil, Lukas etwa mittig unten. Die Öllampe befindet sich zwischen den beiden. Als Schreibfläche dient das Getreide, welches vor ihnen liegt und sich am unteren Bildrand entlang zieht. Die beiden werden von totaler Finsternis isoliert, auf der sich ein Lichtdreieck erstreckt, welches durch Figuren und Getreidefläche geformt wird. Das Lichtdreieck zeigt nach rechts (in Leserichtung). Das Deuten der beiden mit ihren Fingern und der Blickwechsel untereinander laden das Lichtdreieck zusätzlich mit Spannung auf.



Abbildung 4 (nachbearbeitet)

Ähnliches geschieht in der 67. Filmminute, als die alte Nane Lukas in der Höhle in Sicherheit bringt. Als sich der in weißem Schlafanzug gekleidete Lukas hinlegt, bilden die beiden Gesichter mit dem Schlafanzug ein Dreieck in der Dunkelheit.

Ein weiteres Lichtdreieck findet sich in der 74. Filmminute, als Lukas Severin zum Abschied umarmt. Hier formt die Figur des Lukas das Dreieck alleine. Sein halb beleuchtetes Gesicht bildet den Schwerpunkt des Dreiecks. Sein Blick ist jedoch ins rechte untere Bildeck gerichtet, wo auch sein weiß gekleideter, stark beleuchteter Arm hinführt. Das linke Eck des

Dreiecks verlicht in der Dunkelheit und ist lediglich durch Lukas zweiten Arm und Severins Rücken angedeutet. Erneut zeigt das Dreieck in die Leserichtung und treibt dadurch die Geschichte visuell an.

Auch der Einsatz von Kanten- und Spitzenlicht kann zur Spannungserzeugung beitragen. Es bedarf dabei eines durchdachten Verhältnisses der einzelnen Lichtquellen zueinander:

*Die kräftig einfallende Kante oder Spitze wird jedenfalls als eindringlicher Lichtimpuls empfunden und damit im Gegensatz zum Hauptlicht auftreten. Es ist ein Aktions- oder Reizeffekt, der in das Bild hineingetragen wird und als solcher bewußt zur Lichtgestaltung herangezogen werden kann.*²⁰¹

Ab der 79. Filmminute (DVD Beispiel 7), bevor Lukas zu Rosalinde im Gefängnis vordringt, setzt er den Aufseher außer Kraft und bemächtigt sich sämtlicher Waffen, die er dort finden kann. Die Kamera filmt ihn aus der dunklen Seite des Kastens. Der Protagonist erhält seitliches Spitzenlicht. Es streicht bei manchen Bewegungen über seinen Oberkörper und enthüllt Lukas Brustbehaarung und faltiges Gewand. Die Kamera gleitet unruhig über seinen Körper, welcher von Spitzen-, Kanten-, und Gegenlicht gezeichnet ist. Sie geben Impulse und lösen dadurch eine Dynamik aus, die das Publikum fesseln. Mehrere Detailansichten von Lukas bewegtem Körper werden gezeigt. Als Lukas seine Aktion abgeschlossen hat, betrachtet er sich im Spiegel, der an der Kastentür befestigt ist. Over-the-Shoulder kann ihn das Publikum im Spiegel beobachten, wie er unruhig mit einer Pistole hantiert und sich überzeugten Blicks mustert. Er erhält erneut Spitzen- und Kantenlicht, nun jedoch auch Licht von oben. Seine Nase wirft einen dunklen Schatten auf die Partie oberhalb der Lippen. Die Augenhöhlen sind zwar dunkel, die Augen selbst jedoch klar erkennbar. Sein Kinn wirft einen klaren Schatten über den Hals. Ein erneut starker Impuls, ausgelöst von einer Lichtquelle aus der Gegenrichtung erfolgt, als er die Tür zu Rosalinds Gefängnis öffnet. Obwohl es sich dabei um einen eher dunklen Raum handelt, strahlt Lukas ein starkes Licht entgegen, welches seinem Gesicht eine betonte Kante verleiht.

Reizeffekte können aber auch durch den Einsatz von Flashes ausgelöst werden, wie dies in der dritten und der siebten Filmminute geschieht.

*Flashes sind Bildsplitter, die Reizwechsel bewirken – entstanden durch extrem kurze Zwischenschnitte oder durch einen simulierten Zusammenbruch des Bildes. Manchmal sind sie einfach irritierende Lichtblitze, hervorgerufen durch schnelle Blenden in reines Weiß. Meist stehen sie jedoch in einem inneren Zusammenhang mit der Handlung...*²⁰²

Im Film DIE SIEBTTELBAUERN befinden sich Flashes an den Stellen, als der tote Bauer entdeckt wird, die Geschichte also ihren Lauf nimmt, und an der Stelle, an welcher man

²⁰¹ Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. S. 21

²⁰² Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. S. 179

Rosalind im Schuppen findet. Ein erneutes Aufblitzen stellt einen visuellen Zusammenhang mit dem Mord am Bauern her. Diese beiden Momente zeichnen zwar nicht direkt visuell die Figur des Lukas, dennoch ist zu beachten, dass es sich bei den beiden Figuren, welche mit Flashes untermalt werden, letztendlich um seine Eltern handelt.

Ein weiterer Flash wird von Lukas selbst in der 83. Filmminute ausgelöst, als er seine Pistole auf einen Verfolger richtet. Der Flash befindet sich nach einer Einstellung des um die Ecke springenden Lukas und vor einem halbnahen Portrait dessen. Er dient als Übergang von einer in die nächste Einstellung. Durch seine Kürze wirkt er wie ein Schnitt, welcher statt Schwarzbildern Weißkader aufweist.

*Verformung, Schrägheit und die Methode der Auslassung sind Strategien visueller Darstellung, deren Reiz sich aus einer Abweichung von einer Scheinbar grundlegenden oder ursprünglichen Stellung ergibt.*²⁰³

Sie stellen wesentliche Mittel der Kreation von Dynamik dar.

Schräge Bildelemente werden dynamischer wahrgenommen als gerade. Harte Schatten- und Lichtbegrenzungen können Linienführungen auf der Bildfläche erzeugen, welche sich als graphische Elemente anordnen lassen - mehr oder auch weniger dynamisch. Detailaufnahmen des Hofes, welcher Hauptschauplatz des Filmes ist, führen in den Film ein (dritte Filmminute). Lukas schlafende Figur wird liegend aufgenommen. Die Kamera befindet sich nicht weit über der Betthöhe in Richtung seiner Füße. Spitzenlichter betonen die am höchsten liegenden Punkte der Bettdecke und des Kopfes von Lukas und geben dem Bild Spannungsimpulse. Die erhellten Partien heben sich kräftig von den dunklen ab und lassen sich mehr als Linien im Raum denn als Flächen begreifen. Ihre ungeordneten Positionen füllen die untere linke Bildhälfte aus und dynamisieren das Bild, in Gegenüberstellung zu dem, ebenfalls durch Licht hervorgehobenen, rechten Winkel des Fensterrahmens in der rechten oberen Bildpartie. Im Bildbeispiel (Abbildung 5) markiere ich die Linienführungen, auf welche ich hier aufmerksam machen möchte, mit roten Linien, um meine Argumentation verständlich zu machen.

Die Gestalt des Lukas ist in ihrer Position sowie aufgrund der Perspektive und Lichtsituation noch nicht zu erkennen.

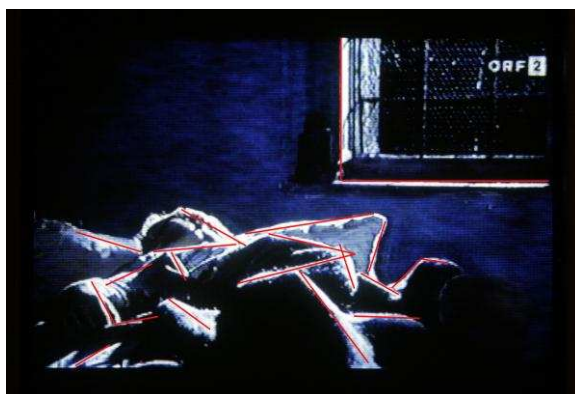


Abbildung 5 (nachbearbeitet)

²⁰³ Ebd. S. 120

Wenn er sich in der achten Filmminute gemeinsam mit Severin im Freien wäscht, kann man sein Gesicht erkennen. Dieses wird vom Licht geteilt. Die eine Gesichtshälfte zeigt ein lachendes, nasses Männergesicht, während sich die andere Gesichtshälfte gänzlich im Dunklen verbirgt. Der sanfte Übergang ins Nichts fordert die/ den BetrachterIn auf, das Gesicht in Gedanken zu komplettieren. Diese Herangehensweise wird als Auslassung bezeichnet. Durch das gezielte Auslassen wesentlicher Bildelemente wird speziell auf diese verwiesen. Das Publikum errahnt lediglich ihre Anwesenheit und ergänzt Formen selbstständig. Die Phantasie des Zusehers/ der Zuseherin wird angeregt, ein dynamischer Prozess findet statt. Dies kann durch Anschneiden oder teilweises Verdecken einer Figur stattfinden, jedoch auch mittels Schatten.

Weiters wird die Methode der Auslassung auf der Figur des Lukas in der 50. Filmminute (DVD Beispiel 8) angewandt. Emmy nimmt im dunklen Stall Platz um auszuruhen, als Lukas von hinten auftritt. Nur Teile ihrer beider Körper sind zu sehen. Als er sie küsst, steht Emmy wieder auf, um weiterzuarbeiten. Ihr Schatten an der roten Stallwand bewegt sich synchron zu ihren heftigen Bewegungen. Lukas weicht verdutzt zur Seite. Emmy bewegt sich zur Lichtquelle vor, während Lukas im Hintergrund verharrt. Lediglich ein Teil seines Oberkörpers ist zu sehen. Sein Gesicht verbirgt sich im Dunklen; seine Beine sind als schwarze Silhouetten vor dem Licht der Tür zu erkennen. Der Schwanz einer Kuh schlägt durch den dunklen, linken, unteren Bildteil. Auch in der Nahaufnahme liegt Lukas Gesicht im Dunklen. Eine leichte Zeichnung lässt seine Züge errahnen; wir hören seine Stimme. Diese Methode der Auslassung inspiriert das Publikum dazu, sich die Figur des Lukas zu erdenken, indem ihm einzelne Fragmente gegeben werden (Körperteile, Stimme) und regt so Aufmerksamkeit der Betrachterin/ des Betrachters an.

Auch in der tragischen Szene ab der 84. Filmminute kommt die Methode der Auslassung sowie die noch nicht beschriebene Methode der Verformung zum Einsatz.

Am Hof ist die Folter der Siebtelbauern im vollen Gange. Die Kamera filmt das Geschehen von oben, aufgrund der Dunkelheit gibt sie jedoch keinen Überblick und keine Informationen über die Situation. Einige Lichtflecken am Bild verhüllen mehr als sie preisgeben. Im Mittelpunkt des Geschehens liegt Emmy am Rücken und wird vom ehemaligen Großknecht, dessen Gesicht im Dunklen bleibt, vergewaltigt. Die Dorfbewohner stehen herum und verfolgen das Ereignis. Sie werden zwar durch hartes Licht akzentuiert, ihre Gesichter bleiben jedoch in der Dunkelheit versteckt. Eine anonyme Gestalt mit Hut und Stock in der Hand erinnert an den Sensenmann. Sein Gesicht scheint wie ausradiert, man kann es zwar spüren, erhält jedoch keine Auflösung. Dem fehlenden Überblick und den verborgenen Antagonisten steht die Präsentation der Emmy gegenüber: Ihre Gestalt wird mit hartem, gleißendem Licht ausgeleuchtet, sodass sich ihr Körper als vollkommen bleich von der Umgebung abhebt. Sogar die Schattenpartien ihres Körpers sind nun hell. Sie steht als Spannungspol dem dunklen Treiben diametral gegenüber. Das Schreckensszenario, welches vorhin nur fragmentarisch angedeutet wurde (Auslassung), wird nun sichtbar.

Als Lukas herbeistürmt, um Emmy in den Arm zu nehmen, tropft Regenwasser von seinem Gesicht herab. Dieses ergibt „Lichtspritzer“ in der Dunkelheit. Das harte Licht trifft ihn von hinten seitlich. Der Schatten über den Augen ergibt eine harte Form, die an die Schminke eines Clowns erinnert. Die Nase steht als Lichtdreieck der Augenpartie gegenüber. An diesem Portrait wird das Mittel der Verformung sichtbar: Damit ist eine Art der Filmbildgestaltung gemeint, welche Figuren auf ungewohnte Weise präsentiert. Strukturen der Norm müssen zwar vorhanden sein, damit die Betrachterin/ der Betrachter diese erkennt und Ähnlichkeiten feststellen kann (es handelt sich bei dem Portrait um Lukas Gesicht), dennoch wird aber die typische Charakteristik des Abgebildeten zurückgehalten (blondes Haar, Bart und Brustbehaarung sind aufgrund des gleißenden Lichtes fast unsichtbar, harte Schatten „entstellen“ das Gesicht). Das Publikum wird dazu stimuliert, sich bewusst mit dem Abgebildeten auseinander zu setzen und Verformungen zu entzerren. Durch das Abweichen von vertrauten Formen wird das Publikum verstärkt auf die formalen Qualitäten des Filmbildes hingewiesen.



Abbildung 6

Am Ende der Szene steht wiederholt eine Totale von oben. Gezielt beleuchtete Lichtflecken, welche zu Beginn der Szene noch willkürlich erschienen, sind nun bekannt: Der gefesselte Severin, die Stelle mit der vergewaltigten Emmy und dem toten Lukas.

Eine weitere Möglichkeit mittels Licht, einen dynamischen Sehprozess zu inspirieren, stellt der Einsatz sich abwechselnder Lichtfarben dar. Die alte Nane sitzt ab der 37. Filmminute umgeben von den Siebtelbauern vor einer Außenwand des Hofes, warm von einer Öllampe beleuchtet, und erzählt. Die Vergangenheit wird in kaltem Licht aufgenommen. Ausnahmen bilden die Rückblenden, in denen der Danninger Bauer gezeigt wird. Einstellungen von diesem in warmem Licht und der Rosalind im kaltem Licht des Gefängnisses wechseln einander ab und zeigen schließlich Rosalinds Geständnis. Die Siebtelbauern vor dem Hof lauschen der Geschichte der Nane.

Der auffällig häufige Wechsel von warm und kalt beleuchteten Szenen während des Rückblicks, hebt die einzelnen Einstellungen deutlich voneinander ab und akzentuiert sie. Besonders eindrucksvoll ist hierbei der Wechsel einer kalt beleuchteten Profileinstellung der Rosalind am linken Bildrand zu einer warm beleuchteten Profileinstellung der Nane am rechten Bildrand. Abgerundet wird dieses Spiel mit einer Kopfbewegung der Nane nach

unten. Auch der Wechsel zwischen Frontalaufnahmen und Seitenaufnahmen, zwischen ruhender Kamera und Kamerafahrten, zwischen Nahaufnahmen und Totalen, sowie der häufige Wechsel zwischen den Erzählenden und die Zeitsprünge fordern volle Aufmerksamkeit des Publikums und tragen zur Dynamik der Szene bei.

Licht hat aber nicht nur das Potential, Aufmerksamkeit zu erregen, sondern auch zu leiten - Spannungen also zu steigern, schwächen oder verlagern. Spannungsmuster sind dann besonders...

*intensiv und dynamisch [ist], wenn die gerichteten Teilspannungen einander erst nach und nach zu einem harmonischen Gleichgewichtszustand ergänzen.*²⁰⁴

Dies kann durch Bewegung der Lichtquelle(n) und/ oder der beleuchteten Figur stattfinden, aber auch durch das Auslöschen und wieder Auftauchen einer oder mehrerer Lichtquellen. Ein gutes Beispiel für bewegtes Licht findet sich ab der 62. Filmminute (DVD Beispiel 9), wenn der Großknecht eine Fackel auf die Scheune der Siebtelbauern wirft und damit einen Großbrand stiftet. Ein brennender Feuerball fliegt durch das schwarze Bild und landet schließlich im Heu, welches sofort einen lodernden Brand entfacht. Lukas und Severin sind in ihre weißen Schlafanzüge gekleidet und dadurch leicht von den restlichen Menschen am Tatort zu unterscheiden. Die Aufnahmen sind im Low-Key Stil aufgenommen. Der Hintergrund ist unbeleuchtet und schwarz. Lediglich Details der Figuren schimmern im Dunkel auf und wischen durch das Bild. Lukas schlägt vor lauter Wut dem ehemaligen Großknecht eine Fackel mit voller Wucht von hinten auf den Kopf. Dieser bricht sofort nieder. Doch damit nicht genug. Lukas schlägt auf ihn ein. Rauch, Funken, sich bewegende Menschen und immer wieder schwarze Bilder flimmern über den Bildschirm. Als die Kamera schließlich auf Lukas ruhen bleibt, kann man diesen nur aufgrund seiner hellen Haare erkennen. Sein Gesicht ist blutverschmiert, seine Figur nur zur Hälfte beleuchtet. Er richtet sich über dem reglosen Großknecht auf, mit der Fackel in der rechten Hand. Im Hintergrund der lodernde Stall. Lediglich seine Umrisse sind durch das Gegenlicht erkennbar. Das Feuer gibt eine außergewöhnlich unstete Lichtquelle ab. Seine Intensität schwankt, es breitet sich immer mehr aus. Langsam wird das Holzskelett des Stalles vom Feuer durchleuchtet, Rauch strömt aus den Fugen. Die verzweifelte Gestalten von Severin, Lukas und schließlich auch Emmy sind winzig und dunkel im Gegenlicht im Vordergrund zu erkennen. Langsam überblenden sich die Bilder. Nahaufnahmen der drei Figuren wechseln mit dem brennenden Haus. Einstellungen verzweifelter Gestiken der anderen Siebtelbauern, der starre Blick von Lukas und immer wieder die Flammen wechseln einander ab. Das Feuer wird zur Glut, die weißen Figuren der inzwischen fünf Siebtelbauern stehen isoliert in der Dunkelheit. In diesem Fall werden zahlreiche, intensive Teilspannungen produziert. Dies geschieht mittels der Fackel, dem Lodern und sich Ausbreiten des Feuers sowie der Bewegung der Figuren im

²⁰⁴ Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. S. 43

Licht des Feuers, bzw. im Gegenlicht, unterstützt durch eine bewegte Kamera und Überblendungen.

Diese bewegten Bilder werden schließlich weitergeführt, indem die alte Nane mit Lukas durch den Wald wandert, um diesem ein Versteck zu zeigen. Das Licht kommt aus dem linken, oberen Bildeck und trifft die untere Bildhälfte gar nicht mehr. Die beiden Figuren scheinen manchmal in Umrissen auf, verschwinden jedoch immer wieder in der Dunkelheit. Der Einsatz von Rauch verleiht den Bildern geheimnisvolle Atmosphäre. Das immer wieder erneute Aufblinken der Figuren und ihr Verschwinden lässt das Publikum in Ungewissheit, wohin der Weg führt. Man wird aktiviert, sich anzustrengen, die Gestalten genau zu verfolgen, was einem jedoch nicht gelingt. Ihre Bewegungen sind gemächlich und führen vom rechten zum linken Bildrand. Immer wieder sind Teile des Waldes zu sehen, die man jedoch nicht zu einem Ganzen zusammenfügen kann, da sie nur wenig Information liefern. Als Lukas später bei Tag durch den Wald eilt, tanzen Sonnenflecken auf seinem Körper. Sie dringen durch das Dickicht der Bäume und aktivieren ebenfalls die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen.

Die Figur des Lukas wird im Film DIE SIEBTELBAUERN anhand unterschiedlicher Anwendungen des Lichtes dynamisiert. Der Einsatz bewegter Lichtquellen und die Abbildung bewegter Figuren im Licht rufen deren Umgestaltung hervor und zeigen sie in unzeitigem Zustand. Die Methoden der Verformung, Schrägheit und Auslassung reizen den Zuseher, mehr visuelle Information über den Protagonisten zu erhalten. Dieser wird häufig in völliger Isolation vor schwarzem Hintergrund gezeigt und dient dadurch als Projektionsfläche diverser Lichtformen. Der Wechsel von Lichtfarben, der Einsatz von Flashes, Spitzen-, Kanten- und Gegenlicht, sowie die Methode des Highlighting sorgen für eine spannungsgeladene Zeichnung der Figur des Lukas.

Viele der nun genannten Anwendungen des Lichtes, die als Mittel der Bildkomposition vorgestellt wurden, besitzen jedoch auch auf der Ebene der Narration einen wesentlichen Stellenwert. Die Aufmerksamkeitslenkung mittels Highlighting kann etwa auch narrativen Zwecken dienen, um hier nur eines der vielen Beispiele zu nennen. Diese erweiterte Funktion des Lichtes soll Gegenstand des nächsten Kapitels sein.

4.2. Gesichtslose Gestalten in sprechendem Licht

...we try to tell the story with light as the director tries to tell it with his action.²⁰⁵

Dieses Kapitel soll die Figurenzeichnung durch Licht auf inhaltlicher Ebene im Film HOTEL untersuchen. Dabei wird analysiert, wie Beleuchtung als filmisches Mittel der Narration agiert, und welche Möglichkeiten sich dabei für die Positionierung der Figuren ergeben. Es soll veranschaulicht werden, dass Licht einen wesentlichen Bestandteil der Dramaturgie eines Spielfilms darstellt. Einer erweiterten Fragestellung nach der Möglichkeit des Lichtes bzw. seiner Abwesenheit, selbst die Rolle einer Figur einzunehmen, soll hier ebenfalls Platz eingeräumt werden. Ich gehe also, wie es Mikunda bezeichnet, von einer Untersuchung des Licht als Signifikant zu einer Behandlung des Lichtes über, welche mit seiner Bedeutung arbeitet, also eine Signifikattheorie darstellt.²⁰⁶

An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass dieses Kapitel eine gewisse Schwierigkeit aufweist, die durchaus als Kritikpunkt zur Debatte stehen kann. „Das Gestalten von Lichtstimmungen ist ein Spiel mit Assoziationen, es ist das Ausnutzen von Vorstellungsverknüpfungen.“²⁰⁷ Diese Assoziationen ergeben sich aus einem Gefüge kultureller, gesellschaftlicher, sozialer (u.a.) Prägungen, welche sich teilweise hervorragend nachvollziehen lassen. Teilweise mögen die daraus gezogenen Folgerungen jedoch eventuell als freie Interpretationen anmuten, da jeder Erfahrungshorizont subjektiv ist. Vom Bemühen ausgehend, dennoch möglichst nachvollziehbare Ansätze zu wählen, möchte ich mir aber den Weg offen halten, mit eigenen Assoziationen zu spielen. Als Basisinformation orientiere ich mich an den von der Filmproduktion coop99 veröffentlichten Angaben zum Hintergrund des Films.²⁰⁸

Bei diesem Ansatz soll an Frances Guerins²⁰⁹ Überlegungen zur dreifachen Nutzungsmöglichkeit des Lichtes in *A culture of light: Cinema and Technology in 1920s Germany* angeknüpft werden. Sie stellt fest, dass Film in Deutschland während der 1920er Jahre Licht aufgrund kompositorischer, inhaltlicher und thematischer Aspekte nutzt und veranschaulicht dies sehr ausführlich an Filmbeispielen. Ich möchte diese „Dreisamkeit“ nicht übernehmen, sondern vielmehr motiviert durch ihre Feststellungen einige ihrer Ansätze aufgreifen, um sie in der Auseinandersetzung mit der Figurenzeichnung und Lichtgestaltung im zeitgenössischen Film HOTEL anzuwenden. Ich konzentriere mich dabei auf die letzten beiden Aspekte, welche meiner Meinung nach auch die intensivere Behandlung bei Guerin finden und verabschiede mich weitgehend von bildkompositorischen Überlegungen. (Auch

²⁰⁵ Daniels, W. In: Higham, C. *Hollywood Cameramen. Sources of Light*. In: Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 7

²⁰⁶ Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. S. 298

²⁰⁷ Dunker, Achim. *Licht- und Schattengestaltung im Film: "Die chinesische Sonne scheint immer von unten"*. S. 15

²⁰⁸ www.coop99.at/hotel-derfilm/german/offwego.htm. Letzter Zugriff: 9. Oktober 2009.

²⁰⁹ Zeitgenössische Filmtheoretikerin

wenn sich diese, wie umgekehrt im Kapitel davor thematische und inhaltliche Aspekte, nicht ganz ausgrenzen lassen.)

Die Ansätze der Lichtanalyse bei 8 FEMMES und die Betrachtungen der Figurenzeichnung in Kapitel 4.1. sollen an dieser Stelle weitergeführt werden. Eine neue Dimension der Figurenzeichnung wird dadurch eröffnet, welche die Analyse des Lichts auf formaler Basis ergänzt. Die Vorgangsweise der Untersuchung soll ähnlich der des Lukas in DIE SIEBELBAUERN sehr nahe am Film gehalten sein.

Ich befinde den Film HOTEL für eine derartige Untersuchung als geeignet, da er nicht im klassischen Erzählstil²¹⁰ gehalten ist. Er macht auf diesen aufmerksam, arbeitet nicht auf ein klar definiertes Ziel hin, lässt kaum Hypothesenbildung zu und weist ein offenes Ende auf, um nur einige Merkmale zu nennen. Inspiriert von Erinnerungen ihrer Kindheit, einfachen Märchenstrukturen und Hitchcock schafft Jessica Hausner²¹¹ mit HOTEL eine Stimmungswelt, in der das Licht einem dramaturgischen Konzept folgt, welches seine eigene Realität manifestiert. Das heißt, der Film hält sich nicht an das von Richard Blank²¹² beschriebene Regelwerk der Beleuchtung, welches sich vorrangig um einen logischen Einsatz des Lichtes bemüht. So springt etwa in der siebten Filmminute die Situation von Tag auf Nacht um, ohne dass der Zuseher im ersten Moment bemerkt, dass ein Szenenwechsel stattgefunden hat. Dieser unvermittelte Sprung führt den Betrachter in den teils lückenhaften, verwirrenden und oft unmotiviert anmutenden Erzählstil des Filmes ein.

Der größte Teil des Filmes spielt in der Dämmerung und bei Nacht. Innenräume werden dabei mit diversen Lichtquellen unterschiedlicher Farbtemperatur, welche teils im Bild sichtbar sind²¹³, beleuchtet. Sämtliche bei Tag stattfindende Szenen sind mit weichem, diffusem Herbstlicht ausgeleuchtet bzw. simulieren dieses. Die Sonne lässt sich ein einziges Mal in einer 40 Sekunden kurzen Szene blicken, eine eher unwesentliche Stelle des Filmes, in der Irene Erik mit seinen Arbeitskollegen beobachtet. Warm und kalt beleuchtete Szenen wechseln einander ab und verleihen sich im Kontrast zueinander Bedeutung. Lange sich wiederholende Einstellungen, häufig zentralperspektivisch ausgerichtet, verleihen den Räumen des Films eine besondere Relevanz. Sie rufen Assoziationen hervor, welche sich im Kontext der Geschichte teils bestätigen, teils unerfüllt bleiben: Der Wald als Schauplatz von Angst und Hexeninquisition, der Keller als Ort der Unsicherheit (Schließen der Türe, mögliches Ausgehen des Lichtes, unzählige dunkle Ecken und geschlossene Türen), der Fahrstuhl mit dem kaputten Lautsprecher als Symbol für den drohenden Stillstand. Der Ton spielt eine weitere prägnante Rolle im Film. Er trägt etwa in Form von Surregeräuschen einen wesentlichen Teil zur Spannungssteigerung bei. Die Kausalität von Raum und Zeit wird subtil aus der Bahn geworfen, wenn sich eine Szene im Nachhinein als Traum entpuppt, oder wenn Irene, die Hauptfigur des Filmes, durch den dunklen Gang des Hotels mitten in den Wald

²¹⁰ Im Sinne von Bordwells Beschreibung

²¹¹ Regisseurin des Films, geboren 1972 in Wien

²¹² Zeitgenössischer Filmtheoretiker, 1939 geboren

²¹³ Sohm nennt diese Lichtquellen dann „Lichteffekte“. (*Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*, S. 53)

gelangt. Bei letzterem Beispiel wird die klare Grenze zwischen dem andauernd stattfindenden Wechsel zwischen Außen- und Innenaufnahmen gesprengt.

4.2.1. Licht als Leitmotiv der Figur

Irene, gespielt von Franziska Weisz²¹⁴, stellt ein beliebiges Mädchen, scheinbar aus einer Reihe verschwundener und noch verschwindenden Mädchen, dar. Ihre Figur agiert als Leitfaden der Geschichte, weniger als Gestalt der Identifikation. Im Kontrast zu den acht Frauen in 8 FEMMES ist sie unklar charakterisiert. Ihre Art zu Handeln ist nur teilweise logisch abschätzbar und nicht vorrangig psychologisch motiviert. Sie ist so sehr um Korrektheit bemüht, dass sie beinahe keine Gefühlsregungen aufweist und dadurch absolut unnahbar wirkt. Sie schlittert wie von einer Situation in die nächste und der Lauf des Geschehens scheint keinesfalls von ihr verschuldet.²¹⁵ Die Wege in die dunklen Ecken des Hotels und des Waldes scheinen sie mechanisch anzuziehen, ihre endlosen Wege muten ferngesteuert an. Die Bewegungen sind den grafischen Einstellungen angemessen, sehr geradlinig. Oft richtet sich ihr Blick in Richtung Kamera oder auch direkt weg davon. Ihr blondes, streng zusammengebundenes Haar steht damit im Zentrum des Bildes. Ihr Charakter ist verschlossen und übermittelt sich fast ausschließlich durch die Mise-en-Scène. Die statischen Bewegungen, ihr meist neutraler Gesichtsausdruck, ihre Silberkette mit Kreuzanhänger, ihre reizlose Freizeitkleidung, das Haar und vieles mehr scheinen Auskunft über ihr inneres, sehr beherrschtes Leben zu geben. Ihre Brille spielt eine wichtige Rolle. Als diese kaputt geht, nimmt die schicksalhafte Geschichte ihren Lauf. Das zerbrochene Glas, die Brille als Symbol für das Sehen schlechthin, verhindern ihren Durchblick. Mit leerem Blick und nassem Haar sitzt sie in der 36. Filmminute da und betrachtet sich zuerst ohne, schließlich mit zerbrochener Brille im Spiegel. Durch die rote Brille einer mysteriösen Fremden kann sie schließlich Dinge sehen, welche für den Zuseher unsichtbar bleiben.

Das Licht agiert in ihrer Figurenzeichnung als Leitmotiv. Auffallend oft erhält Irene das Hauptlicht von oben, wodurch Schatten in ihren Augenhöhlen hervorgerufen werden und ihre Fähigkeit zu sehen in Frage gestellt wird. Weiters hebt das Licht ihr blondes Haar, ähnlich einem Heiligenschein, hervor. Ein derartiges Portrait führt die Protagonistin in den Film ein: Dem graphischen Standbild einer Ecke zwischen Wand und Decke des Liftes, untermalt mit einer immer wieder aussetzenden Musik, folgt das Portrait der Protagonistin. Ihr verklemmter Blick ist auf ihren Arbeitgeber gerichtet, das Licht kommt von oben. Ihre Augen reflektieren leicht. Brille, Nase, Kopf und Hemd werfen Schatten. Das blonde Haar Irenes leuchtet hell neben ihrem Scheitel.

Auch in ihrem Zimmer erhält Irene nachts Licht von oben, wenn sie sich in der Mitte des Zimmers aufhält. Eine Deckenlampe wird damit angedeutet. (Eine derartige Lichtsituation finden wir auch in zwei weiteren Zimmern des Hotels: in einem anderen Bedienstetenzimmer

²¹⁴ In ihrem Hauptrollendebüt, 1980 in Wien geboren

²¹⁵ Im übrigen Merkmale, welche Bordwell der Art – Cinema Narration zuordnet. Genau wie deren Ziel, Charaktere „auszustellen“.

und in einem Gästezimmer. Darauf möchte ich jedoch später zurückkommen.) Des Weiteren wird im Wald das Licht von oben gesetzt. Es soll das diffuse Tageslicht darstellen, wirkt jedoch sehr unreal, wenn man sich im Kontrast dazu die Portraits des Lukas im Film DIE SIEBELBAUERN in Erinnerung ruft, auf denen Lukas Körper als Präsentationsfläche tanzender Lichtmuster dient. Besonders gut zu beobachten ist dies in der 30. Filmminute (DVD Beispiel 1) als Irene Erik durch den Wald folgt. Eine subjektive Kameraeinstellung zeigt ihn von hinten. Nach einem Blick von ihm zurück sieht man Irene von vorne. Das Licht trifft sie deutlicher als zuvor von oben. Ihre Augen versinken in dunklen Höhlen, ihr blondes Haar und die Nase überstrahlen. Unkontrollierte, unregelmäßige Licht- und Schattenflecken, welche durch die Wipfel dringen, werden bewusst umgangen.

Weitere Szenen, in denen ein dominantes Licht von oben gesetzt wird, finden am Empfang, in den Gängen und dem Keller des Hotels und während einer Szene, wo Irene in einer Kirche sitzt, statt. Das Licht scheint Irene dabei in ihren Handlungen zu steuern, oder sogar zu erdrücken.

Wiederholt legen sich Schatten des Brillengestells über Irenes Augen, als wollten sie diese durchstreichen und irritieren dadurch eine freie Sicht in die Augen der Protagonistin. Ihr anonym, unnahbarer Charakter wird dadurch verstärkt.

Mehrmals bekommt Irene auch das Hauptlicht von hinten, jedoch beinahe nie als Gegenlicht. Sie scheint getrieben in die Dunkelheit des Ungewissen, geradezu gesichtslos. So etwa, als sie in der 48. Filmminute vor die Kellertüre tritt. Das Licht im Freien geht von selbst an. Der Hall ihrer Schritte verebbt. Irene blickt in die Dunkelheit. Ihr Gesicht verlischt in Richtung Wald - geht ins Schwarz über, bis ihr Zigarettenrauch die Dunkelheit durchbricht.



Abbildung 1

Eine weitere derartige Herangehensweise finden wir in der 11. Filmminute. Ein penibel gedeckter Seminartisch erwartet Irene. Sie lässt ihren Blick im Raum schweifen. Das Licht kommt von hinten. Ihr blondes Haar wird dadurch betont. Ihre Gesichtszüge heben sich hingegen fast nur mehr als Silhouette im Profil von der Mauer im Hintergrund ab. Ihr Ohr erhält mit dem Wenden des Kopfes einen ungewöhnlich prominenten Charakter. Die

Erwartungshaltung des Zusehers wird gesteigert, die Konzentration fällt auf scheinbar unwesentliche Dinge wie Irenes Atmen oder Zwinkern.



Abbildung 2

Ein weiteres Beispiel soll hier erwähnt werden, da es sich dabei um einen der wenigen Momente im Film handelt, in denen Irene eine klare Gefühlsregung zeigt: In der 65. Filmminute weint sie. Sie blickt aus dem Fenster ihres Zimmers und ist im Profil zu erkennen. Das Haar ist erneut hell beleuchtet, ihr Gesicht dunkel. Am Kinn ist eine Träne zu erkennen.



Abbildung 3

Eine Einstellung folgt, welche sie von unten außerhalb des Hauses zeigt. Das Licht teilt ihr Gesicht. Sie schließt die Vorhänge. Diese und einige weitere solcherart beleuchtete Szenen werden in ihrer Wirkung durch Einstellungen ergänzt, welche die Figuren von seitlich hinten, oder, wie bereits erwähnt, frontal hinten zeigen. Michael Freerix, Verfasser eines Internetartikels, deutet diese „Gesichtslosigkeit“ als „Beziehungslosigkeit zwischen den Angestellten“. Eine Distanz wird erzeugt, die Irene in einer dem Zuseher unbekannten Sphäre errahnen lässt. Des Weiteren wird mittels Beleuchtung und Perspektive von hinten ein unbekannter Angreifer simuliert, dessen Existenz aber ungewiss bleibt.²¹⁶ Der Charakter Irenes wird also mittels wiederholter Art der Anwendung des Lichtes gezeichnet und in seiner Wirkung verstärkt.

²¹⁶ Freerix, Michael. *Jessica Hausner: Hotel (Österreich 2004)* www.jump-cut.de/filmkritik-hausnerhotel.html. Letzter Zugriff: 8. Oktober 2009.

4.2.2. Visualisierung vom Emotionen durch Licht

Durch das auffällige Fehlen von Emotionen in Irenes Ausdruck und Artikulation treten Lichtstimmungen verstärkt als Spiegel für Gefühlszustände in den Vordergrund. Licht ist immer mit Stimmung verbunden.²¹⁷ Die Zeitschrift *Filmdienst* führt in der Ausgabe vom Oktober 2007 den Gedanken weiter, indem sie dem Licht die Fähigkeit zuschreibt, die Stimmung des Filmhelden zu potenzieren.²¹⁸ Dies beginnt bei HOTEL bereits bei der Tatsache, dass der Film im Herbst spielt – der Jahreszeit, welche dem Frühling diametral gegenübersteht und das Vergehen symbolisiert. Sein diffuses, kühles Licht ergänzt sich mit der im Hotel vorherrschenden gemäßigten Stimmung. Die Dienstboten sprechen kaum miteinander und freunden sich untereinander nicht an. Irene zieht sich in ihr kahles Zimmer zurück. Im Folgenden möchte ich die Visualisierung vom Emotionen durch Licht in der Figurenzeichnung Irenes in HOTEL genauer betrachten.

Bewegte Figuren – bewegtes Licht

Mit Bewegung kombiniertes Licht resultiert in einer Veränderung der Lichtstimmung und nimmt aufgrund der zeitlichen Komponente einen narrativen Stellenwert ein. Die Beleuchtung der Gänge in HOTEL mittels Deckenlampen ruft bei den Figuren, welche sich entlang der Gänge bewegen, eine sich ändernde Lichtstimmung hervor. Das aufeinanderfolgende Erscheinen der Protagonistin einmal im dunklen und dann wieder im hellen Bereich des Ganges löst ein Gefühl der Unsicherheit aus. Damit einher geht der veränderte Ausdruck im Gesicht Irenes durch das bewegte Licht- und Schattengefüge. Besonders gut ist dieser spannende Verlauf in folgender Szene ab der 58. Filmminute (DVD Beispiel 2) zu beobachten: Irene bewegt sich in Naheinstellung einen Gang entlang. Das Licht auf ihrem Gesicht verändert sich mit ihrer Bewegung. Es ersetzt gewissermaßen die bewegte Mimik auf ihrem Gesicht. Dieses verändert sich innerhalb von Sekunden: Von einer bloßen Dunkelheit in den Augen beginnt der Schatten ihrer Brille über die Wangen hinunter zu wandern. Gleichzeitig breitet sich der Schatten ihres Kopfes über dem Hals aus. Die Reflexionen auf ihrer Nase und ihrem Haar nehmen zu, während die Augen langsam in den tiefen Höhlen versinken. Ihr Gesicht verdunkelt sich zunehmend, bis nur mehr Irenes obere Haarpartie und ihre Schultern im Licht strahlen und immer matter werden. Langsam werden Schatten der Brille und des Kopfes wieder sichtbar und härter und wandern erneut über das Gesicht. Das Gesicht scheint sich zu verschmälern, da das Licht angefangen von Kinn und Wangen bis hoch zu Stirn und Nase wieder dunkler wird und schließlich wieder rund vom Schatten ausgefüllt in die Kamera blickt. Die Augen bleiben im Dunkeln, während sich der Vorgang ein weiteres Mal wiederholt. Die Brille strahlt noch einmal in ihrem transparenten Rot, verlischt dann aber, um eine bloße dunkle Silhouette Irenes zurückzulassen. Die Seitenhalterungen der Brille reflektieren als letzte helle Punkte der Figur in der Dunkelheit. Nach einem Schnitt sieht man Irene in der selben Einstellungsgröße von hinten in die

²¹⁷ Niese wand, Noni. *Lighting*. London: 1999. S. 12

²¹⁸ Messias, Hans. *Im Rampenlicht* In: *Filmdienst*. Oktober 2007.

Dunkelheit gehen. Langsam verschwindet sie und lässt den Betrachter vor einer schwarzen Leinwand zurück. Zu hören sind nur mehr Irenes Schritte.

Ähnliches passiert in der 13. Filmminute, als Irene Frau Liebig zum Swimmingpool folgt. Während dieses Gangs wird Irene von der Seite gezeigt. Ihre Augen sind dunkel, die Brille wirft Schatten auf ihre Wange, das Kinn auf ihren Hals. Die beiden Schatten wachsen langsam an, auch der Nasenschatten wird deutlich, bis das Gesicht gänzlich im Dunklen liegt. Langsam werden die Schatten und Gesichtszüge wieder deutlicher, der Schatten der Brille schwingt über die Wange und wird durch eine Reflexion unter dem dunklen, rechten Auge weitergeführt. Die Nasenspitze ist erhellt, genau wie das Gewand und der Haarscheitel. Als Irene sich Frau Erika zuwendet, wird die Reflexion ihrer Brille und der Schatten des Gestells wieder deutlicher - sie bilden einen rechten Winkel zueinander. Die Augen leuchten dezent.

Diese Art der Licht- und Schattenzeichnung in Irenes Gesicht stellt eine geeignete Möglichkeit dar, trotz ihres geradlinigem Äußeren eine innere Aufgewühltheit zu veranschaulichen. Das Licht agiert auf ihr, mit ihr und für sie gleichzeitig. Das Licht übernimmt ihr emotionales Handeln, während sie einerseits zu dessen Projektionsfläche wird, andererseits durch ihr Gehen mit dem Licht spielt. Aufgrund der minimalistischen Präsentation der Figur gewinnt das Lichtspiel an besonderer Bedeutung.

Als Irene sich eines Tages aufgrund lauter Musik zögerlich im langen, weißen Nachthemd auf den Flur und schließlich in ein fremdes Zimmer wagt, trifft sie auf drei KollegInnen, die in einem ebenfalls sehr dürtig eingerichteten Raum feiern. Das Licht kommt, wie auch in Irenes Zimmer, von der oberen Mitte des Raumes und verursacht unregelmäßig verteiltes Licht. Die Figur eines Kollegen wird dabei im Vergleich zu den anderen unverhältnismäßig stark erhellt, und hebt seine verschwitzte Haut hervor. Als Irene, verstört ob der Reaktionen der drei Kollegen, den Gang entlang zu ihrem Zimmer zurückeilt, bewegt sich ihr Schatten sprunghaft an den Türstöcken entlang und scheint sie bis zum Ankommen an ihrer Türe zu überholen. Das kompromisslos harte, unregelmäßige Licht im Zimmer der drei ArbeitskameradInnen spiegelt das miserable Befinden der Protagonistin wider. Der sie überholen wollende Schatten simuliert eine Verfolgung und treibt ihre Schritte voran. Gerade eben ist auch ihre Brille zerbrochen – eine unbekannte Kraft scheint sie in Besitz zu nehmen.

Ein weiteres Beispiel findet während eines Dialogs zwischen Irene und Petra in der 74. Filmminute statt. Petra fragt Irene, wann sie denn abfare. Irene dreht sich um – weg vom Licht, das vom Eingangsbereich des Hotels kommt. Ihr Gesicht erhält nun Licht von der Seite, das Gestell der Brille wirft einen Schatten unter ihr Auge. Petra steht in ihrer Winterjacke vor dem roten Vorhang der Rezeption. Sie möchte die Kette übers Wochenende von Irene leihen, was für diese offensichtlich ein großes Problem darstellt. Da sie Petra jedoch versprochen hat, sich für den Wochenendaustausch etwas wünschen zu dürfen, gibt sie schweren Herzens nach. Jedes Licht fehlt in Irenes Augen, das farblose Brillengestell schimmert leicht. Der größte Teil ihres Gesichts ist von Schatten eingenommen. Ihre Haut ist

unregelmäßig und reflektiert auf der Stirn. Der Unwille, die Kette Petra zu überlassen, steht ihr, mit dem Blick weg vom Licht, mittels Licht sichtlich ins Gesicht geschrieben.

Auch bewegte Lichtquellen kommen im Film zum Einsatz, und zwar hauptsächlich während für Irene zuversichtlichen Momenten im Film. Etwa das wild reflektierende, blau beleuchtete Wasser des Schwimmbads, in welchem Irene Entspannung findet, oder die bunte Beleuchtung der Disco, welche die Bewegungen der Tanzenden verstärkt.

Weiters sei Eriks durch den nächtlichen Wald fahrende Auto erwähnt, welches mit seinen Scheinwerfern die dunklen Baumstämme märchenhaft atmosphärisch verzaubert und schließlich die Kamera blendet. Dieses gleißende Licht steht im Kontrast zu der dominierenden Dunkelheit des Filmes und befindet sich an einem thematisch sehr positiven Zeitpunkt der Protagonistin. (Erik hält das Auto im Wald, um Irene zu liebkosen.)

In der 43. Filmminute (DVD Beispiel 3) findet ein Tanzabend für Senioren im Hotel statt. Irene aktiviert, begleitet von begeistertem Staunen, die Raumbelichtung. Die Lichtorgel reagiert auf die Musik in den Farben grün, blau und gelb. Irene steht vor einer Wand, welche sich je nach Farbe der Beleuchtung verändert. Ihre Schatten scheinen auf der Wand mitzutanzten. Sie tauchen im Rhythmus rechts und links von ihr auf und verschwinden wieder. Das Licht bzw. Irenes Schatten verdeutlichen an dieser Stelle Irenes unklare Positionierung innerhalb des Hotels. Ist sie Teil des Betriebs, steht sie als unwissende Neue daneben oder ist sie gar ungewollter Eindringling? Diese Szene stellt ein weiteres Beispiel Irenes visuell dargestellter Unsicherheit mittels Licht dar.

Stimmungsfarben

Neben der Art und Weise, das Licht zu setzen, um Stimmungslagen visuell zu verdeutlichen, gibt es eine weitere Möglichkeit: Den bewussten Einsatz von Lichtfarben.

*Hausner arbeitet mit präziser Farbdramaturgie: Irenes hellblondes Haar, ihr rotweißes Kostüm steht dem grün-braun des übrigen Hotels komplementär entgegen, ansonsten sind die Bilder von im Übergang diffusen Weiß-Schwarz und Hell-Dunkel-Oppositionen geprägt.*²¹⁹

Doch nicht nur in der materiellen Farbgebung ist der Film hervorragend durchdacht, sondern auch in der Wahl der Farben der Beleuchtung. Dadurch, dass der Film überdurchschnittlich viele Nachtszenen aufweist, ist er vom Einsatz von Kunstlicht geprägt. Im Folgenden möchte ich einige Situationen im Film anhand ihrer prägnanten farblichen Beleuchtung untersuchen. In den ausgewählten Beispielen findet jeweils aufgrund eines Umschwungs der Farbtemperatur des Lichtes eine Veränderung der Atmosphäre und der damit verknüpften Stimmungslage statt.

²¹⁹ Suchsland, Rüdiger. *Eiskaltes Matriarchat*. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/22/22945/1.html>. Letzter Zugriff: 4. Oktober 2009.

Viermal fährt Irene mit dem Fahrstuhl in den Keller des Hotels. Das erste Mal in Begleitung ihres Chefs, der ihr Anweisungen gibt. Er betätigt einen Lichtschalter, damit blitzt das bläuliche Licht des Kellerraumes mehrmals auf und enthüllt schließlich den Gang. Die dunkle Gestalt des Chefs bewegt sich, die Räume rechts und links erklärend, nach vorne. Die Protagonistin folgt ihm. Er biegt um die Ecke, nur seine Silhouette ist zu sehen, bis erneut die Neonbeleuchtung des Kellergangs eingeschaltet wird. Die Lichtsituation ändert sich also mehrmals in kurzer Zeit. Dazu kommt der bereits oben beschriebene Effekt, dass die sich bewegendenden Figuren abwechselnd helle und dunkle Bereiche im Bild durchqueren. Dies rührt daher, dass sich die einzelnen Beleuchtungskörper, welche als Lichteffekte im Bild zu sehen sind, in gewissem Abstand zueinander befinden. Die gesamte Lichtsituation ist sehr unruhig, sie produziert ständig Spannungsmomente - was mag sich wohl im nächsten dunklen Gang verbergen? Doch die neugierige Haltung unserer Protagonistin wird nicht befriedigt: Sämtliche Ahnungen enden in einer Sackgasse. Tendenziell ist die Figur des Mannes dunkel und die der Protagonistin aufgrund ihrer weißen Bluse und ihres blonden Haars hell und besser sichtbar. Sie geht zu ihrem Chef auf Abstand und hält immer wieder an, um sich ihr „Arbeitsumfeld“ genau anzusehen. Langsam wird ihr mehr und mehr enthüllt. Die Protagonistin bewegt sich während der gesamten Szene statisch, sie wird stets von vorne, hinten oder im Profil gezeigt, und macht sich Notizen. Der letzte Gang endet mit dem Lieferanteneingang, der immer verschlossen bleiben muss. Der Chef öffnet die Türe nicht. Während des Rückweges geht ein Licht aus. Irene dreht sich ein letztes Mal nach hinten, um in die Dunkelheit zu blicken. Das ungewollte Verlöschen des Lichtes (Zeitschaltung aufgrund Stromsparens, wie der Chef kommentiert) besorgt sowohl den Betrachter als offenbar auch die Protagonistin. Das blaue Licht, welches neben der Dunkelheit die Kellerszene dominiert, gibt einen unnatürlichen Eindruck und vermittelt ein eigenartig ungewisses Gefühl.

Als Irene kurz darauf das zweite Mal alleine in den Keller fährt, scheinen ein leicht grünliches Licht aus einer Seite des Liftes kommend, der rot leuchtende Knopf des Liftes im Dunklen, der schließlich verlischt (auch bei der Führung mit ihrem Chef findet sich die Einstellung), sowie ihre ersten Schritte aus dem Lift in die Dunkelheit, etwas Unheilvolles anzukündigen. Doch erneut wird nichts Ungewöhnliches erhellt. Beim Lieferanteneingang angelangt, öffnet Irene diesen und tritt ins Freie. Von selbst geht ein sehr warmes Licht an und bildet einen Kontrast zum kalten Licht des Kellers. Ein Gefühl von Sicherheit macht sich bereit. Irene raucht. Ihr gegenüber liegt der Wald, welcher in endlose Dunkelheit ausläuft. Lediglich die Partie der Stämme ist zu sehen, was den grafischen Charakter der Bilder im Film weiterführt.

Irenes dritter Kellerweg findet in der 47. Filmminute statt. Diesmal ist ihr Gang sicherer und schneller. Sie wartet nicht mehr jedes Mal das volle Ausleuchten der Lampen ab, sondern biegt zielstrebig, von der Kamera bereits erwartet, um die Ecken. Dennoch wirkt das kalte Neonlicht abschreckend und überzeichnet beim Vorbeigehen die Gesichtszüge der Protagonistin mit Dunkelheit. Ihr Schatten wandert weich über die bläulich beleuchtete Kellerwand und die vielen Türstöcke. Ihre Schritte hallen unregelmäßig. Im Freien folgt die bereits beschriebene Situation, in der Irenes Gesicht in der Dunkelheit verlischt. Die

Einstellung kündigt nun tatsächlich Unheilvolles an: Die Kellertüre ist geschlossen. Die Augen in dunklen Höhlen versteckt nähert sich Irene der Türe, kann sie jedoch öffnen. Sie betritt den Kellerraum, schließt die Türe, und lässt den Wald hinter sich.

Der letzte Gang Irenes durch den Keller wird durch ein bloßes um die Ecke Biegen verkürzt. Im Freien ist das Licht wieder warm. Irene bewegt sich in Richtung Wald und blickt in die Finsternis. Das Licht trifft nun nur mehr einen Teil ihres abgewandten Körpers. Als sie sich umdreht, erblickt sie erneut die geschlossene Kellertüre. Durch die kleinen Glasfenster oberhalb scheint spöttisch das nun grünliche wirkende Licht des Kellers. Die Türe ist diesmal verschlossen. Diesen Szenenbeschreibungen ist anzumerken, dass die Tatsache, dass das Licht außerhalb des Kellers warm ist, verwirrend anmutet. Es vermittelt ein Gefühl von Sicherheit und steht im vollen Kontrast zu der Lichtsituation in den Kellerräumen. Dieser harte Kontrast könnte als Erleichterung Irenes, das Hotel für einen kurzen Moment verlassen zu können, interpretiert werden. Die Lichtfarben ergänzen die Räumlichkeiten in ihren materiellen Eigenschaften. Das blaue Licht der Kellergänge fügt sich mit dem kalten Fliesenboden, den vielen Rohren an der Decke und den kahlen weißen Wänden, während das warme Licht außerhalb den natürlicheren Eindruck des Holzes und des Laubes ergänzt und das Gefühl von Bodenständigkeit mit sich bringt.

Als weitere Beobachtung möchte ich die Lichtsituationen im Lift anfügen. Während Irenes erster Liftfahrt mit ihrem Chef befindet sie sich auf der linken Seite im Raum. Das grünliche Licht, welches offenbar von rechts kommt, trifft nur ihren Chef. Sie ist mit warmen Licht von oben und der Seite (die Holzverkleidung des Liftes hat beleuchtete Kanten) erhellt. Im Laufe des Filmes folgen weitere Szenen im Fahrstuhl, welche Irene jedes Mal von grünem Licht getroffen zeigen. Die Einstellungsgrößen und Perspektiven variieren jedoch, der Betrachter erhält keinerlei Informationen über die Quelle des Lichts. Je nach Art der Einstellung und Irenes Position liegen ihre Augen entweder im Dunklen oder erhalten Augenlicht. Bei manchen Einstellungen spiegeln sich leuchtende Längsstreifen von unbekannter Herkunft in Irenes Brillengläsern. Auffallend ist, dass in der letzten Einstellung im Lift (in der 72. Filmmminute) das grünliche Licht gänzlich fehlt. Das Licht ist nun warm. Die Lautsprecher geben nur mehr ein rauschendes Knarren von sich. Irenes Augen sind ins Dunkle gerichtet, in die linke Seite des Liftes, sie erhalten kaum Licht – noch weniger, als sie ihren Blick senkt. Ihr Haar und ihr Gewand sind jedoch partiell und sehr belebend ausgeleuchtet. Es scheint, als habe sie sich nun mit dem Ausgang der Geschichte abgefunden. Sie ist nun Teil des Geheimnisses und wird das Hotel in Kürze verlassen.

Das dritte Beispiel handelt an der Rezeption, welche sich in der Ankunftshalle befindet. Sie ist geschmückt mit Requisiten wie einer Obstschüssel, Blumenschmuck und zahlreichen Lichteffekten (Stehlampen, Wandlampen,...). Das Ambiente gibt Gemütlichkeit und Wärme vor, das Ertönen klassischer Musik soll die Gäste in angenehme Stimmung versetzen, dennoch wirkt auch diese Location befremdend. Unter Tags ist sie stets kühl und diffus

ausgeleuchtet und lässt kein wirkliches Wohlbefinden aufkommen. Das Licht dringt durch die verglaste Eingangsfront des Hotels und wirft weiche Schatten an die blaue Wand im Hintergrund der Rezeption und ins Gesicht Irenes (z.B. von ihrer Brille). Immer wieder durchbrechen jedoch warme Lichteffekte im Hintergrund die diffuse, fahle Lichtsituation. Mit aufkommender Dämmerung und Nacht wird die Ankunftshalle immer mehr mittels Lichteffekten beleuchtet. Die Nachtszenen, welche Irene hinter der Rezeption zeigen, wirken trotz des grün beleuchteten Rezeptionstisches sehr warm. Irenes rote Kleidung und Brille sowie ein roter Vorhang bilden das Komplementär zum grünen Licht. Irene wird von zahlreichen unterschiedlichen Lichtquellen erhellt: Hinter dem Empfangstresen der Rezeption befindet sich ein beleuchteter Tisch, welcher Irenes Unterarme erhellt, eine Lichtquelle oberhalb Irenes bringt ihr blondes Haar zur Geltung, Deckenlampen umleuchten den Empfangstresen und hellen Irene von zwei Seiten auf, weiters erhält die Protagonistin an der Rezeption Augenlicht. Zahlreiche Reflexionen zeichnen sich in den Brillengläser. Das Gestell der Brille wirft Schatten, welche sich von Zeit zu Zeit über ihre mit grünem Lidschatten geschminkten Augen legen. Die Empfangshalle wirkt im Kontrast duster und erhält kaum Licht.

Die 71. Filmminute (DVD Beispiel 4) zeigt Irene mit neuem Elan. Sie hat sich gefasst und begrüßt übertrieben freundlich ihre Gäste. Sie ist von mehreren Seiten erfrischend aufgeheitert. Ihre Augen, die Kette und die Brille reflektieren leicht wenn sie zu ihren bisher noch ungezeigten Gästen aufblickt. Schließlich sind auch diese zu sehen: Die Familie wirkt erschreckend bedrückt. Die Lichtsituation spiegelt ihre üble Laune wider. Sie hatten eine schlechte Reise, sind schwach und kühl beleuchtet. Die Kontraste sind gering, das Bild wirkt ausgebleichen, im Gegensatz zu Irenes Auftreten, welche sich kontrastvoll vom dunklen Hintergrund löst. Als sie der Familie mit einer Kopfbewegung deutet, ihr zu folgen, reflektieren ihre Brillengläser einladend synchron zu ihrer Bewegung. Die ungewöhnlich fröhlich wirkende Irene wird an dieser Stelle mittels Licht während ihrer begrüßenden Worte hervorgehoben und verstärkt. Sie freut sich auf das Wochenende zuhause und wirkt voll Energie.

4.2.3. Distanz durch Licht

Die Gäste, Chefleute und anderen Bediensteten im Hotel bleiben ebenso wie Irene unnahbar und übertreffen diese sogar noch an Anonymität und Austauschbarkeit.

Gäste des Hotels sind im Film kaum wiederholt zu sehen. Lediglich die eben erwähnte Familie wird schließlich von Irene in ihr Zimmer gebracht. Sie ist unzufrieden: Ein drittes Bett fehlt. Der Vater befindet sich in der Mitte des Raumes und erhält von oben Licht einer Zimmerlampe. Sein schütteres Haar und die Falten der Skepsis werden dadurch betont. Mutter und Tochter stehen im Hintergrund. Der Schatten der Lampe scheint der Mutter den Kopf abzuschneiden.

Auch den anderen Bediensteten bemüht sich das Licht, nicht zu schmeicheln. Die beiden Essszenen werden von grünlichem Licht erhellt. Grün beleuchtete Nahrung stellt eine ungewöhnliche Art der Präsentation im westlichen Kulturkreis dar. Ein kranker, abstoßender

Eindruck wird übermittelt. Das Unwohlsein der Beteiligten scheint alleine dadurch begründet. Keiner spricht. Die Dienstboten haben doppelte Schatten und Reflexionen im Gesicht, Augenlichter fehlen. (38. und 64. Filmminute)

Petra, eine der vielen rätselhaften Kollegen Irenes, wird daran anknüpfend ebenfalls des Öfteren mit starken Reflexionen oder viel zu dunkel gezeigt. Als besonders gutes Beispiel für eine Gegenüberstellung der beiden Mädchen scheint mir die 69. Filmminute (DVD Beispiel 5): Irene bittet Petra an der Rezeption, mit ihr das freie Wochenende zu tauschen. Petra dreht sich in Richtung Kamera bzw. Irene nach hinten. Sie wirkt im Spitzen- und Kantenlicht robust. Falten sind auf ihrer Stirne und in ihrem Nacken sichtbar, ihr Haar ist unordentlich zusammengebunden, was durch die Art der Lichtsetzung betont wird. Irene ist hingegen sehr sanft ausgeleuchtet. Ein weicher Schatten umrundet ihr Gesicht, ihre Augen funkeln hinter der roten Brille, wohingegen Petra nur schwache Reflexionen in den Augen erhält. Die Szene ist kühl ausgeleuchtet - im Hintergrund erneut warme Lichteffekte diverser Zimmerlampen und klassische Musik.

Als neutralste Präsentation der Dienstboten könnte man das Zimmer der Chefin nennen. Zwei Mal im Film versammelt sich dort das gesamte Team. Alle erscheinen in Uniform und erhalten seitliches Licht vom Fenster. Sie wirken wie eine homogene Gruppe: Gleichgesinnt und gleichbeteiligt.

Die 75. Filmminute zeigt Irene hinter dem Empfangstresen. Gäste betreten das Hotel, werden jedoch, bevor sie zu Irene vordringen können, von einem Herren begrüßt und in den Festsaal geschickt. Die Haut der auftretenden Figuren glänzt stark, Irene im Hintergrund wirkt fahl. Als Beobachterin wirkt sie wie abgeschirmt vom Geschehen. Das grüne Licht, welches den Rezeptionstisch eigentlich von vorne beleuchtet, macht sich auch in ihrem Gesicht breit und ergänzt ihren dezenten grünen Lidschatten. Im Saal hört man den Knabenchor „Der Mond ist aufgegangen“ singen.

4.2.4 Vom Licht als Thema zur Gestalt der Finsternis

Das Licht in HOTEL wird als thematisches Artikulationsmittel genutzt und zeichnet dadurch Irenes simpel strukturierte Geschichte. Das visualisierte Ein- und Ausschalten diverser Lichtquellen (Zimmerlampen, Autoscheinwerfer, Feuerzeug) wiederholt sich immer wieder im Film und trägt durch die Veränderung der sichtbaren Situation zum Fortgang der Erzählung bei. Das ständige Aufleuchten und Blinken von Alarmknöpfen, Notausgangsschildern und der bereits erwähnte Liftknopf charakterisieren den gesamten Film. Diese Zeichen scheinen die Protagonistin warnen zu wollen bzw. Unheil anzukündigen. Man könnte dem Licht an dieser Stelle den Versuch zu sprechen zuschreiben –besser sogar: zu schreien.

Durch das wiederholte Aufleuchten diverser Lichtzeichen kann sich das Publikum räumlich orientieren und stellt Vermutungen über den Fortgang der Geschichte an. Es herrscht eine Kommunikation zwischen Licht, Dunkelheit und der Protagonistin, die das Publikum zu deuten versucht, und die sich durch den gesamten Film zieht.

Irenes Blicke und ihr Wandern in die Dunkelheit wiederholen sich: Das Verschwinden in der Dunkelheit des Ganges, das Wandern im Wald - besonders die mysteriöse Verknüpfung der beiden Orte, und schließlich die dunkle, sagenumwobene Höhle. Doch Irene scheint sich vor dieser Finsternis nicht zu fürchten. Vielmehr wirkt sie fasziniert und voller Neugier, getrieben vom logischen Verlangen, alles zu verstehen, angezogen von einer Kraft, die wir als Zuseher nicht sehen, nur spüren können. Die Einsamkeit Irenes, die Dunkelheit, welche sie in den Bann zieht, und die Leere machen der/ dem BetrachterIn Angst. Man wartet auf eine undefinierte Bedrohung, derer man sich gewiss ist.

Diese Feststellung führt zur unweigerlichen Fragestellung nach dem Stellenwert des Verhältnisses zwischen Licht und Dunkelheit im Film. Dieser wird in HOTEL thematisiert und erforscht. Das gewohnte Gleichgewicht des Verhältnisses der beiden zueinander wird aus der Bahn geworfen. Gibt Licht tatsächlich die geglaubte Sicherheit? Gibt es in der Dunkelheit doch etwas zu entdecken? Der nihilistische Charakter von Dunkelheit wird in Frage gestellt, widerlegt und gleichzeitig doch wieder bestätigt. Das Verschwinden Irenes im Wald und das offenkundige nicht wieder Auftauchen, (in der letzten Filmszene wird ein neues Mädchen eingestellt), auch von Irenes Vorgängerin, legen im Endeffekt doch Zeugnis darüber ab, dass die übliche Teilung in Gut und Böse erneut mit dem bekannten Verständnis von Helligkeit und Finsternis einher geht.

Der Film richtet den Blick auf dieses "darüber hinaus", dieses nicht fassbare, unbekannte Element, das seine Spuren hinterläßt ohne sich zu zeigen. Als läge unter der Oberfläche unseres Alltags ein unbekannter Masterplan, dem die Ereignisse gehorchen, wir verstehen den Plan zwar nicht, aber dennoch scheint er mächtiger als wir. Oder gibt es etwa gar keinen solchen Plan? Wer kann das wissen. Irene geht, es herauszufinden.²²⁰

In der Darstellung des Fehlenden nutzt Jessica Hausner neben dem Einsatz von Licht eine Vielzahl (filmischer) Mittel, welche sie mit symbolträchtigen, stark in ihrer Kultur verwurzelten Bedeutungen auflädt. An dieser Stelle möchte ich das Spiel umkehren und im weiteren Verlauf nicht (mehr) die Situation des Lichts im jeweiligen Kontext sehen, sondern die Bedeutung der Abwesenheit eben dieses.

Der Schatten als Zeichen des menschlichen Unbewussten, seiner Identität²²¹; als das visualisierte Vergehen der Zeit²²²; die Dämmerung als unbeschreiblicher Raum zwischen Leben und Tod²²³; viele weitere Assoziationen mehr sind verknüpft mit dem Thema Dunkelheit. In HOTEL drängt sich mir die Frage auf, ob die Dunkelheit aufgrund ihrer dominanten Präsenz innerhalb der Geschichte nicht sogar als Gegenspieler Irenes gesehen werden kann. Könnte man Irenes Beziehung zur Dunkelheit nicht als eine Art verhängnisvolle

²²⁰ Interview mit Jessica Hausner. <http://www.coop99.at/hotel-derfilm/german/director.htm>. Letzter Zugriff: 11. Oktober 2009.

²²¹ Blank, Richard. *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. S. 182ff.

²²² *Shadow*. In: Storaro. *Writing with light – Teil 1: The Light*. Mailand: 2002.

²²³ *Legends of Light and Shadow: The mythical past in AGLOL and SCHATTEN*. In: Guerin, Frances. *A culture of light*. Minneapolis: 2005.

Affäre mit dem Unbekannten sehen? Ich möchte dies im Folgenden versuchen, mit dem Ziel vor Augen, mehr über Irenes Zeichnung mittels Abwesenheit des Lichtes zu erfahren.

Laut Seger sind sogenannte symbolische Figuren eindimensional. Sie funktionieren

*am besten in nichtrealistischen Erzählungen, in Mythen und Fantasy – Geschichten, auch im übertriebenen Comic – Stil der Superheldenmärchen.*²²⁴

Die Dunkelheit tritt in HOTEL in Form dreier „Gestalten“ auf. Das einfachste ist, diese drei Arten auf die mit den Szenen verbundenen Locations zu beziehen: Den Gang im Hotel, den Wald und die Höhle.



Abbildung 4

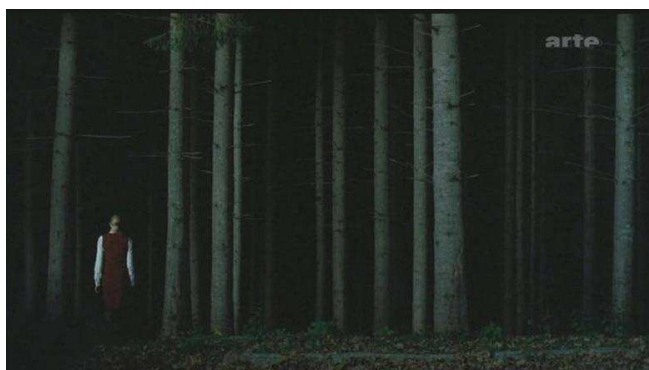


Abbildung 5



Abbildung 6

Bereits in der fünften Filmminute wird der dunkle Gang im Hotel von Irene entdeckt, also in die Geschichte eingeführt. Irene taucht in einem sehr grafischen Bild auf. Sie bewegt sich gegen die Richtung des gekennzeichneten Fluchtwegs, wird in die Geschichte gezogen, und dabei von Neugier getrieben. Nach einem Gang folgt ein weiterer, welcher symmetrisch

²²⁴ Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. S. 193

partiell, passend zum zentralperspektivischen Bildaufbau, ausgeleuchtet ist. Weiße Wände, eine Lagertüre und schließlich der Gang ins Nichts, in eine totale Finsternis, folgen. An dieser Stelle erblicken wir lediglich den Gang in die Dunkelheit, der von Irene nicht beschriftet wird. Genau wie wir ist sie Betrachterin ihres Gegenübers. Auf der Ebene des Tones sind fast keine Geräusche zu vernehmen. Dem Weg, der zu diesem Gang führt, kommt ebenfalls eine wichtige Bedeutung zu, da er den Betrachter und Irene auf die bevorstehende Dunkelheit vorbereitet, und auch in späteren Szenen wiederholt aufgenommen wird, um die Aufmerksamkeit des Betrachters durch bereits vertraute Bilder zu erwecken. (Vergleiche: Struktur eines Märchens). Irene bewegt sich zu Beginn des Weges auf der Achse der Kamera und wird von hinten gefilmt. Ihr Weg führt den Gang neben dem Poolraum entlang, Treppen aufwärts und schließlich mehrere ähnliche Gänge entlang, welche für Verwirrung sorgen und eine Orientierungslosigkeit hervorrufen. Die neunte Filmminute zeigt den Weg erneut, diesmal begleitet von einem Surren. Dieses wird lauter, bis schließlich Irene in ihrem roten Dienstenkleid in der Dunkelheit des Ganges verschwindet. Sie bewegt sich wie ferngesteuert. Als sie sich im Bett aufsetzt, erkennen wir, dass es ein Traum war.

Irenes erste Konfrontation mit dem Wald erfolgt in der 19. Filmminute in ihrer ersten Nacht alleine im Hotel. Nach dem bereits beschriebenen Gang durch den Keller gönnt sich Irene eine Zigarettenpause vor der Kellertüre. Die Stämme der Bäume bilden senkrechte Streifen im Bild und erhalten vom Hotel Licht. Nach hinten hin werden sie immer dunkler und laufen in ungewisse Dunkelheit über. Beschriftet wird der Wald von Irene und Petra in der darauf folgenden Minute. Bilder der beiden im Low-Key Stil, perspektivisch erneut von hinten seitlich aufgenommen, wie sie durch die Dunkelheit spazieren, folgen. Als Petra plötzlich den Weg verlässt und in die totale Finsternis verschwindet, folgt ihr Irene nach kurzem Zögern. Eine Kennzeichnung (österreichisches Fahnenmuster) auf einem Baumstamm übermittelt ein sicheres Gefühl: Der Waldweg scheint tatsächlich irgendwo hin zu führen. Beängstigend an der Situation erscheint aber, dass die vorherrschende Dunkelheit jegliche Orientierung unmöglich macht. Erneut wird also das Gefühl von Hilflosigkeit provoziert. Die Schritte durch das Laub, das Rauschen des Windes und Vögel sind zu hören.

Irene scheint kein großes Problem mit dem Weg durch den Wald zu haben. Er scheint sie im Gegenteil sogar zu faszinieren, denn bald darauf, in der 27. Filmminute, nimmt sie die Abkürzung alleine. Es ist Tag und sie geht zu einem Rendezvous mit ihrer Discobekanntschaft, Erik. Ihr hellbeiger Mantel, die helle Haut und das blonde Haar sind partiell mit sehr weichem Licht beleuchtet. Einerseits scheint Irene Teil des Waldes zu sein, andererseits hebt sich ihre Figur durch die Art der Beleuchtung auch vom Wald ab, welcher im Hintergrund das Thema der vertikalen Streifen weiterführt. Irene lehnt sich an einen Baum und schließt die Augen. Sie kann den damals durchschrittenen Bereich im Wald zwar nun sehen, verzichtet jedoch für einen Moment sogar freiwillig darauf. Der Wald scheint sie aus Gründen jenseits visueller Informationen anzuziehen. Die Kamera befindet sich wieder hinter ihrer Schulter.

Nach dem Treffen folgt Irene Erik durch den Wald. Eine subjektive Kameraeinstellung zeigt ihn von hinten. Nach seinem Blick zurück sieht man Irene von vorne. Das Licht trifft sie nun deutlicher als zuvor von oben. Ihre Augen versinken in dunklen Höhlen und scheinen die dunkle Grotte anzukündigen, in der sie einige Sekunden später verschwinden werden.

In der Grotte küssen sie sich. Sie schirmt die beiden von den Geräuschen des Waldes ab und scheint sie trotz ihrer mysteriösen Geschichten zu beschützen. Die Dunkelheit dient ihnen, sich zu verstecken. Der Grotte kommt also in dem Moment eine sehr widersprüchliche Bedeutung zu.

In der 34. Filmminute öffnet Irene das Fenster ihres Zimmers und blickt erneut in den Wald. Die Baumstämme werden wieder vom Hotel aus beleuchtet, was ihr grafisches Erscheinungsbild verstärkt. Die Einstellung unterscheidet sich zu jener des Waldes vom Keller aus betrachtet, indem der Aufnahmewinkel nun verändert - von oben - erfolgt und in der Mitte des Bildes die Baumstämme fehlen. Dazwischen befindet sich nichts als Dunkelheit. Es scheint, als stehe Irene der Weg in die Dunkelheit offen, als würde der Wald sie einladen.

Ein erneuter Besuch Irenes alleine in der Grotte folgt in der 46. Filmminute. Irgendetwas scheint sie zu beunruhigen. Ihr zweiter Besuch in der Grotte hat keine der/ dem ZuseherIn bekannte Motivation. Vielleicht sucht Irene Geborgenheit, die sie so nicht findet.

Das Durchfahren des Waldes mit Eriks Auto zeigt diesen aus einer neuen Perspektive. Die Straße und dazugehörige Markierungen, erhellt durch die Scheinwerfer des fahrenden Autos, dominieren das Bild. Die Baumstämme werden nur in ihrer unteren Partie teilweise erhellt. Die Kamera zeigt Irene von der Rückbank aus. Sie wird scheinbar vom Armaturenbrett schwach grünlich beleuchtet. Der Übergang vom erhellten Teil ihres Gesichtes zum dunklen ist abrupt. Es scheint, als bekäme sie eine Lichtohrfeige. Sie streichelt Erik, dem Lenker des Autos, liebevoll das Haar aus dem Gesicht. Dieser erwidert die Geste, indem er seine Hand auf ihren Schoß legt. Irene lehnt sich entspannt zurück. Erneut dient die Dunkelheit als Versteck ihrer Liebesspiele.

Die Dunkelheit des endlosen Ganges im Hotel wird ein weiteres Mal aufgegriffen (59. Filmminute). Unter surrendem Geräusch des Alarms bewegt sich Irene den Weg zum besagten Gang entlang. Dieses Mal nimmt das Surren jedoch bis zur dubiosen Dunkelheit ab, in welcher sie nun ihrem Traum gleich verschwindet und schließlich im Wald wieder auftaucht. Dieser ist nur insofern zu erkennen, als die Protagonistin an Baumstämmen vorbeigeht. Das Licht ist nun stabil, im Kontrast zur Situation am Gang. Harte Schatten von ihrem Kopf am Hals und ihrer Brille am Gesicht zeichnen sie. Ihre Augen liegen beinahe im Dunklen. Die Bilder wirken unterbelichtet. Die Kamera springt in eine Totale und zeigt Irene, welche kurz durch einen Baumstamm verdeckt wird, schließlich von hinten. Die Kamera schwankt leicht und nähert sich Irene plötzlich relativ schnell, begleitet vom nun wieder immer lauter werdenden Surren. Als sie Irene erreicht, dreht sich diese um und gibt einen stummen Schrei von sich. Plötzlich wirkt das Unsichtbare der Dunkelheit als Bedrohung auf

Irene ein. Ihr Besuch im Wald ist fern jeglicher logischen Erklärbarkeit. Irene agiert ungewohnt emotional, der Schrei wirkt dadurch umso intensiver. Das Weglassen des dazugehörigen Tons verstärkt die Abstraktheit der Situation. Der Wald übertrifft sich in seiner eigenen Komplexität selbst und mutiert zu einem Ort des Überirdischen. Irene befindet sich nun eindeutig im Konflikt mit der Dunkelheit, diese wird zum Antagonisten der Geschichte.

Als Irene das nächste Mal in der 65. Filmminute aus ihrem Zimmerfenster auf den Wald blickt, weint sie. Nun wird nicht mehr der Wald gezeigt, sondern Irene aus dem Fenster blickend von der Dunkelheit aus. Diese scheint die Protagonistin zu beobachten. Nächtliche Geräusche des Waldes verleihen ihr eine Identität. Irene und die Finsternis scheinen auf einer unerklärlichen Ebene miteinander zu kommunizieren.

In der 60. Filmminute begibt sich Irene erneut in den Wald. Es dämmt. Die Kamera verfolgt sie sehr nahe und unruhig von hinten. Ihr Haar ist hell erleuchtet und dominant im Bild. Als sie stehen bleibt, nähert sich die Kamera noch mehr, versäumt es jedoch, scharf zu stellen. Langsam dreht sich Irene um und blickt in die Kamera, reagiert jedoch nicht und lässt ihren Blick weiter schweifen. Ihre Augen sind dunkel, die Brille scheint nun rot zu leuchten.

Als Irene in der 73. Filmminute das letzte Mal im dunklen Gang des Hotels zu verschwinden droht, hat dieser plötzlich ein Ende: Eine Einstellung aus der Dunkelheit heraus folgt und zeigt Irenes dunkle Gestalt mit dem hellen Gang im Hintergrund. Nun erblickt sie im Dunklen einen kleinen Tisch mit einem Strauß Blumen darauf. Unweigerlich denkt man an Irenes verschwundene Vorgängerin. Dennoch scheinen sich immer mehr Fragen aufzudrängen. Aber ist dies auch bei Irene so? Oder hat sie einen Wissensvorsprung gegenüber dem Publikum?

Bis zum Ende des Filmes entgleitet Irene dem Zuseher gänzlich. Sie bewegt sich vom Keller aus, zögernd und untermalt mit Geräuschen des Windes und dem Rascheln der Blätter unter ihren Füßen, auf den Wald zu. Begleitet von ihrem eigenen Schatten, welcher sich ein letztes Mal um einen Baumstamm schmiegt, verschwindet sie darin. Zwei grelle, weit entfernte Schreie schließen die Szene. Die Dunkelheit siegt. Sie hat Irene nun ganz in Besitz genommen.

Irene stellt in gewisser Weise ein Instrument dar, ein Mittel zum Zweck, um dem Durchschreiten, dem Beleben, dem Erforschen der Dunkelheit einen Sinn zu geben und diesen jedoch gleichzeitig zu hinterfragen.

Die Dunkelheit wird im Laufe des Filmes von einem Volkslied mit dem Text von Matthias Claudius²²⁵ zweimal thematisch aufgegriffen. Aus dem Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“ sind im Film zwar lediglich die ersten Zeilen zu hören („Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen am Himmel hell und klar; der Wald steht schwarz und schweiget...“), dennoch stelle ich beim Lesen des vollständigen Textes fest, dass er eine hervorragende Versinnbildlichung des Filmes darstellt.²²⁶ Er behandelt thematisch das Nicht – Sehen, welches mit Dämmerung und Nebel symbolisiert wird. Die

²²⁵ Deutscher Dichter 1740 - 1815

²²⁶ Siehe Kapitel 5

Dunkelheit dient dabei als Schutz und verschont unsere Augen vor Dingen, die dadurch in Unverständnis münden. Matthias Claudius verurteilt den Menschen, der glaubt, zu wissen, und bittet Gott um Beistand und Gnade im Jenseits. Der ruhige Schlaf im kalten Abendhauch soll den Menschen, einen eitlen armen Sünder, schließlich erlösen.

Jessica Hausner stellt also die Figur der Irene als eines der vielen „Menschenkinder“ dar, welche im Unvermögen gefangen sind, zu sehen. Sie beleuchtet sie wiederholt von hinten und oben, und nimmt dadurch die Präsentation des Gesichtes zurück. Das Nicht – Sehen wird durch eine spezielle Präsentation der Augen betont. Diese sind von der Brille (oft mittels Schatten) verdeckt oder liegen gänzlich im Schatten der Augenhöhlen. Irene steht im Dialog mit Licht und Dunkelheit, welche in Form eines dunklen Ganges, im Wald und in der Höhle auftritt. Der scheinbar endlose Gang als nicht klar definierter Ort (einmal führt er in den Wald, einmal hat er ein Ende), wirft Unsicherheit auf und greift den unwissenden Menschen Matthias Claudius auf. Der Wald, welcher als Symbol menschlicher Unergründbarkeit und gleichzeitig Identität steht, ist in der österreichischen und deutschen Kunst stark verankert, und dient der Finsternis in *HOTEL* an Gestalt zu gewinnen. Die Homepage von *coop99* schildert zahlreiche Beispiele.²²⁷ Als Requisit der Dunkelheit steht des Weiteren das wiederholte Aufgreifen von Vorhängen im Film. Die Vorhänge stehen hier als Symbol für das Verschließen, das Nicht – Hinsehen. Der grafischer Verlauf über Längsfalten erinnert an die Stämme des Waldes. Das Licht fängt sich und verliert sich in ihnen. Die Funktion des Verbergens gilt als Schutz, genau wie die Höhle. Die Frage ist nur wovor, denn einen Schutz vor der Dunkelheit in der Dunkelheit zu suchen, führt zu einem Widerspruch. Oder schützt sich Irene etwa vor ihren eigenen Untiefen? Jedenfalls nicht vollständig, da sie immer wieder Blicke am Vorhang vorbei in den Wald wagt, aus eigener Intention in die Höhle spaziert und den Gang erforscht.

Auch der Glaube an Gott wird im Film thematisiert. Irenes Kette mit dem Kreuzanhänger als Glücksbringer, welche ihr zuerst gestohlen wird, und die sie schließlich selbst aus der Hand legt, kann als Symbol des Abhandenkommens gedeutet werden, als Vorzeichen für ihr eigenes Verschwinden, ob kontrolliert oder unkontrolliert.

Die Distanz des Publikums zur Protagonistin dient dazu, sie als eine von vielen zu sehen. Der Film stellt Irene aus und instrumentalisiert sie, um zu einer Auflösung oder auch einer Erlösung Irenes zu gelangen. Das Licht spricht dabei und erzählt Irenes Geschichte. Es kompensiert fehlende Emotionen der Protagonistin und lenkt ihre Wege.

²²⁷ www.coop99.at/hotel-derfilm/german/offwego.htm. Letzter Zugriff: 28. Jänner 2010.

*Every day I consider something new about light, that incredible thing that can't be described.*²²⁸

Mein Versuch, es dennoch zu beschreiben, führt mich zu folgendem Resümee: Sowohl die visuelle als auch die inhaltliche Präsentation von Figuren wird wesentlich durch Licht geformt. Mittels durchdachter Lichtkomposition und Lichtdramaturgie können Figuren an Dimension gewinnen und dadurch das Publikum fesseln. Doch auch Distanz und Leere können übermittelt werden, wodurch eine Gratwanderung zwischen flachen und runden Figuren in der Präsentation durch Licht deutlich wird.

An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden, dass hierbei eine Unterteilung in flache und runde Figuren nicht unbedingt zielführend ist, da sich von einer visuell flach komponierten Figur keinesfalls auf eine Figur ohne inhaltliche Tiefe schließen lässt, um nur ein Beispiel zu nennen.

Die Betrachtung der beiden Filme DIE SIEBELBAUERN und HOTEL macht klar, dass dem Licht in der Figurenzeichnung ein eigenständiger Platz eingeräumt werden sollte. Einige der unzähligen Möglichkeiten der Anwendung von Licht in der Figurenzeichnung als Mittel der Interaktion, der Sprache, der Gestaltung, der Spannungsregelung, als Emotionskatalysator oder als Produzent von Körperlichkeit (sowohl auf inhaltlicher als auch visueller Ebene) und vielem mehr, wurden hier aufgezeigt. Die Arbeit öffnet anhand der Betrachtung zweier Filme den Vorhang eines kleinen Fensters am weiten Horizont, auf dem sich ein(e) FilmemacherIn im Gebrauch von Licht bei der Figurenzeichnung bewegt.

Die Auswahl der Filme soll nicht überbewertet werden; auch mit anderen Filmen wäre eine derartige Annäherung möglich gewesen. Trotzdem ist es mir an dieser Stelle ein Anliegen, zu betonen, dass mich die beiden Filme auf sehr interessante Wege geführt haben, die ich bei einer alternativen Wahl wahrscheinlich nicht eingeschlagen hätte. Insofern möchte ich hier meine Zufriedenheit mit dem bearbeiteten Stoff zum Ausdruck bringen.

Die wohl naheliegendste und wichtigste Feststellung in der Auseinandersetzung mit Filmlicht ist wohl seine Vielseitigkeit an sich. So schließt sie nicht nur die Betrachtung seiner Anwesenheit, sondern eben auch seiner Abwesenheit mit ein. Die Behandlung des Lichts mit seiner Funktion des Sichtbarmachens sowie Thematisierung der Dunkelheit mit seiner Funktion des Verhüllens wird gesprengt. Licht, Schatten und Dunkelheit sollten als Rohmaterial, Werkzeug und „gestaltendes Kunstwerk“²²⁹ dargestellt werden, denn schließlich beginnt und endet der Film im Licht.

²²⁸ Cortez, Stanley. In: Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. S. 22

²²⁹ Seeber, Guido. In: Guerin, Frances. *A culture of light.. Legends of light and shadow*.

5. KURZINHALTE DER FILME

8 FEMMES

Jahr	2002	
Land	Frankreich/ Italien	
Dauer	106 Minuten	
Regie	François Ozon	
Kamera	Jeanne Lapoirie	
Darsteller	Danielle Darrieux (Mamy)	Catherine Deneuve(Gaby)
	Isabelle Huppert (Augustine)	Emmanuelle Béart (Louise)
	Fanny Ardant (Pierrette)	Virginie Ledoyen (Suzon)
	Ludivine Sagnier (Catherine)	Firmine Richard (Madame Chanel)
	Dominique Lamure (Marcel)	

Weihnachten steht vor der Tür und Suzon kehrt von ihrem Studienort ins Haus des Vaters (Marcel) zurück. Von ihrer Mutter (Gaby) mit dem Auto vom Bahnhof abgeholt, trifft sie zuhause auf die hier lebende Großmutter (Mamy), ihre Tante, die Schwester der Mutter (Augustine), die Köchin und ihr ehemaliges Kindermädchen (Madame Chanel) sowie auf das neu eingestellte Dienstmädchen (Louise). Schließlich lässt sich auch ihre Schwester (Catherine) blicken, nur von Marcel fehlt jede Spur. Als Louise ihm sein Frühstück bringen will, findet sie Marcel ermordet mit einem Messer im Rücken vor. Die Frauen beschließen, das Zimmer abzusperren und aufgrund ungewollter Spuren nicht mehr zu betreten. Der Versuch, die Polizei zu rufen, scheitert wegen des abgeschnittenen Kabels, genau wie später das Starten des Autos und das Gelangen an die Außenwelt zu Fuß. Das Schweigen der Hunde während der Nacht zuvor verrät, dass die Mörderin sich wohl bereits im Haus aufhält und unter ihnen weilt. Die Ermittlung beginnt. Ein Geheimnis nach dem anderen, eines unglaublicher als das andere, wird aufgedeckt und führt die Frauen bei den Ermittlungen doch nur im Kreis:

Marcel sei pleite gewesen, Mamys Aktien seien gestohlen worden. Madame Chanel spiele heimlich im Jagdpavillon mit der Schwester des Vaters (Pierette), einer ehemaligen Nackttänzerin, welche auf einen anonymen Anruf hin auftaucht, Karten. Louise habe diese nachts zuvor im Zimmer Marcells um Geld bittend angetroffen. Augustines Zuneigung zu Marcel wird aufgedeckt, während ebenfalls enthüllt wird, dass auch Suzon nachts bereits im Haus war. Sie habe Marcel berichtet, dass sie ein Kind erwarte. Marcel habe ihr und Pierette versprochen, sie beim Erbe zu bedenken, jedoch sei dies noch nicht geschehen. Ein Grund also, Gaby des Mordes zu beschuldigen. Auf Suzons Druck hin gesteht Gaby, dass Marcel gar nicht ihr wahrer Vater ist, kurz bevor Pierette ihre sexuelle Beziehung mit Marcel beichtet. Als Madame Chanel von ihrer angeblichen Entwirrung des Rätsels berichten möchte wird sie außer Gefecht gesetzt, so wie Mamy, die Augustine den Mord an ihrem Vater gesteht. Suzon berichtet Catherine, dass das Kind in ihrem Bauch Marcells sei. Nach dem Entdecken eines

Revolvers in der Tasche Pierettes und dem Geständnis, sie habe das Geld von Marcel an einen Freund weitergegeben, wird klar, dass er der Liebhaber Gabys ist, mit dem sie sich nach Mexiko absetzen wollte. Es kommt zum Kampf zwischen den beiden, welcher sich in eine Kusszene wandelt. Der Höhepunkt der Geschichte ist erreicht – Madame Chanel, wieder zu Bewusstsein gekommen, steigt die Stiege herab und fordert Catherine auf, das Rätsel zu lüften. Diese hat den Mord ihres Vaters nur vorgetäuscht, um Licht in die Familiengeschichte zu bringen. Marcel habe sämtliche Enthüllungen mitgehört und lebe. (Madame Chanel habe ihn von außen am Fenster gesehen.) Doch nicht mehr lange. Nach dem Lüften des Rätsels erschießt sich Marcel vor den Augen Catherines selbst.

DIE SIEBTTELBAUERN

Jahr	1998
Land	Österreich/ Deutschland
Dauer	90 Minuten
Regie	Stefan Ruzowitzky
Kamera	Peter von Haller
Darsteller (u.a.)	Simon Schwarz (Lukas Lichtmess) Sophie Rois (Emmy) Lars Rudolph (Severin) Tilo Prückner (Großknecht) Ulrich Wildgruber (Danninger Bauer) Julia Gschnitzer (alte Nane) Elisabeth Orth (Rosalind)

Der Hillinger Bauer wird ermordet aufgefunden. Die Mägde und Knechte des Hofes sind laut Testament auserkoren, den Hof zu übernehmen, womit sich die Bauern des Dorfes jedoch nicht abfinden wollen, da sie den Grund des Hillinger Bauern am liebsten untereinander aufgeteilt hätten. Das Erbe wirft außerdem eine neuartige Situation auf: Mägde und Knechte, welche zu „Siebtelbauern“ werden, gab es noch nie.

Die Bauernschaft des Dorfes beschließt, sich das nicht gefallen zu lassen und den Siebtelbauern das Leben schwer zu machen. Diese entscheiden sich jedoch, ihr Erbe anzutreten, und der ihnen widerfahrenden sozialen Ungerechtigkeit Stand zu halten. Ganz vorne bei diesen verbalen und körperlichen Konfrontationen stehen Lukas und Emmy. Lukas, der als Findling bei Hofe aufgenommen worden war, ist von einfachem Gemüt. Er liebt Frauen, genießt sein Leben, handelt nach seinem Gefühl, zeigt jedoch auch eine gewisse Weltoffenheit. Seine Gutmütigkeit und Hilflosigkeit gegenüber seinen Feinden lassen ihn oft neben der energischen Emmy in den Hintergrund treten. Severin, der Erzähler und Beobachter, nimmt die Rolle des neutralen Wissenden ein (lehrt Lukas schreiben, spricht Englisch). Weiters gehören der Hirtenbub und die alte Nane sowie zwei junge Mägde den Siebtelbauern an.

Kurz nach dem Tod des Hillinger Bauern finden die Siebtelbauern eine (dem Publikum bis dato unbekannte) Frau in der Scheune des Hofes. Sie wird verhaftet und des Mordes am Bauern angeklagt.

Die Siebtelbauern lernen langsam gute und schlechte Seiten ihres bäuerlichen Daseins kennen und damit umzugehen. Sie werden dadurch Vorbild vieler Mägde und Knechte der Umgebung. Eines Nachts stiften die Bauern des Dorfes einen Großbrand in einem Stall der Siebtelbauern. Vor Wut schlägt Lukas den ehemaligen Großknecht, der sich auf die Seite der Bauern geschlagen hat, nieder und tötet diesen. Die alte Nane führt Lukas in eine Höhle im Wald, um ihn zu verstecken. Sie erzählt ihm, dass Rosalind, die verhaftete Frau, seine Mutter, und der verstorbene Hillinger Bauer sein Vater ist. Dieser habe Rosalind, damals Magd bei Hofe, immer wieder sexuell belästigt und sie schließlich geschwängert. Rosalind habe Lukas in der Höhle geboren und sich schließlich verhaften lassen. Zu Lichtmess sei Lukas bei Hofe aufgenommen worden, daher sein Familienname.

Nun habe Rosalind erfahren, dass sie sehr krank sei und nicht mehr lange zu leben habe, so sei sie aus dem Gefängnis ausgebrochen und habe sich am Hillinger Bauern gerächt.

Als Lukas die Geschichte hört, beschließt er, vor seiner geplanten Flucht nach Amerika seine Mutter im Gefängnis zu besuchen bzw. sie zu befreien. Diese lässt sich jedoch emotionslos zu Nichts motivieren. Lukas sei auch der Sohn vom Hillinger Bauern, meint sie lapidar...

Lukas, der bereits gesucht wird, taucht verwirrt bei Hofe auf, wo eine schreckliche Folter im Gange ist. Emmy wird vom ehemaligen Großknecht vergewaltigt, während die restliche Bauernschaft dem grausamen Treiben folgt. Der gefesselte Severin kann das Geschehen ebenfalls nur beobachten. Als Lukas zu Emmy stürzt und diese in den Arm nimmt, wird er erschossen. Severin und Emmy überlassen letztendlich der alten Nane und dem Hirtenbuben den Hof (die beiden anderen zwei Mägde haben diesen bereits verlassen), nicht ohne sich an der Bauernschaft gerächt zu haben...

HOTEL

Jahr	2004
Land	Österreich
Dauer	82 Minuten
Regie	Jessica Hausner
Kamera	Martin Gschlacht
Darsteller (u.a.)	Franziska Weisz (Irene) Birgit Minichmayr (Petra) Marlene Streeruwitz (Frau Maschek) Rosa Waissnix (Frau Liebig) Christopher Schärf (Erik)

Irene kommt als neue Angestellte in das Berghotel. Ihre Aufgaben sind es, die Rezeption zu verwalten, Gäste zu begrüßen, bei der Organisation von Veranstaltungen zu helfen, den Liefereingang im Keller abzusperren und Ähnliches. Nach und vor acht Uhr darf sie den

Indoor – Swimmingpool des Hotels nutzen. In ihrem Zimmer findet Irene die Brille von Eva S., ihrer mysteriösen Vorgängerin, über die ihr keine ihrer Kolleginnen Auskunft geben will. Ihre Kollegin Petra nimmt sie eines Tages in eine nahe gelegene Disco mit, wo Irene einen jungen Mann, Erik, kennen lernt. Mit diesem, jedoch auch alleine, macht sie Spaziergänge durch den Wald, zur sagenumwobenen dunklen Grotte. Eine Waldfrau soll dort im 16. Jahrhundert als Hexe (sie habe Krankheiten geheilt) am Scheiterhaufen verbrannt worden sein. 1962 sollen Wanderer in der Nähe der Grotte genächtigt haben und seither verschwunden sein. Merkwürdige Ereignisse, wie das Abhandenkommen von Irenes Kette (ihrem Glücksbringer), die Beschädigung ihrer Brille, das scheinbar automatische Sich – Schließen der Kellertüre, Albträume von einem dunklen Gang im Hotel und das Auffinden eines Holzkopfes der Waldhexe in ihrer Hand nach einer Feier einiger Angestellten, machen Irene Angst. Aus Neugier unternimmt sie dennoch immer wieder Spaziergänge durch den Wald, und erblickt schließlich auch etwas für den Zuseher nicht ersichtlich Erschreckendes, bis sie eines Tages ganz von der Dunkelheit eingenommen wird.

Abendlied von Matthias Claudius

Der Mond ist aufgegangen
Die goldnen Sternlein pragen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille,
Und in der Dämmerung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.

Seht ihr den Mond dort stehen? –
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön!
So sind wohl manche Sachen,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.

Wir stolze Menschenkinder
Sind eitel arme Sünder,
und wissen gar nicht viel;

Wir spinnen Liftgespinste,
Und suchen viele Künste,
Und kommen weiter von dem Ziel.

Gott, laß uns d e i n Heil schauen,
Auf nichts Vergänglichs trauen,
Nicht Eitelkeit uns freun!
Laß uns einfältig werden,
Und vor dir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein!

Wollst endlich sonder Grämen
Aus dieser Welt uns nehmen
Durch einen sanften Tod!
Und, wenn du uns genommen,
Laß uns in Himmel kommen,
Du unser Herr und unser Gott!

So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder;
Kalt ist der Abendhauch.
Verschon uns Gott! mit Strafen,
Und laß uns ruhig schlafen!
Uns unsern kranken Nachbar auch!

QUELLEN

Literatur

Ackermann, Norbert. *Lichttechnik: Systeme der Bühnen- und Studiobeleuchtung rationell planen und projektieren*. Wien [u.a.]: Oldenbourg, 2006.

Alton, John. *Painting with light*. Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press, 1995.

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982.

Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979.

Arnheim, Rudolf. *Film Essays and Criticism*. Madison [u.a.]: Univ. of Wisconsin Press, 1997. Übersetzung ins Englische: Brenda Bentien

Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1978.

Ballhaus, Michael. *Das fliegende Auge*. Berlin: Berlin-Verl., 2003.

Blank, Richard. *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. Berlin: Alexander Verlag, 2009.

Hans-Michael Bock. *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik, 2007.

Bordwell, David. *Narration in the Fiktion Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Brandlmeier, Thomas. *Kameraautoren Technik und Ästhetik*. Marburg: Schüren, 2008.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

Das grosse Fischer Lexikon in Farbe in 20 Bänden. Frankfurt am Main: FischerTaschenbuch Verlag, 1977.

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

Field, Syd. *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. München: Ullstein, 2003.

Filmdienst: Themenschwerpunkt Licht. Ausgabe: Oktober 2007.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962.

Fotiadi, Simela Melina. *Patrice Leconte. Portrait und Stilistik. Der Werdegang eines Filmregisseurs*. Diplomarbeit: Wien, 2001.

Fuxjäger, Anton. *Film – und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie. SS 2004. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung*.

Gans, Thomas. *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Aachen: Shaker, 1999.

Gianetti, Louis. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1982.

- Grob, Norbert. *Zwischen Licht und Schatten: Essays zum Kino*. Sankt Augustin: Gardez-Verl., 2003.
- Guerin, Frances. *A culture of light: Cinema and Technology in 1920s Germany*. Minneapolis [u.a.]: Univ. of Minnesota Press, 2005.
- Gumpelmaier, Wolfgang. *Francoise Ozon – Filmemacher zwischen den Traditionen?* Diplomarbeit: Wien, 2005.
- Hentschel, H. – J. *Licht und Beleuchtung*. Heidelberg: Hüthig-Verlag, 1982.
- Hofko, Monika; Sollinger, Klaus; Steinhoff, Lutz. *Romanwerkstatt: Das Handwerk des kreativen Schreibens*. München: Books on Demand, 2005.
- Jäger, G. *Fotoästhetik*. München: Laterna Magica, 1991.
- Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag, 1955.
- Keller, Max. *Faszination Licht*. München [u.a.]: Prestel, 1999.
- Kluge, Alexander. *Die sanfte Schminke des Lichts*. In: *Geschichten vom Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Kotthaus, Heinz. *Licht und Film*. Amsterdam: Time-Life Internat., 1971.
- Livingstone, Margaret S. *Vision and art*. New York [u.a.]: Harry N. Abrams, 2002.
- Lorenz, Matthias. *DOGMA 95 im Kontext*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 2003.
- Marschall, Susanne. *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005.
- Marschall, Susanne. *Mit allen Sinnen*. Marburg: Schüren, 2006.
- McDonald, Paul. *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower, 2000.
- Metz ; Christian: *Semiologie des Films*. München: Fink, 1972.
- Mikunda, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München: Filmland-Presse, 1986.
- Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbeck beim Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1980.
- Müller, Robert. *Alpträume in Hollywood*. In: *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, 1997. Wien: PVS-Verl., 1997.
- Münz, Walter [Hg.]. *Claudius, Matthias. Ausgewählte Werke*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Niesewand, Noni. *Lighting*. London: Mitchell Beazley, 1999.
- Nurnberg, W. *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*. Düsseldorf: Knapp Verlag, 1955.
- Prümm, Bierhoff, Körnich. *Kamerastile im aktuellen Film*. Marburg: Schüren, 1999.
- RAY. *Filmmagazin: Mit dem Auge des Betrachters*. Ausgabe: Juli/ August 2008.
- Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. Berlin: Alexander-Verl., 1999. Übersetzung ins Deutsche: Christine Schreyer

Sennett, Richard. *Verfall und Ende des privaten Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986.

Sohm, Willi. *Die Beleuchtung der Filmszene: ein Werkbuch*. Wien: Eigenverlag, 1972.

Stankowski, Jochen. *Licht durch Schatten*. Dresden, 2002.

Steadman, P. *Vermeers Camera*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Steinmetz, Rüdiger. *Licht, Farbe, Sound: Filme sehen lernen 2. Handbuch zu den DVDs*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2008 .

Storaro, Vittorio. *Writing with light – Teil 1: The Light*. Mailand: Electa; L´Aquila: Accademia dell´Immagine, 2002.

Weniger, Kay. *Das grosse Personenlexikon des Films. 8 Bände*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.

Werner, Paul. *Film noir und Neo-Noir*. München: Vertigo, 2000.

Zajonc, Arthur. *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

Filme

8 frauen. Regie: Ozon, François; nach einem Theaterstück von: Thomas, Robert. Frankreich: Fidélité Productions, 2003. Fassung: Film DVD inkl. Extras, 106´.

Arte – Themenabend: Make-up: Light on their faces. Schmink- und Lichttechniken beim Film. Regie/ Buch: Jouando, M.; Dubois, B. Frankreich: Arte, 1996. Fassung: VHS Aufzeichnung, arte, 20.10.1996.

Das Licht, das Dunkel und die Farben. Regie: Boetius, Henrik [u.a.] Denämark: Lone Hay [u.a.], 1998. Fassung: VHS Aufzeichnung, arte, 20.11.1999.

Die Siebteibauern. Regie/ Drehbuch: Stefan Ruzowitzky. Österreich: DOR Film, 1997. Fassung: VHS Aufzeichnung, ORF 2, 90´.

Hotel. Regie/ Drehbuch: Hausner, Jessica. Österreich: Coop99, Essential Filmproduktion, 2004. Fassung: DVD Aufzeichnung, arte, 30.1.2008, 82´.

Kinomagazin: Nuancen des Lichts. Der Kameramann Eduardo Serra. Regie, Buch: Midding, G., Müller, R.; Redaktion: Wulf, R. Deutschland: WDR, 3sat, 2005. Fassung: VHS Aufzeichnung, 15.1.2205.

Kinomagazin: Ozon und die Schauspielerinnen. Regie: Schuhmacher, B. Redaktion: Wulf, R. Deutschland: WDR, 2002. Fassung: VHS Aufzeichnung, 3sat, 24.6.2002.

Treffpunkt Kultur: Gespräch mit Berger und Bartenbach. Moderation: Rett, B. Österreich: ORF 2, 2001. Fassung: VHS Aufzeichnung, 12.3.2001.

Vision of Light. Regie: Glassman, A.; McCarthy, T.; Samuels, S. Drehbuch: McCarty, T. USA, Japan: NHK + American Film Institute, 1993. Fassung: VHS, 95´.

Bilder

Alle Abbildungen aus Kapitel 4.1. stammen aus dem Film DIE SIEBTTELBAUERN mit Bildern des Kameraautors Peter von Haller. Einige der Abbildungen wurden, wie vermerkt, im Adobe Photoshop nachbearbeitet, um beschriebene Fakten besser zu veranschaulichen. *Die Siebtelbauern*. Regie/ Drehbuch: Stefan Ruzowitzky. Österreich: 1997. Fassung: VHS Aufzeichnung, ORF2, 90´.

Abb. 1: 82. Filmminute

Abb. 2: 19. Filmminute

Abb. 3: 4. Filmminute

Abb. 3a: 4. Filmminute (nachbearbeitet)

Abb. 4: 40. Filmminute (nachbearbeitet)

Abb. 5: 3. Filmminute (nachbearbeitet)

Abb. 6: ab 84. Filmminute

Alle Abbildungen aus Kapitel 4.2. stammen aus dem Film HOTEL mit Bildern des Kameraautors Martin Gschlacht. Einige der Abbildungen wurden, wie vermerkt, im Adobe Photoshop nachbearbeitet, um beschriebene Fakten besser zu veranschaulichen. *Hotel*. Regie/ Drehbuch: Hausner, Jessica. Österreich: Coop99, Essential Filmproduktion, 2004. Fassung: DVD Aufzeichnung, arte, 30.1.2008, 82´.

Abb. 1: 48. Filmminute

Abb. 2: 11. Filmminute

Abb. 3: 65. Filmminute

Abb. 4: 58. Filmminute

Abb. 5: 78. Filmminute

Abb. 6: 31. Filmminute

DVD Beispiele

Alle DVD Beispiele des Kapitels 4.1. stammen aus dem Film DIE SIEBTTELBAUERN. *Die Siebtelbauern*. Regie/ Drehbuch: Stefan Ruzowitzky. Österreich: 1997. Fassung: VHS Aufzeichnung, ORF2, 90´.

DVD Bsp. 1: ab der 23. Filmminute

DVD Bsp. 2: 77. Filmminute

DVD Bsp. 3: 17. Filmminute

DVD Bsp. 4: ab der 74. Filmminute

DVD Bsp. 5: 44. Filmminute

DVD Bsp. 6: ab der 80. Filmminute

DVD Bsp. 7: ab der 79. Filmminute

DVD Bsp. 8: 50. Filmminute

DVD Bsp. 9: ab der 62. Filmminute

Alle DVD Beispiele des Kapitels 4.2. stammen aus dem Film HOTEL. *Hotel*. Regie/ Drehbuch: Hausner, Jessica. Österreich: Coop99, Essential Filmproduktion, 2004. Fassung: DVD Aufzeichnung, arte, 30.1.2008, 82´.

DVD Bsp. 1: 30. Filmminute

DVD Bsp. 2: ab der 58. Filmminute

DVD Bsp. 3: 43. Filmminute

DVD Bsp. 4: 71. Filmminute

DVD Bsp. 5: 69. Filmminute

ABSTRAKT

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Medium Licht als Mittel der Figurenzeichnung. Nach einer kurzen Beschreibung meiner Motivation zur Themenwahl, weist die Einleitung auf die Relevanz des Lichts in der zeitgenössischen Kultur und im Film hin. Sie beschreibt meine Arbeitsweise und führt mit Worten zur Filmauswahl in die Arbeit ein.

Das zweite Kapitel erklärt zunächst, was mit „visuellem Stil“ gemeint ist, und welche wesentlichen Benennungen des fotografischen Lichtstils gebräuchlich sind. Anschließend werden ausgewählte Beleuchtungsmethoden und daraus resultierende Stile vorgestellt, um einen Einblick in die Entwicklung des Filmlichts zu geben. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann hier keinesfalls gestellt werden, es soll aber ersichtlich gemacht werden, wie sich die Situation des Filmlichts an Begrifflichkeiten der Malerei orientierend einen Weg bis in die Gegenwart bahnt, und dabei durch neue Entdeckungen von „Kameraautoren“ bereichert wird.

Das dritte Kapitel geht detailliert auf den Begriff der „Figurenzeichnung“ ein, der von der Literatur kommend, häufig in der Filmkritik seine Anwendung findet. Faktoren, welche neben dem Licht die Figurenzeichnung im Spielfilm beeinflussen werden beschrieben, und es wird gezeigt, wie aus einer Figur ein Charakter entsteht. Dabei wird ein historischer Blick auf diverse Charaktertheorien gerichtet. Dieses Kapitel beinhaltet des Weiteren die Präsentation einer kleinen Auswahl von figurenspezifischen, klassischen Beleuchtungsarten und macht deren oftmals kodifizierte Wirkungen ersichtlich. An den acht Frauenfiguren des Films 8 FEMMES wird schließlich verdeutlicht, dass Licht nicht nur das Potential besitzt, die Oberfläche einer Figur sichtbar zu machen.

Das vierte Kapitel unternimmt eine Zweiteilung der Figurenzeichnung mittels Licht im Spielfilm und veranschaulicht diese anhand von zeitgenössischen Filmbeispielen. Einerseits kann man die Figurenzeichnung durch Licht auf formaler Ebene sehen, das „Zeichnen“ also als rein visuellen Akt begreifen. Figurenzeichnung durch Licht kann andererseits aber auch auf der Ebene des Inhalts stattfinden. Das Kapitel stellt formalen Ausdruck und Inhalt nicht gegenüber, sondern untersucht das Licht anhand zweier unterschiedlicher Herangehensweisen. Die erste Beobachtung nimmt Arnheims Ästhetikbegriff als Grundlage und fragt, inwiefern durch Licht erzeugte Plastizität und Tiefe, Dynamik und Spannung sich bildkompositorisch auf die Figurenzeichnung auswirken. Die Figur des Lukas aus dem Film DIE SIEBELBAUERN dient dafür als Untersuchungsgegenstand. Die zweite Herangehensweise sieht das Licht als Mittel Figurenzeichnung auf der Ebene der Narration. Sie verdeutlicht das Potential des Lichts, Geschichten zu erzählen und dadurch Figuren zu formen. Hierbei wird das Licht als Leitmotiv der Figur Irene, als Mittel der Visualisierung ihrer Emotionen und der Kreation von Distanz zwischen Figuren im Film HOTEL analysiert. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der Betrachtung des Lichts als Thema und der Finsternis als eigenständige Gestalt.

Ziel der Arbeit ist eine spezifische Thematisierung des Lichts im Spielfilm, um das Medium in seiner Wichtigkeit zu betonen. Des Weiteren wird eine neue Art der Auseinandersetzung mit der Figurenzeichnung vorgestellt.

Die Arbeit schließt mit den Kurzinhalten der behandelten Filme. Einige der aufgegriffenen Filmbeispiele liegen in Form einer DVD bei.

ABSTRACT

The following master thesis deals with light as a means of designing film characters. After a short description of my motivation concerning the subject, the introduction points out the relevance of light in the contemporary art and in film. It describes my way of working, and leads to the main part of the master thesis with some words concerning the choice of the films used in the work.

The second chapter specifies the term „visual style“, and describes the general photographic styles of lighting. Afterwards, some selected methods of lighting, and the styles resulting in them are shown. It delivers a survey of the historical development of lighting in films. A claim to be complete cannot be made, but it should become obvious, how the situation of light in films has found its way to the present orientating itself to terms of painting, and adopting new discoveries of the so called „Kameraautoren“.

The third chapter deals with the “designing of characters” in a certain way. The term comes from the literature and is often used in film criticism. Factors that have an impact on the designing of characters in feature film, including light, are delineated, and it is shown, how a character is developed out of a simple figure. Furthermore, a historical survey on theories about characters is done. This chapter also includes a presentation of a small choice of figure-specific and classical kinds of lighting and makes evident its often codified expression. Using the example of the eight female figures of the film 8 FEMMES it is shown that light not only has the potential of making actors visible.

The fourth chapter shows the two main ways of designing characters by means of light in feature films, and clarifies it with examples of the contemporary film. On the one hand, designing of characters using light can be seen on a formal level, “designing” meaning the pure visual activity here. On the other hand, designing of characters using light can also happen on the level of content. The chapter does not oppose formal expression to content, but it takes a look at light implemented in two different ways.

The first focus uses Arnheims concept of aesthetics as basis and asks how plasticity, depth, dynamics and tension created by light reflect the designing of a character in a compositional way. The figure of Lukas of the film DIE SIEBELBAUERN is the object of investigation.

The second focus emphasizes light as an instrument of designing characters on the level of narration. It points out the potential of light telling stories and forming figures through this. Here, the light is analyzed as a leading motive of the figure of Irene, as a resource of visualisation of her emotions and the creation of distance between the characters in the film HOTEL. Another main emphasis lies in the consideration of light as a subject itself, and of darkness as an independent means of expression.

The aim is putting an emphasis on the extraordinary importance of the implementation of light in films. Furthermore, a new way of discussion concerning the designing of characters is demonstrated.

The master thesis ends with short contents of the used films. Enclosed there is a DVD with some of the mentioned examples of the films.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name	Katharina Maria Roßboth
Geburtstag	2. April 1985
Geburtsort	Grieskirchen in Oberösterreich
Staatsbürgerschaft	Österreichisch
Adresse	Deinhardsteingasse 7/ 11 1160 Wien
Telefonnummer	0043 664 1215212
E-mail	katharina@rossboth.at
Homepage	www.rossboth.at/katharina

Ausbildung

10/2007 - 03/2010	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft (2. Abschnitt)
10/2005 - 07/2007	Höhere Graphische Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt Wien Kolleg für Medientechnik und Medienmanagement Ausbildungsmodul Fotografie und audiovisuelle Medien Diplomprojekt in Kooperation mit dem Vienna International Airport
10/2003 - 10/2005	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft (1. Abschnitt)
09/1991 - 06/2003	Schulausbildung in Ried im Innkreis, Oberösterreich Abschluss: Reifeprüfung

Arbeitserfahrung und Weiterbildung

seit 06/2008	Kamera- und Lichtassistenz für Christina Häusler
08/2009	Sprachaufenthalt am "Institut Linguistique Adenet" in Montpellier
02 - 10/2007	Kamera- und Lichtassistenz bei Staudinger + Franke
11/2006 - 09/2009	Digitale Bildbearbeitung für Roman Bönsch und Mitarbeit am Fotoprojekt "Vie Metamorphosis"
Sommer 2006	Praktikum im Room Studio, New York Kamera- und Lichtassistenz für Daniela Stallinger
Sommer 2005	Regiehospitantz bei den Shakespeare Festspielen Rosenberg
Winter 2004/05	Regiehospitantz in den Kammerspielen Wien

Bildpublikationen	Ecker Yachting Imagekatalog, Artex Vitrinensprospekt, Onlinekurier, Vienna Independent Shorts, Flux Projekt Runbook Oktober 2009, At First Sight, Gesunde Gemeinde Ried, u.a.
-------------------	---

Ausstellungen	vis à vis - Ausstellung im Museumsquartier Wien, QDK, 2008 follow me - Ausstellung am Vienna International Airport, 2007 kopfüber - Ausstellung der 2AKMTA Fotoklasse, 2006
---------------	---