

Wolfgang Samlowski / Hans J. Wulff

Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Licht und Leitung*. Hrsg. v. Lorenz Engell, Bernhard Siegert u. Joseph Vogl. Weimar: Universitätsverlag Weimar 2002, S. 169-184 (Archiv für Mediengeschichte. 2002.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-114>.

In den ersten Jahren der Geschichte des Films bestand die gestalterische Leistung des Filmemachers bzw. des Kameramannes darin, Akteure und Dekorationen so zur Sonne zu stellen, daß ausreichend Licht von vorne zur Verfügung stand. Man organisierte die *Lichtrichtung*. Die beiden anderen Basismerkmale des Lichts - *Lichtcharakter und -quantität* - wurden gestalterisch noch nicht berücksichtigt. Erst nach der Jahrhundertwende begann man, den Charakter des Lichts zu steuern, indem es diffuser gemacht wurde. Mit der Einführung des elektrischen Lichts wurde auch auf die Quantität Einfluß genommen.

Schon nach zehn Jahren Filmgeschichte standen die technischen Voraussetzungen zur Verfügung, das Licht durch die Kontrolle seiner Basiseigenschaften gestaltbar zu machen. Die tatsächliche Entwicklung der Lichtgestaltung stellt sich in der Praxis jedoch anders dar. Genausowenig, wie man davon ausgehen kann, daß zur selben Zeit überall die gleichen Apparaturen benutzt wurden, ist es sinnvoll, davon zu sprechen, daß zur selben Zeit überall die gleichen stilistischen Prinzipien verfolgt wurden. Ungleichzeitigkeit gehört wesentlich zur Geschichte des Filmlichts und der filmischen Beleuchtungsstile dazu. Die Frage stellt sich darum, mit welchen *historiographischen Modellen* man sich diesen kompliziert verursachten Entwicklungen annähern will.

Ursache-Wirkungs-Beziehungen lassen sich nur bedingt ausmachen und führen unter Umständen zu Artefakten. In einer gewissen Variante von Filmgeschichtsschreibung versucht man, das *erste* Auftreten einer neuen Lichtverwendung näher zu bestimmen - in der Erwartung, daß sich daraus Informationen über die Entwicklungen im filmspezifischen Umgang mit Licht und Beleuchtung sowohl in technischer wie in stilistischer Hinsicht ergäben. Die historiographische These: Was sich anfangs als Experiment einiger Filmpioniere darstellte, setzte sich im Laufe der Zeit als Standard und damit als gestalterische Konvention durch. Die Etablierung bestimmter

Methoden war jedoch von den verschiedensten Faktoren abhängig- wie sich noch zeigen wird -, so daß sich ein solches einfaches *Innovations-Konventionalisierungs-Modell* verbietet.

Die Verursachungs- und Bedingungsverhältnisse, die historischen Wandel begleiten und ermöglichen, sind *kompliziert, heterogen* und sollten *keinesfalls deterministisch* verstanden werden. Die Veränderungen von Beleuchtungsstilen entstehen nicht durch technische Innovationen, sondern kommen durch ein Zusammentreten technischer Erfindungen und ästhetisch und praktisch motivierter Entscheidungen zustande. Ein ganzes Ensemble von Einflußfaktoren ist zu berücksichtigen, will man einen Eindruck davon geben, was die Geschichte des Filmlichts mitformte. Eine erste Bedingung für die Entwicklung des Filmlichts und der Beleuchtung war die Verfügbarkeit *technischer Apparaturen*, was bereits dargelegt wurde. *Wirtschaftliche Voraussetzungen* der Nutzbarkeit, die von Nation zu Nation und von Filmgesellschaft zu Filmgesellschaft verschieden sein konnten, waren damit eng verbunden.

Außer diesen primär machtpolitisch einfließenden Faktoren sind an dieser Stelle Auswirkungen *kulturpolitischer, medienpädagogischer* und davon abhängiger *kunstästhetischer Gesichtspunkte* von Interesse.

Die Entwicklung der filmischen Beleuchtungsstile will ich im folgenden strukturiert darstellen und ihre Ursprünge aufzeigen. Wie sich aus den obigen Ausführungen ergibt, ist es nicht möglich, allgemeingültige Regeln der historischen Veränderung daraus abzuleiten. Jedoch läßt sich aufzeigen, welche ästhetischen Konzeptionen dem Umgang mit Beleuchtung im untersuchten Zeitraum und auch heute noch zugrunde liegen. Anstelle von *Gestaltungsarten* wird im folgenden der Begriff *Beleuchtungsstile* benutzt, da es sich um ein System von Konventionen handelt, mit dem bestimmte Themen, Handlungen oder Objekte umgesetzt wurden und werden. *Beleuchtung*

meint nicht nur die Art und Weise, wie ein Gegenstand oder ein Ensemble von Gegenständen zur Darstellung gebracht werden, sondern enthält immer ein aktiv-intentionales Moment, menschliche Handlung, gestalterische Entscheidung.

Bevor ich nun aber im folgenden der Herausbildung der Beleuchtungsstile meine Aufmerksamkeit zuwende, will ich die Geschichte der filmischen Lichttechnik im Abriss vorstellen, weil die zur Verfügung stehende Lichttechnik natürlich eine Voraussetzung bildet für die künstlerisch-ästhetischen Nutzungen derselben.

1. Geschichte der Filmlichttechnik

Die Formen des Umgangs mit Licht, wie sie in den Medien *Malerei, Fotografie und Theater* zum Teil jahrhundertealte *Tradition* haben, bilden den Ausgangspunkt für den filmischen Umgang mit Licht. Die traditionellen Formen wurden vom Theater und von der bildenden Kunst übernommen, zunächst kopiert, dann modifiziert, schließlich zu eigenständigen Formen weiterentwickelt.

Zu Beginn des Films stand bereits eine auf der Bühne erprobte Technik zur Verfügung. Dennoch bediente man sich in dieser Anfangsphase des *Tageslichts* als Beleuchtungsquelle - aus einem sehr handfesten Grunde: Weil die Raumtotale in allen Genres und Gattungen des Films der Frühzeit die vorherrschende Kameradistanz war, war eine gleichmäßige, über den ganzen Set verteilte Beleuchtung nötig, um alle Details sichtbar zu machen. Die Beleuchtungstechnik, wie sie im Theater angewendet wurde, reichte zu diesem Zweck noch nicht aus.

Vom Tageslicht abhängig zu sein, hatte Auswirkungen auch auf die Produktionsweise - die Zeit für Drehaufnahmen, der geographische Ort, die klimatischen Bedingungen und die Bauweise der Freilichtateliers hingen eng damit zusammen. Waren Außenaufnahmen vom Sonnenstand und den allgemeinen Witterungsbedingungen abhängig, ist es verständlich, daß bestimmte Standorte mehr oder weniger bevorzugt wurden. Eine Produktionsstätte z.B. in Kalifornien oder Italien verfügte über ausgedehntere Arbeitsmöglichkeiten aufgrund der zuverlässigeren und intensiveren Sonne als in Dänemark oder Deutschland. Salt (1983) spricht sogar davon, daß die Filmindustrie aus diesem Grund von Amerikas

Ostküste nach Kalifornien in den Süden verlegt wurde [1]. Auch der deutsche Filmpionier Guido Seeber begründet im Jahr 1911 den notwendigen Umzug seiner Produktionsfirma Bioscop vom eng bebauten Berliner Wedding in den Süden Berlins nach Babelsberg mit einem zuverlässigeren und für Filmzwecke brauchbareren Sonnenstand [2]. Wie selbstverständlich es in der Frühzeit des Films war, die Sonne als "natürliches Filmlicht" zu nutzen, kann man daran ablesen, daß der dänische Theoretiker und Regisseur Urban Gad in seinem berühmten Lehrbuch auf die notwendige Berücksichtigung der Sonne eingeht: In den Kapiteln "Terrain und Gebäude. Fabrikgebäude, Werkstätten und Angestellte" (1920, 54-61) und "Filmphotographieren. Beleuchtung und Effektbeleuchtung" (79-83) führt er die notwendigen Bedingungen für die Filmaufnahme unter Aspekten der Beleuchtung auf.

Die Entwicklung von technischen Hilfsmitteln wie künstlicher Beleuchtung wurde möglicherweise gerade an solchen Standorten vorangetrieben, die die schlechteren natürlichen Bedingungen hatten. Salt (1983, 91) weist auf den Vorsprung der dänischen vor der amerikanischen Filmproduktion in bezug auf die Verwendung künstlichen Lichts in der ersten Dekade des Jahrhunderts hin, auch wenn er dies nicht eingehender untersucht. Man darf mutmaßen, daß nach der Zeit der Konsolidierung des Mediums solche Standorte bevorteilt waren, die frühzeitig von der Sonne unabhängige Produktionsweisen aufgebaut hatten. Diese These bedürfte aber genauerer Untersuchung.

Die Verwendung des künstlichen Hilfsmittels Beleuchtung war nicht nur standortabhängig, sondern auch von Filmgesellschaft zu Filmgesellschaft verschieden. Die *Major Companies* waren hier schneller und fortgeschrittener, während die kleineren Produktionsgesellschaften neue Entwicklungen erst später in ihre Filme integrierten. Salt (1983, 101) kontrastiert deshalb auch einen fortschrittlichen ("advanced style") und einen verzögerten Stil ("retarded style").

Die Entwicklung des Filmlichts von der Nutzung naturbedingter Möglichkeiten zu immer intensiverer Technisierung der Beleuchtung kann in vier Phasen aufgeteilt werden, die mehr oder weniger zeitlich aufeinander folgten:

- I Tageslichtaufnahmen ohne Benutzung von Hilfsmitteln;
- II Tageslichtaufnahmen mit Benutzung von natürlichen, nicht elektrischen Hilfsmitteln [3];
- III Tageslichtaufnahmen mit Benutzung zusätzlicher künstlicher Beleuchtung;
- IV Aufnahmen unter ausschließlicher Benutzung künstlicher Beleuchtung.

Der Übergang von der ersten bis in die dritte Phase fand in verhältnismäßig kurzer Zeit statt. Nach Salt (1983, 73) wird die zweite Phase 1899, die dritte Phase bereits 1904 erreicht. Sie hat sich allerdings nach Salts Aussagen (1983, 143) als Standard in Europa und den USA erst 1914 durchgesetzt. Den Beginn der vierten Phase datiert Baxter (1975, 96) auf 1915.

Innerhalb der Phase II läßt sich nochmals unterscheiden zwischen

- der Benutzung eines Ateliers, in dem Sonnenlicht beeinflußt werden konnte, und
 - der Umlenkung des Sonnenlichts mit Hilfe von Spiegeln oder anderem Reflexionsmaterial.
- Prinzipiell wurde von Anfang an Sonnenlicht mit Hilfe von *Ateliers* gesteuert. Deren Hilfsfunktion bestand allerdings nur darin, die Darsteller oder die Kulissen so auszurichten, daß zur Aufnahmezeit die Sonne an der richtigen Stelle stand. Hier ist z.B. das Mehrfunktionsatelier von Edison, die "Black Maria", zu nennen, das drehbar gelagert auf den jeweiligen Sonnenstand auszurichten war. Außerdem ließ es sich verdunkeln und als Labor benutzen (Zglinicki 1956, 207).

Grundlegend für die zweite Phase ist, daß das Sonnenlicht nicht nur bezüglich seiner *Richtung* berücksichtigt und gesteuert, sondern auch mit Blick auf seinen *Charakter* bearbeitet und manipuliert wurde. 1899 begann Georges Méliès in seinen Ateliers - wie es in der Fotografie seit 10 Jahren üblich war (Salt 1983, 95) - diffus und weich gemachtes Sonnenlicht zu verwenden, indem er über den *set* dünne Baumwolle spannen ließ (L'AFFAIRE DREYFUS, Frankreich 1899, Georges Méliès). Die anderen großen Gesellschaften wie Biograph und Edison arbeiteten mit Bühnen aus Glaswänden und Glasdächern, die manchmal aus gewelltem Glas bestanden oder mit Baumwoll-Stoffen als Diffusoren verhängt waren. Die Umstellung von direktem auf diffuses Sonnenlicht fand bei Pathé um 1902, bei Biograph und Edi-

son in den darauffolgenden Jahren statt (Salt 1983, 73).

Der Beginn der gleichzeitigen Verwendung von nicht *elektrischen Hilfsmitteln* für eine Aufhellung kann zeitlich nicht genau bestimmt werden. Die Verwendung von Diffusoren vor elektrisch betriebenen Lichtquellen als Aufhellung wurde erst ab 1917 üblich [4].

Die dritte Phase ist durch die technische Weiterentwicklung von Geräten für die Filmindustrie bestimmt. Es ist zu bedenken, daß die "*Systemempfindlichkeit*", wie Mehnert (1986, 37) das Zusammenwirken der damals sehr geringen Filmempfindlichkeit, den Lichtempfindlichkeiten der Optiken, den Kopierwerksprozessen und den verfügbaren Projektionsgeräten bezeichnet, ausgesprochen wenig entwickelt war.

Eine allmähliche breitere Einführung elektrischen Lichts in der Filmproduktion erfolgte erst nach der Weltausstellung 1904 in St. Louis, wo die neuen Quecksilberdampf Lampen der Firma *Cooper-Hewitt* vorgestellt wurden und zu der nach Zglinickis Angaben (1956, 270) auch Messter anreiste. Diese Art der Kohlebogenleuchten, für die der Name ihrer Hersteller Cooper-Hewitt synonym steht, produzierte ein gleichmäßiges weiches Licht, das dem Charakter nach dem Sonnenlicht ähnelte. Es wurde aus diesem Grund als Ergänzung zum Sonnenlicht genutzt, als Frontalbeleuchtung. Salt (1983, 73) nennt als ersten derartig beleuchteten Film UN COUP D'OEIL PAR ETAGE (1904, Pathé). Hier wird es sich um einen Film des fortschrittlichen Stils handeln, denn Baxter (1975, 97) ordnet die standardmäßige Verwendung von gemischtem Licht dem Jahr 1915 zu.

Auch die *Kliegl-Lights* aus dem Theaterbereich wurden in dieser Zeit in der Filmproduktion angewendet. Baxter bezeichnet sie an obiger Stelle ebenfalls als Standardleuchten bis Ende der 10er Jahre. Die Firma Kliegl entwickelte im Jahr 1908 eine Leuchtenversion für die Filmproduktion (Bordwell, Staiger & Thompson 1985, 274). Größe und Intensität dieser Leuchten waren verschieden, abhängig davon, wie die ab 1905 langsam entwickelten differenzierten fotografischen Effekte und Stile gebraucht wurden. Neben der hauptsächlich benutzten Frontalbeleuchtung existierte auch ein Versuch mit einer Kohlebogenleuchte im Filmbild (FALSELY ACCUSED,

1905, Hepworth Co.), der aber in den nächsten Jahren nicht mehr wiederholt wurde [5].

Festzuhalten bleibt, daß mit der Entfaltung der Möglichkeit von elektrischer Beleuchtung die Experimentierfreude zunahm.

Die vierte Phase beginnt 1915, "the key year in the electrification of the Californian studios" (Baxter 1975, 96). In Amerika entstehen die ersten reinen Kunstlichtstudios. Einer der Vorreiter ist hierbei der Regisseur Cecil B. DeMille (Baxter 1975, 96). In der Folgezeit verlagert sich die Filmproduktion immer mehr in die Studios. 1917 wird es nach Baxter (1975, 98) unüblich, ausschließlich unter direktem Sonnenlicht zu drehen. Auch Béla Balázs weist 1924 auf die Tatsache hin, daß man das Sonnenlicht möglichst nicht benutzte [6]. Allerdings kann man diese Aussagen nicht als allgemeingültig interpretieren. Die Filmindustrie war bereits so differenziert entwickelt, daß in den verschiedenen Kontinenten und Ländern unterschiedliche Produktionsweisen vorherrschen konnten. Mehnert (1986, 35) weist z.B. darauf hin, daß der schwedische Film bis 1923 sich gerade durch "hervorragende Außenaufnahmen poetischer Naturbeschreibungen" auszeichnete. Salt erwähnt, daß 1927 in den Außenaufnahmen amerikanischer Studios die Akteure abgeschattet und mit Kunstlicht nach Studioverhältnissen beleuchtet wurden. Eine Abkehr von den Standards der vorherrschenden Studioproduktion sieht Salt (1983, 289) erst Ende der 40er Jahre unter dem Einfluß des Dokumentarfilms des Zweiten Weltkriegs.

Die vier Phasen folgten in schnellem Wechsel. Ihre Unterscheidung stellt vor allem einen Versuch dar, den schrittweisen Übergang vom Natur- zum Kunstlicht zu erfassen. Natürlich handelt es sich dabei um ein Konstrukt - viele Filme lassen sich nicht eindeutig einzelnen Phasen zuordnen. Das hängt damit zusammen, daß sich die verschiedenen Techniken der Beleuchtung zum Teil lange Zeit nebeneinander hielten und abhängig von den äußeren Bedingungen verwendet wurden. Außen- und Innenaufnahmen und damit die verwendete Beleuchtungsart wechselten sich sogar innerhalb eines Filmes ab.

Im Nachfolgenden werden einige Eckdaten (im wesentlichen angelehnt an Salt 1983) der Entwicklung weiterer Beleuchtungsgeräte aufgeführt, die Einfluß auf die Entwicklung der Beleuchtungsstile nahmen.

Im Laufe des Ersten Weltkriegs wurde die *Spotleuchte* mit ihrem gebündelten Licht für Studio-Innenaufnahmen eingeführt. Angelehnt an Standard-Theater-Scheinwerfer wurde ein Gehäuse um die Kohlestäbe gebaut und eine Linse davor gesetzt. Fokussiert wurde durch die Bewegung der Kohlen im Gehäuse. Die Helligkeitsintensität war sehr gering.

1919 wurde eine neue Spotleuchte entwickelt, die auf dem militärischen Suchlicht aufbaute. Ein Parabolspiegel zur Bündelung wurde hinter den Kohlen angeordnet. Die Lichtausbeute war hier größer und größere Entfernungen konnten überbrückt werden. Diese Reflektor-Spotleuchten wurden hauptsächlich für weiträumige Nacht-Außenaufnahmen genutzt. Jedoch sind sie auch für Tageslichtaufnahmen als Fülllicht gebraucht worden (DADDY LONG-LEGS, USA 1919, Kamera: Charles Rosher). In Deutschland dauerte es nach Salt (1983, 183) noch bis 1922, bis sie in der deutschen Filmindustrie eingesetzt wurden.

Um 1917 verwendete man *Diffusormaterial* vor den Bogenleuchten. Damit wurde die Lichtqualität von hart mit scharfen Schattenkanten in weich mit verlaufenden Schattenkanten verändert. Die Ursprünge dieses "Softens" sind nicht klar. Obwohl dies in der Fotografie schon vor der Jahrhundertwende eine durchaus übliche Praxis war, tauchte es im Film zum ersten Mal 1917 auf. Eine Ursache der Entwicklung könnte auch die Vorsorge gegen die "Kliegl-Eye-Krankheit" sein - eine Augenentzündung, die durch die aus der Kliegl-Leuchte herausgeschleuderten, im Studio herumfliegenden Rußpartikel und die erhöhte UV-Strahlung entstand und 1916-17 zu vielen Diskussionen bei den Schauspielern führte (Baxter 1975, 97). Neben der gesundheitlich sinnvollen Verwendung der Diffusoren sind aber natürlich auch ästhetische Gründe für dieses "Soften" anzunehmen.

Ein erheblicher Einschnitt im technischen Equipment fand 1926 statt. Zur gleichen Zeit hatte sich das drei Jahre vorher entwickelte *panchromatische Filmmaterial* gegenüber dem orthochromatischen durchgesetzt [7]. Das Kohlebogenlicht wurde durch das für Filmzwecke aufbereitete *Glühlicht* ersetzt. Salt (1983, 223) sieht den Erfolg dieser Technik aber eher durch die Werbung der Gerätehersteller bedingt als durch fachliche Erwägungen. Die "Systemempfindlichkeit" war bei der Kombination des neuen Materials mit den alten Leuchten größer. Diese neue Technik war allerdings ökonomisch attraktiver: es

wurde weniger Personal zur Bedienung gebraucht und die Stromkosten waren geringer.

Bordwell, Staiger und Thompson (1985, 294-297) weisen jedoch auf eine weitere, entscheidende Ursache der Umstellung hin: Die wichtigen Interessenvertretungen der amerikanischen Filmindustrie wie die Society of Motion Picture Engineers (SMPE), die Academy und Servicefirmen schlossen sich zusammen, um in einem "Feldversuch" das Zusammenwirken von Glühlicht und panchromatischem Filmmaterial zu testen. Diese 1928 durchgeführten, als "Mazda-Test" bezeichneten Versuche stellten auf der einen Seite eine technische Schulung für die Beteiligten dar, so daß es später in der Handhabung der billigeren Technik keine Probleme gab. Auf der anderen Seite etablierte sich die SMPE durch diesen Test als richtungsweisende Institution bezüglich technischer Entwicklungen. Sie gab Dokumentationen heraus und forcierte die Lösung technischer Probleme. Die Umstellung war demnach auch in einer Standardisierung durch den Einfluß der SMPE und nicht ausschließlich durch die Einführung des Tonfilms begründet.

Erst Ende der 30er Jahre verzeichnet Salt (1983, 267) als wichtige Neuerung die Einführung des Spotlights mit einer *Fresnel-Linse*. Vorteile bestanden in der besseren Kontrollierbarkeit von Richtung und Charakter und dem möglichen unmittelbaren Übergang von beleuchteten zu unbeleuchteten Flächen. Es konnte dadurch eine deutlichere Akzentuierung durch Beleuchtung - besonders im *Figure Lighting* - vorgenommen werden, so daß es sich durchsetzte, diese Beleuchtungsquelle als Führungslicht einzusetzen [8].

Bis in die sechziger Jahre hinein sind keine weiteren beleuchtungstechnischen Entwicklungen zu verzeichnen, die erhebliche Auswirkungen auf die fotografischen Stile hatten.

2. Geschichte der Beleuchtungsstile

Chronologische Entwicklung

Die Entwicklungen im Umgang mit Licht und Beleuchtung können in folgende Zeitabschnitte eingeteilt werden:

1895 bis 1904/1905: Beleuchtung wird nicht über den chemischen Aspekt der Sicherung eines kopier-

fähigen Negativs hinaus gehandhabt. Es existiert kein erkennbares Bewußtsein der gestalterischen Möglichkeiten des Lichts.

1904/1905 bis 1909/1910: Experimentierphase. Vereinzelt werden mit den vorhandenen Apparaturen Effekte erzielt. Sie beschränken sich auf einzelne Teile der Filme.

1909/1910 bis 1913/1914: Entwicklungs- und Konsolidierungsphase von Stilen mit beabsichtigter dramaturgischer Wirkung.

1914/1915 bis 1917/1918: Etablierungsphase. Dramaturgische und gestalterische Stile setzen sich durch und werden Standards. Gleichzeitig verlagern sich die Dreharbeiten verstärkt in reine Kunstlichtstudios und Kino wird zum gesellschaftlich anerkannten Medium.

1919/1920 bis 1930: Die 1918 entwickelten Stile werden verfeinert und dramaturgisch adäquater eingesetzt.

1930 bis 1950: Im Zuge der Monopolisierung der Filmwirtschaft werden auch die Beleuchtungsstile stark standardisiert.

Allein dieser kurze Einordnungsversuch wirft ein Augenmerk auf jenen entscheidenden Zeitraum von 1914 bis 1918, in dem der Grundstein für eine Beleuchtungsästhetik gelegt wurde. Nach den Ausführungen von Salt (1983, 139-148) kann man die Jahre 1917 und 1918 als Markierungspunkte innerhalb dieser Entwicklung bezeichnen, in denen sich die gestalterisch wichtigen Beleuchtungsstile des *figure lighting* und des *low-key* von der flachen Allgemeinbeleuchtung gelöst und durchgesetzt hatten. Diese Entwicklung soll noch eingehender behandelt werden. Baxter geht noch weiter und betrachtet die Entwicklung der Beleuchtungsstile um 1918 überhaupt als abgeschlossen:

Beleuchtung zur Sichtbarmachung

Im Zeitraum von 1895 bis ungefähr 1905 wurde Licht angewandt, um das Dargestellte in allen Teilen des Bildes deutlich erkennbar zu zeigen. Es ging nicht um bewußten Einsatz im Dienste klar umrissener ästhetischer Ziele. In dieser Zeit, die Toeplitz (1984, 40) als "handwerkliche Etappe der Entwick-

lung" in einer "Einmann-Filmarbeit" bezeichnet, stand die Bewältigung der technischen Probleme stärker im Vordergrund als die Lösung künstlerischer Ansprüche. Zglinicki vermutet die Gründe darin,

daß die Anfangsjahre des Films ganz und gar im Zeichen der Technik standen, daß die Geräte und die technische Welt des Glashauses wichtiger genommen wurden als die sich erschließenden neuen künstlerischen Möglichkeiten (1956, 364).

Die Ergebnisse der Beleuchtungs-"Anordnung", wie sie in dieser Phase üblich war, zeigen ein gleichmäßiges Licht über dem gesamten Set, produziert von Sonnenlicht hinter der Kamera. Die Akteure werden von vorn angestrahlt. Diese Art des Lichts wird als *Allgemeinbeleuchtung in Form einer Frontalbeleuchtung* bezeichnet. Die Steuerung des Lichtcharakters durch diffuses Baumwollmaterial oder Glas in den Studios dieser Zeit kann noch nicht als künstlerische Gestaltung angesehen werden. Hierbei ging es nicht um die Aufhellung von Schatten, sondern um die Bereitstellung eines möglichst gleichmäßigen Lichts. In der Konsequenz waren die Bilder flach, d.h. sie ließen kaum Oberflächenstrukturen erkennen und ein dreidimensionaler Raumeindruck entstand rein zufällig aufgrund der natürlichen Reflexionseigenschaften der Objekte.

Man hat es also nicht eigentlich mit einem Beleuchtungsstil zu tun, ist doch die gestalterische Durchformung des Bildes noch ganz unausgeprägt oder sogar gar nicht vorhanden. Dennoch kommen den Filmen dieser Zeit stilistische Eigenschaften zu, gerade die Abwesenheit von Gestaltung zur ästhetischen Qualität erhebend:

Auch wenn sich im Laufe der Zeit eine verfeinerte Anwendung und Ergänzung dieses Stils bis zur Normalbeleuchtung entwickelt, wie noch zu zeigen sein wird, sind hier bereits Grundlagen für die Beleuchtung im dokumentarischen Film und für gängige heutige Praxis in der aktuellen Fernsehberichterstattung gelegt.

Beleuchtungsexperimente

Mit der Nutzbarkeit des elektrischen Lichts ab 1904 wurde dieses auch in der Filmproduktion eingesetzt. Allerdings resultierte daraus nicht eine generelle

Veränderung des üblichen Beleuchtungsstils. Die neue Technik wurde zusätzlich zur Sonne als Frontalbeleuchtung angewandt. Baxter (1975) und auch Salt (1983) sehen hierin eine Übertragung von Praktiken, wie sie auf dem Theater üblich war. Dort wurde, wie erwähnt, von Gaslicht auf elektrische Beleuchtung umgestellt. Doch änderte sich im Grunde nur die Technik. Das gewohnte Rampenlicht von vorne sowie die Gassenlichter blieben erhalten.

Das Auftreten von Lichteffekten im Film darf nicht mit einer Effektbeleuchtung verglichen werden. Letztere ist als zusätzlich zum *figure lighting* benutztes Licht definiert, mit dem bestimmte Effekte erzielt werden, und setzt eine komplexere dramaturgische Behandlung des Lichts voraus. Diese war in diesem Zeitraum nur in Ansätzen gegeben.

Die Effekte dieser Zeit lassen sich strukturieren in

1. Lichtwechsel während der Szene,
2. Anfänge einer kontrastreichen Beleuchtung, darunter auch die Silhouetten-Beleuchtung,
3. Anfänge einer natürlichen Führung der Lichtführung.

Diese Effekte sind nicht ausschließlich durch die Anwendung von Beleuchtungsgeräten entstanden, sondern auch durch andere technische Mittel. Sie zeigen aber den Beginn eines Bewußtseins, Möglichkeiten des Lichts ausprobieren zu wollen und sie als Mittel der Inszenierung einzusetzen.

Laut Salt (1983, 92f) ist ein *Lichtwechsel innerhalb einer Szene* in Amerika bereits vor 1909 gezeigt worden, allerdings mit Hilfe eines Stoptricks. Die Kamera wurde angehalten, das Licht verändert, und anschließend weitergefilmt. Die homogene Veränderung des Lichts wurde erst später - in der dänischen Filmindustrie - weiterentwickelt.

Die *Silhouetten* dieser Zeit sind ebenfalls eher mit Hilfe des Aufbaus und der Dekoration entstanden. In den Filmen THE SILVER WEDDING (USA 1906, Biograph, F.A.Dobsen) und THE TUNNEL WORKERS (USA 1906, Biograph, F.A.Dobsen; vgl. Salt 1983, 76) sind Szenen mit hellem Hintergrund, dunklem Vordergrund und entsprechend Personen als Silhouetten zu sehen.

Die wichtigste Entwicklung dieser Zeit besteht jedoch in der *Simulation natürlicher Lichtquellen*, die auch die Anfänge der kontrastreichen Beleuchtung enthält. Das bedeutet, daß Licht nicht mehr aus-

schließlich von vorne kam, sondern zusätzlich gerichtetes Licht benutzt wurde.

Demnach zeichnet sich in dieser Zeit eine Tendenz zu einer realitätsnäheren Beleuchtung ab. Diese Tendenz könnte auch die Grundlage für Baxters (1975, 106) bereits zitierte Überzeugung sein, daß der Film "an extension of realist narrative art" sei. Allerdings sind hiermit Phänomene, wie sie im deutschen expressionistischen Film auftraten, nicht erklärt.

Konsolidierung

In kultureller Hinsicht ist die Zeit von 1909 bis 1914 von der Auseinandersetzung zwischen Kino und Theater beeinflusst. Die Industrie produzierte bis dahin Filme, die nach Ansicht der Kinogegner Trivialitäten zeigten und die "niederen Instinkte" der Zuschauer befriedigten. Zglinicki (1956, 365) weist darauf hin, daß der Film bis 1913 "weder als Unterhaltungsmittel noch als Kunstform Gnade in den Augen der Debattierenden" der gebildeten Schicht fand. Erst in den zehner Jahren öffneten sich breite bürgerliche Kreise dem Kino, was nicht nur die Umsätze der Filmindustrie in die Höhe schnellen ließ, sondern auch manche künstlerischen Veränderungen beschleunigte oder überhaupt erst ermöglichte.

Die Weiterentwicklung ist primär aufgrund der Eigengesetzlichkeit der erstarkenden Industrie unter ökonomischen Gesichtspunkten zu motivieren. Mit der Akzeptanz der breiten Masse der Kinogänger stieg auch der Bedarf an Filmen und die Verdienstmöglichkeiten der Filmunternehmer. Das hatte Auswirkungen auf den traditionellen Kulturbetrieb: Kino wurde zur Konkurrenz für das Theater. Viele kleine Theater wechselten in das Filmgeschäft, Zuschauer wanderten in die Kinos ab [9].

Nur wenige Veränderungen der Beleuchtungsstile, die in dieser Zeit geschahen, lassen sich auf technische Verbesserungen der Lichtapparaturen zurückführen. Das entscheidende Interesse aber, das zu einer Umwandlung der gesamten visuellen Stilistik des Films führte, resultiert aus der Veränderung der Zusammensetzung und der Interessen des Publikums - in den zahlreichen neuen Formen, Themen und Darstellungstechniken macht sich der Einfluß bürgerlicher Theater- und Literaturformen bemerkbar.

Weitere Fortschritte betrafen die Erweiterung der Zwischentitel auf Dialogstellen, den filmischen Sprung über Raum und Zeit, die Rahmenhandlung, die Traum-Erscheinungen, die Doppelrollen, die Sichtbarmachung des Unsichtbaren und die Unsichtbarmachung des Sichtbaren und ähnliche Aufnahme- und Kopiertricks. Die Kamera fing an sich zu bewegen, und die Großaufnahme trat in Erscheinung, nicht nur zur optischen Verdeutlichung, sondern auch zur dramaturgisch bedingten Verfeinerung, also gleichsam als filmkünstlerische Aussageform (Zglinicki 1956, 372).

Die Ursachen der Veränderung der Beleuchtungsstile in dieser Zeit - wenn man denn von "Ursachen" sprechen will - sind in der Herausbildung eines künstlerischen Bewußtseins zu sehen, das den Film als gestaltetes Kunstprodukt ansah.

Man begann, die vorhandenen Lichtquellen auf differenzierte Arten zu verwenden. Es entstand:

- Gegenlicht,
- Dreiviertelhinterlicht,
- Modifizierung der Frontalbeleuchtung.

Durch unterschiedliche Positionen der Lichtquellen nutzte man verschiedene Lichtrichtungen: Es entstanden einzelne, deutlich voneinander unterschiedene Beleuchtungsstile. Festzustellen sind

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

In zunehmendem Maß war die innovative Verwendung einzelner Stile mit bestimmten Urhebern verbunden. Die Arbeit von *David Wark Griffith* ragt besonders heraus (vgl. dazu insbes. Jesionowski 1987, 30-32). Griffith verfeinerte die Annäherung der Beleuchtung an die natürlicher Begebenheiten.

Griffith setzte diesen Stil zur Unterstützung der *Erzählung* ein, eine funktionale Bindung, in der die filmischen Mittel im Hollywood-Stil bis zum Ende des Studio-Systems bzw. sogar bis heute stehen. Die Erzählung dominiert alle anderen Komponenten des filmischen Textes, alle Ausdrucksmittel des Films dienen primär dem Zweck, die Erzählung zu transportieren. Die Filme von Griffith lassen sich auch le-

sen als frühe Versuche, die Narration als dominante Makrostruktur des Textes zu behandeln.

Auch nationale Besonderheiten im Umgang mit den filmischen Mitteln bilden sich heraus. Die *Simulation des Lichts von Alltagsleuchten und Requisitenlampen* wurde z.B. in Skandinavien verbessert. Nach Salt (1983, 81) war man dort diesbezüglich fortschrittlicher, die Ergebnisse in den schwedischen Filmen VED FAENGSELETS PORT (1911, Kamera: Axel Graatkjaer) und DEN HVIDE SLAVEHANDLES SIDSTE OFFER (1911, P: Nordisk) seien "überzeugender" als die Praxis in Amerika.

Mit der *Silhouette* wurde, wie erwähnt, bereits vorher experimentiert. Etabliert hatte sich dieses Stilmittel um 1913 (Salt 1983, 93). Während Griffith die Silhouette hauptsächlich naturalistisch und in maleischer Weise ohne beabsichtigte Nebenbedeutungen verwandte, ging man in Dänemark weiter: In DET HEMMELIGHEDSFULDE X (1913, Benjamin Christensen) diente sie, neben weiteren *low-key*-Effekten, der Unterstützung der im Titel [10] angelegten Stimmung. In Skandinavien fand auch die wohl erste Anwendung des *low-key* statt, des kontrastreichen Bildaufbaus mit überwiegend dunklen Flächen.

Auch die Verwendung von *Schatten* wurde im Norden Europas ausgearbeitet [11]. Sie wurde mit dem emotionalen Höhepunkt des Films DEN SORTEDROM (DK 1911, Urban Gad) koordiniert. Salt (1983, 91) sieht die Ursprünge in einem anderen Medium, dem Theater von Max Reinhardt, da im Filmwesen diese Art der Darstellung bis dahin unbekannt war. Reinhardt hatte 1906 erstmals einen größer werdenden Schatten zur Umsetzung des emotionalen Gehalts eines Dramas in einer Inszenierung von Ibsens Schauspiel "Gespenster" benutzt [12]. Salt geht sogar so weit, die skandinavische Filmarbeit als Haupteinfluß auf den expressionistischen Film Deutschlands zu interpretieren:

Ein anderes wesentliches Merkmal der Zeit zwischen 1910 und dem Ersten Weltkrieg ist die Entwicklung des *figure lighting*. Sie begann mit der Einführung des Gegenlichts und gleichzeitiger Aufhellung von vorne im Jahr 1910 in THE THREATS OF DESTINY durch Billy Bitzer, den Kameramann von Griffith, und setzte sich in Amerika bis 1914 durch. Das Wichtigste an dieser Entwicklung ist der Beginn einer *Trennung von Dekorationsbeleuchtung und der Beleuchtung der Agierenden*. Da hauptsächlich

die Sonne als Gegenlicht fungierte, mußte der Hintergrund getrennt beleuchtet werden. Jedoch wurde noch nicht daran gedacht, auf diese Weise die Illusion von Raum zu erzeugen. Es ging vorrangig um die Steigerung der Attraktivität der Darsteller (ebd.).

Es ist sicher kein Zufall, daß in der gleichen Zeit der *Starkult* entsteht. Die Famous Players Company von Adolphe Zukor hob deren Attraktivität mit dem Slogan "Berühmte Darsteller in berühmten Stücken" hervor [13]. Das Verkaufsargument waren Persönlichkeiten und nicht eine besondere künstlerische Form eines Films. In diesem Zusammenhang ist auch der Einsatz von Dreiviertelhinterlicht und der modifizierten Frontalbeleuchtung zu sehen. Hier ist das Licht nicht mehr direkt von hinten oder vorne auf die Akteure gerichtet, sondern aus einem um 45 Grad abweichenden Winkel. Trotzdem wurde noch nicht die Unterscheidung zwischen Führungslicht und Fülllicht getroffen. Mit der Art der 2-Punktbeleuchtung konnte das menschliche Gesicht und seine Strukturen noch nicht modelliert werden.

Exkurs: Theatertheoretische Debatten im Vorfeld des Films

Baxter (1975, 84) personalisiert die beiden Richtungen und verbindet die Tendenz zur realistischen Darstellung mit der Arbeit des New Yorker Theatermachers *David Belasco*. Bereits vor 1914 bestand eine Tendenz in der Beleuchtung des Films, sich einer realistischen Lichtgebung anzunähern. Nach 1914 wurde ein verstärkter Einfluß der Theaterpraxis unter dem Eindruck der Filme von Cecil B. DeMille deutlich (Baxter 1975, 96). Außer der Tatsache, daß DeMille aus seiner Familie Theatererfahrung mitbrachte, hatte er für Belasco auf der Bühne gestanden. Er war mit dessen realistischem Stil vertraut und probierte Effekte aus, die er von der Bühne her kannte (Arnheim 1979a, 96). Baxter (1975, 93) macht jedoch auch klar, daß es sich nicht um eine lineare Abhängigkeit zwischen Film und Theater handelte.

Der Beleuchtung wurde die Funktion zugewiesen, dieses "Volumen" des Menschen auszudrücken, das nur in Verbindung mit Raum denkbar ist. Erfahrbar wird dieses "Volumen" jedoch nicht nur über die Wahrnehmung, sondern über die Darstellung des inneren Wesens aller Erscheinung:

Was in der Partitur die Musik, das ist im Reiche der Darstellung das Licht: das Ausdruckselement im Gegensatz zum Elemente des andeutend orientierenden Zeichens. Das Licht kann, gleich der Musik, nur das ausdrücken, was dem "inneren Wesen aller Erscheinung" angehört. [...] Vor allem bedürfen beide gleichermaßen eines Objektes, d.h. einer zufälligen äußeren Erscheinung, an welcher ihre Gestaltungskraft sich zu bethätigen vermag. Der Musik schafft der Dichter dies Objekt; dem Lichte - mittels der Aufstellung - der Darsteller. [...] Obgleich das verteilte und das gestaltende Licht Objekte brauchen, [...] so verändern sie doch nicht die Natur dieser Gegenstände, sondern ersteres läßt sie nur mehr oder weniger wahrnehmbar werden, letzteres macht sie mehr oder weniger ausdrucksvoll [14].

Das Licht wird damit für Appia zu einer der Säulen der Darstellung. Um die Frage beantworten zu können, ob seine Gedanken Auswirkungen auf Beleuchtungsstile im Film hatten, müssen seine praktischen Anweisungen betrachtet werden.

Ein undurchsichtiger Körper, welcher vor dem Lichtherde angebracht wird, kann dazu dienen, den Strahl auf diesen oder jenen Teil des Bildes, mit Ausschluß der übrigen, zu lenken und kann durch einfache oder teilweise Obstruktion, sowie durch die, mittels Hinzuziehung minder durchsichtiger Körper erzielte, zusammengesetzte Wirkungen hervorbringen. Die Beleuchtung, die schon dadurch etwas Bewegtes ist, daß sie von den Darstellern mit in deren Bewegungen herangezogen wird, sie wird es an sich und tatsächlich, wenn man den Lichtherd verrückt, oder wenn die Projektionen selbst sich vor einem feststehenden Lichtherd in Bewegung befinden, oder auch, wenn man die den Strahl brechenden Körper in irgendwelcher Weise bewegt (zit. n. Brauneck 1982, 44).

Appia schlug demnach in diesen Äußerungen von 1899 eine Abkehr von einer gleichmäßigen Beleuchtung der gesamten Bühne mittels "undurchsichtiger Körper" im Strahlengang vor. Er forderte neben beleuchteten, sichtbaren Zonen auch unbeleuchtete, unsichtbare Zonen und bereitete damit den *low-key*-Stil und die Akzentuierung durch Licht vor. Er unterschied zusätzlich verschiedene Helligkeitsniveaus, entstehend "mittels Hinzuziehung minder durchsich-

tiger Körper", eine Grundlage des *figure lighting*. Er drückte zusätzlich die Möglichkeit zur Nutzung von Schatten aus, "wenn die Projektionen selbst sich vor einem feststehenden Lichtherd in Bewegung finden".

Es ist demnach nicht verwunderlich, daß der erste Film mit *low-key* 1910 [15] ebenso wie Reinhardts Dramatisierung der "Gespenster" von 1906 mit Appias Theorie in Verbindung gebracht wird, ja, es wird sogar eine Beziehung der Appiaschen Theorien zum Stil des deutschen Kinos behauptet (Baxter 1975, 100).

Auf dem Wege zur Vollentwicklung des Hollywood-Stils

Für die Entwicklung, die während des Ersten Weltkrieges einsetzte, wird u.a. interessant, daß man begann, die Beleuchtung an Vorbildern der Malerei zu orientieren. Chiaroscuro-, Rembrandt-Beleuchtung und die Glamour-Beleuchtung wurden entwickelt. *Figure lighting* wurde verfeinert und zur 3-Punkt-Beleuchtung ausgearbeitet. Definierte Schatten erschlossen den Raum außerhalb des Bildausschnitts. Die Bilder wurden "atmosphärischer". Am Ende der 10er Jahre stand schließlich die technische Neuerung der Spotleuchte und die übliche Praxis der diffusen Aufhellung, was sich in einer besseren Handhabung der Stile äußerte.

Entscheidend ist jedoch, daß sich *komplexe Beziehungen zwischen Beleuchtung und Inhalt* ergaben, die als gängige Standards und Konventionen galten und auch heute noch gültig sind. Waren diese Konventionen einerseits an Bühne und bildende Kunst angelehnt, stellten sie dennoch eine neue Art von filmischer Konvention dar.

Der Stil des *low-key* wurde um eine kunsthistorische und mystische Komponente erweitert, es entstanden *Chiaroscuro- und Rembrandt-Beleuchtung*. Die Begriffe gehen auf die Maler Caravaggio und Rembrandt im 17. Jahrhundert zurück, in deren Bildern Licht durch den Kontrast von Helligkeit und Dunkelheit eine religiöse und mystische Funktion erhielt. So wurde nach Arnheim (1965, 279) einerseits das Licht von oben zum Symbol für Göttlichkeit und für das Jammertal des Menschen auf Erden, andererseits das Licht im Bild zur Metapher für das "göttliche

Licht, das zur Erde kam und diese durch sein Dasein erhob". Durch die Beleuchtung wurde somit an kulturelle Traditionen angeknüpft: Ikonographische Muster aus Religion, Kunst- und Kulturgeschichte zogen in den Film ein. [16] Zum einen ermöglichte es die Präsentation anerkannter Kunst, höhere Filmmieten [17] zu verlangen.

Dem Licht kamen nun über die Sichtbarmachung der dargestellten Szene hinaus neue Leistungen zu, die für die künstlerischen Eigenschaften des Films von größter Bedeutung waren (und sind) - es ermöglicht Erinnerungen an bereits Gesehenes oder Erlebtes und rückt die Szene in die ikonographische Tradition ein. Damit eröffnen sich Bedeutungsmodalitäten, die bis dahin unzugänglich gewesen waren. Das Licht im Film wurde nun z.B. als Metapher für Begriffe wie Liebe, Tod, Heiligkeit und Heroismus einsetzbar.

Auch die Funktion der Glamour-Beleuchtung mit ihrer Gloriele läßt sich so aus dem ikonischen Inter-text, auf den sie anspielt, ableiten: Allein die wort-sprachliche Bezeichnung "Gloriele" neben der be-kannten Umsetzung in Heiligenbildern macht das Licht als mystifizierendes, religiös besetztes Symbol erkennbar und stellt damit den Helden oder die Hel-din als übernatürliches Wesen dar.

Bis Ende der 10er Jahre wurde es nach Salt (1983, 141) zur gängigen Praxis, die Schauspieler *getrennt vom Hintergrund* zu beleuchten (ähnlich Bordwell, Staiger & Thompson 1985, 52). Man unterschied die Beleuchtung in verschiedenen Einstellungsgrößen, für Nahaufnahmen wurde das Licht neu gesetzt. Die neu entstehende *3-Punkt-Beleuchtung* diente einer-seits der bereits erwähnten Erhöhung der Attraktivi-tät, andererseits wurden davon unabhängig die Ge-sichter modelliert und plastischer. Die Helligkeitsni-veaus wurden stärker unterschieden, so daß neben dem intensivsten Führungslicht ein schwächeres Fül-licht die Schatten aufhellte und ein Gegenlicht die Trennung von Hintergrund erreichte. Im Gegensatz zum strukturlosen flachen Licht der Allgemeinbe-leuchtung und auch der 2-Punkt-Beleuchtung führte diese bis heute übliche Art der Personenausleuch-tung zu einer räumlichen Wirkung.

Doch die Veränderungen der Schauspielerdarstellung im Film, die mit der Entwicklung des personenbezo-genen *figure lighting* einhergingen, sind noch sehr

viel einschneidender und betreffen beileibe nicht nur das Figur-Grund-Verhältnis.

Die Akzentuierung und Modellierung durch Licht löste die Hervorhebung durch Maske und Gesten ab. Damit verändert sich der Repräsentationsmodus des Films - unmittelbare und plakative Darstellungswei-sen, emblematische Ausdrucksmittel wie Masken oder expressive Gestik treten in ihrer Bedeutung zu-rück, werden ergänzt und ersetzt durch indirekte Darstellungsweisen, atmosphärische Hinweise und das Spiel mit Andeutungen, Leerstellen und kultu-rell-intertextuellen Bezugnahmen.

In der Verwendung von *definierten Schatten* kann man diese Tendenz, die filmische Signifikation neu zu formieren, besonders deutlich studieren. Salt (1983, 146) nennt hier DeMille, der zum ersten Mal in *THE CHEAT* (1915) durch das Zeigen von Ge-fängnisgitterschatten den Handlungsraum indirekt repräsentierte und so in einem einer nur andeutenden Art und Weise erfahrbar machte: Diese Schatten ver-weisen über den gezeigten Bildausschnitt hinaus auf den ihn umgebenden Raum und verlangen nach ei-ner Aktivität des Zuschauers, die den Schatten als Symptom des Umgebungsraums auslegt. Aber auch "expressiven" Schatten, d.h. solchen, die nicht von einem realen, definierten Objekt geworfen werden, wurden in dieser Phase häufiger benutzt. In *THE WISPERING CHORUS* (USA 1918, Cecil B. De-Mille) und *GOING STRAIGHT* (USA 1917, Chester und Sidney Franklin) unterstützen rein imaginäre Schatten die Darstellung eines Fehltritts und eines Alptraums (vgl. auch Salt 1983, 148).

Standardisierung

Noch heute gängige Stile wie *low-key*, *figure lighting*, Schatten, Normalbeleuchtung und *high-key* [18] hatten sich zu Beginn der 20er Jahre herausge-bildet und waren ausgangs der 20er Jahre etabliert. Die Phase, die der endlichen Konventionalisierung vorausging, kann man mit Salt (1983, 224) *Standar-disierung* nennen.

Die Bemühung darum, möglichst stereotype Be-leuchtungsszenarien zu entwickeln, ging so weit, daß anhand der Beleuchtung eines Films stellenwei-se die Produktionsgesellschaft erkannt werden konn-te. Die Fox benutzte Anfang der 30er Jahre im Ge-gensatz zu anderen Firmen noch Kohlebogenlicht.

Aufgrund der dadurch produzierten "härteren" Beleuchtung waren deren Filme von anderen Werken unterscheidbar, die unter "weicherem" Glühlicht entstanden (Salt 1983, 265). In den 40er Jahren wurde die Vereinheitlichung noch deutlicher. Eine Übersicht der Beleuchtungsniveaus in der Zeitschrift *The American Cinematographer* im Jahr 1940 ergab, daß von Gesellschaft zu Gesellschaft verschiedene jeweils standardisierte Arten der Kombination von Blende (und somit auch Tiefenschärfe), Beleuchtungsniveau und Entwicklung existierten (vgl. Salt 1983, 288). War in einem Teil der Studios Überbelichtung und anschließende reduzierte Entwicklung die Praxis, so war es bei anderen die Unterbelichtung und gesteigerte Entwicklung. Auswirkungen zeigte dies bei den Abstufungen der Grauwerte, d.h. im Kontrastgefälle. Für den damaligen Zuschauer - wohl mehr als für den heutigen - waren diese standardisierten Ergebnisse der Konventionen neben anderen Anhaltspunkten wie z.B. Genre oder Stars ein Mittel zur Unterscheidung der Studios (vgl. Katz 1980, 720).

Die Beleuchtungsstile sind am Beginn der 30er Jahre etabliert und - bei allen Differenzierungen zwischen den Studios - als Produktionsstandards nicht nur durchgesetzt, sondern auch weitestgehend vereinheitlicht. Veränderungen im Gebrauch einzelner Techniken sind nur noch vereinzelt festzustellen, sie bleiben ohne Auswirkungen auf das Gesamtsystem. Aufgrund der Entwicklung der *Spotleuchte* ging man z.B. dazu über, auch die Totale bei nächtlichen Außenaufnahmen *night-for-night* zu drehen. Vorher geschah dies nur bei Nahaufnahmen, da hier die Reichweiten der Scheinwerfer ausreichten. Die Totale wurden *day-for-night* produziert und den damaligen Konventionen entsprechend gefärbt. Der Kameramann von Rex Ingram, John Seitz, entwickelte das *core lighting* als persönliche Variante des *figure lightings*. Zwei identische Streiflichter produzierten einen Schatten inmitten des Gesichts, der schwach aufgehellte wurde. Die *4-Punkt-Beleuchtung* entstand, indem zum Gegenlicht des *figure lighting* ein zweites Gegenlicht von der anderen Seite hinzukam. Der Lichteinfallswinkel des Führungslichts wurde steiler. Kam es vorher aus Augenhöhe, stieg es darüber hinaus auf eine *above-key* Niveau.

Die zunehmende Einbeziehung des Lichts in den Kontext des Films, d.h. in die Gesamtaussage der Handlung, ist in der Zeit nach 1920 wichtiger als diese "kleinen" Neuerungen. Es zeigt sich schnell,

daß die verschiedenen Stile, die jetzt zur Verfügung stehen, vor allem eng mit den filmischen Gattungen des Komischen und des (Melo-)Dramatischen zusammengebracht werden: "Comedies were bright; dramas were uncheerful" (Baxter 1975, 104).

Dementsprechend war *high-key* und Normalbeleuchtung dem "Leichten" und alle Spielarten des *low-key* dem "Schweren" zugeordnet [19].

Doch diese Differenzierungen verändern die Beleuchtungsstile kaum noch.

Anmerkungen

[1] Möglicherweise handelt es sich hier um einen populären Mythos über die Geschichte Hollywoods. Die Wandlungsbewegungen der amerikanischen Filmindustrie fanden nämlich erst Ende der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts statt. Ihre Gründe lagen eher in der Veränderung der Filmwirtschaft von einem Polypol zum Oligopol als in der Suche nach besseren Lichtverhältnissen; vgl. dazu Prokop (1982, 49).

[2] "Die anfangs des Jahres 1911 beginnende Aufmerksamkeit der Feuerpolizei auf die Gefährlichkeit aller Filmunternehmen ließ es ratsam erscheinen, den an sich zu klein gewordenen Betrieb möglichst außerhalb Berlins auf ein freies Gelände zu verlegen und auch das meist ungünstige Tageslicht des Berliner Himmels, besonders im Norden Berlins zu vermeiden. [...] Die Lage des Grundstückes [...] ließ die Errichtung eines Glasateliers als Verlängerung des Gebäudes ratsam erscheinen, denn es würde dann von früh bis spät immer unter Sonne, d.h. dem günstigsten Licht stehen." (Guido Seeber: "Als Babelsberg erstand". In: *Filmtechnik Filmkunst*, Nr. 3 (1930); zit. n. Seeber 1979, 58 u. 60).

[3] Hierunter sind Glasdatchateliers, Spiegel, Aufhellflächen und andere Hilfsmittel zu verstehen, die das Licht der Sonne ausnutzen.

[4] Es ist generell zu unterscheiden zwischen einer Aufhellung und einer die Sonne ergänzenden Zusatzbeleuchtung. Eine Aufhellung ist erst mit den Anfängen des Stils des Figure Lightings möglich, auf den an anderer Stelle eingegangen wird.

[5] Vgl. Salt (1983: 75-76). Eine Szene, in der ein Mann in einem Raum mit Hilfe einer Laterne etwas sucht, ist einzig mit einer in der Laterne versteckten Kohlebogenlampe beleuchtet, deren herunterhängendes Kabel sichtbar ist.

[6] "Die moderne Filmtechnik vermeidet heute schon, soweit es nur geht, »Außenaufnahmen« und baut sich nach Tunlichkeit jedes Milieu, womöglich auch Gartenanlagen und offene Straßen, selber auf. In den geschlossenen Ateliers verläßt man sich auch ungern auf das Glasdach, son-

dem richtet sich auf Kunstlicht ein" (Balázs 1982: 99; Hervorhebung im Original).

[7] Vgl. Salt (1983: 224). Zur Erläuterung: Orthochromatisches Material ist nur für den roten Anteil des Lichtspektrums empfindlich, während panchromatisches alle Wellenlängen wiedergeben kann. In der Folge sind die Graustufungen der Bilder denjenigen der realen Objekte ähnlicher.

[8] Einige Kameraleute Amerikas nannte diese Art der Beleuchtung nach Salt (1983: 269) auch *Precision Lighting*, da ein Höchstmaß an Kontrolle möglich war.

[9] Vgl. Baxter 1975: 93, Zglinicki 1956: 370, Kracauer 1984: 22.

[10] Deutsche Übersetzung des Titels: "Das geheimnisvolle X".

[11] Das erste Auftreten weist Salt (1983: 91) zwar in der amerikanischen Produktion OLIVER TWIST (USA 1909, Vitagraph) nach; der aufragende Schatten einer Person setzte sich aber nicht deutlich genug von der Allgemeinbeleuchtung ab, um explizit von einer besonderen Schattenverwendung sprechen zu können.

[12] "1906 baut er die Kammerstücke, den Raum intimer Szenen, wo zur Eröffnung in Ibsens 'Gespenstern' das Licht Schatten wirft, die gleich Gespenstern der Vergangenheit Frau Alving und ihren Sohn Oswald in das Verhängnis des Untergangs peitschen. Symbolisch - wie der Titel des Stückes - arbeitet die künstlerische Technik der Reinhardtschen Licht- und Schattenregie, als hätte diese sich Appias und Craigs Theorien zum Muster genommen" (Heinrich Braulich: "Max Reinhardts theatralische Vision von Mensch und Raum". In: Deutsches Theater Berlin / Michael Kuschnia 1983, S. 68).

[13] Vgl. Toeplitz 1984, 86f; Zglinicki 1956, 364; Prokop 1982, 50.

[14] Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*. München: Bruckmann 1899; in Auszügen abgedruckt in Brauneck (1982, S. 39-46). Hier zit. n. Brauneck 1982, 43f.

[15] DEN SORTE DROM von Urban Gad. Eine Verbindung wird insofern wahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß Gad vorher am Königlichen Theater in Kopenhagen gearbeitet hatte. Vgl. Zglinicki (1956: 379).

[16] Der Kameramann Clarence Brown, der Anfang der 20er Jahre mit Maurice Tourneur zusammenarbeitete, schrieb dazu: "Whenever we saw a painting with an interesting lighting effect, we'd copy it. We had a library of pictures" (zit.n. Baxter 1975, 105).

[17] Vgl. Baxter (1975: 101) und Arnheim (1979a: 96). Arnheim schreibt, daß DeMille die Leute seines Vertriebs bluffte, indem er "die mysteriöse Autorität eines großen europäischen Künstlers beschwor" und damit das Renommee des Films erhöhen konnte.

[18] *High-key* ist als kontrastarme Opposition des *low-key* zu sehen. Im Grunde ist dieser Stil als Ergänzung der Allgemeinbeleuchtung des gesamten Sets durch zusätzliches Figure Lighting der Hauptfiguren zu begreifen. Dementsprechend ist *high-key* eher der "Beleuchtung zur Sichtbarmachung" zuzuordnen.

[19] Die Bestätigung der Existenz dieser Standards ist in zeitgenössischen Aussagen von 1930 zu finden: "In a well-photographed picture the lighting should match the dramatic tone of the story. If the picture is a heavy drama ... the lighting should be predominantly sombre. If the picture is a melodrama ... the lighting should remain in a low key, but be full of strong contrasts. If the picture is, on the other hand, a light comedy ... the lighting should be in a high key throughout, for two reasons: first, to match the action, and, secondly, so that no portion of the comedy action will go unperceived" (Victor Milner: *Painting with light*. In: *Cinematographic Annual* 1930, S. 96; zit.n. Baxter 1975, 105).