

Sammelrezension: Licht und Film

Richard Blank: Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films

Berlin: Alexander Verlag 2009, 251 S., ISBN 978-3-89581-199-9, € 39,90

Maik Bozza, Michael Herrmann (Hg.): Schattenbilder - Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien

Bielefeld : transcript 2009, 208 S., ISBN 978-3-8376-1103-8, € 25,80

Die Lichtgestaltung ist eines der zentralen Elemente im Prozess der Filmfotografie. Eine differenzierte, präzise ausgearbeitete Lichtsetzung verleiht den Bildkompositionen eine Struktur, modelliert den Raum, erzeugt eine wiedererkennbare, diskursive Ordnung des Lichts. Kalkuliert angewandte Lichtstrategien werden damit zu einem tragenden Bestandteil der Narration, generieren eine spezifische Atmosphäre der Bilder und können auf die Rezeption einen nachhaltigen Einfluss ausüben. Der Regisseur und Autor Richard Blank versucht in *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films* die historische Entwicklung der Lichtgestaltung nachzuzeichnen, die im zeitgenössischen Film zu vielgestaltigen Lichtarrangements geführt haben. Der Autor verweist dabei auf eine Lücke in der bestehenden Filmliteratur, die sich seiner Ansicht nach allzu oft nur unspezifisch und singular über die Lichtgestaltung im Film äußert. (Vgl. S.11) Es fehlen demnach epochenübergreifende, den historischen Kontext reflektierende Lichtsystematiken und –analysen, die aufzeigen, wie mit dem zeitlichen Wandel von Beleuchtungstechniken „unterschiedliche Auffassungen von ‚Realität‘ sichtbar“ werden und wie sich durch eine spezifische Lichtstilistik definiert, „in welchem Licht die Welt steht, wie sie gesehen und abgebildet wird.“ (S. 12)

Blank stellt seinen Ausführungen einen kurzen Essay voran, in dem er rudimentär die Grundprinzipien der konventionalisierten Lichtsetzung beschreibt und dabei vor allem auf die im filmfotografischen Prozess herrschende Maxime einer realistisch wirkenden Lichtquelle verweist, an der sich das Beleuchtungskonzept zu orientieren hat. Im folgenden Abschnitt skizziert der Autor kurz die Entwicklung

der Beleuchtungsmethoden in der Frühphase der amerikanischen Kinematografie, von der ausschließlichen Arbeit mit diffusem Tageslicht in den Glasateliers, dem beginnenden Bewusstsein über die gestalterischen Möglichkeiten des Lichts bis zur endgültigen Elektrifizierung der Studios ab 1915. In dem darauffolgenden Kapitel, das die Dekade bis 1925 in Hollywood umfasst, beschreibt Blank anhand von Einzeluntersuchungen der Beleuchtungskonzeptionen im Werk von Charles Chaplin, David W.Griffith, Cecil B. DeMille und Fred Niblo die zunehmende Standardisierung der Lichtsetzung im amerikanischen Film. Die konventionalisierte Lichtgebung in den Hollywood-Produktionen ab Mitte der 20er Jahre definiert sich für den Autor vor allem über den individuellen Beleuchtungsstil in den Filmen von Cecil B. DeMille. (Vgl. S.56) Maßgebendes Element der Vereinheitlichung ist hierbei die bereits erwähnte Beachtung einer natürlichen Lichtquelle bei der Beleuchtungsausrichtung, die Illusion eines dreidimensionalen Raums durch die gezielte Komposition von Hell-Dunkel Zonen im kadrierten Bild sowie einer hellen Grundausleuchtung (*High-Key*) der Szenerie mit wenigen, schwachen Kontrasten. (Vgl. S. 57) Diese Normierung trug entscheidend zum kommerziellen Erfolg von US-Produktionen bei und ihre Praktikabilität für den Film wurde auch von europäischen Filmemachern diskutiert und anerkannt. Blank sieht in ihr jedoch den Beginn einer rasch die globale Filmindustrie dominierenden Lichtstilistik, die durch das Fernsehen weiter verbreitet und verfestigt wurde und bis heute eine unangefochtene Gültigkeit besitzt. Über die Lichtästhetik, so Blank, wurde damit ein überkommener, visueller Realismusbegriff bis in die Gegenwart transportiert, der nicht mehr als maßstabgebend betrachtet werden dürfe. Seine Kritik an der Formgebung der Bilder durch das standardisierte Licht versucht der Autor in den anschließenden Kapiteln durch die Definition von Bruchstellen mit den gängigen Beleuchtungskonventionen zu verdeutlichen. Dabei analysiert der Autor sowohl Einzelwerke (u.a. *Tumultes*, 1931 von Robert Siodmak; *La Ronde*, 1950 von Max Ophüls oder *In the Mood for Love*, 2000 von Wong Kar-Wai) als auch filmgeschichtliche Epochen und Bewegungen, die sich bewusst von der traditionellen Bildstilistik distanzieren (*Italienischer Neorealismus*, *Nouvelle Vague*, *New Hollywood*) und versucht so, die Lichtgestaltung in der Filmgeschichte umfassend zu erläutern.

In seiner Gesamtheit erweist sich Richard Blanks Geschichte des Filmlichts jedoch als äußerst ambivalent. Die einzelnen Untersuchungen zur Konzeption des Lichts sind in einem betont unwissenschaftlichen Duktus verfasst, der die vielgestaltigen Implikationen von Licht und Filmfotografie auch für den Laien nachvollziehbar werden lassen soll. Leider beschränken sich Blanks Beleuchtungsanalysen in der Mehrheit auf die bloße Aufzählung subjektiver (Licht-) Eindrücke, die ihm im Rezeptionsprozess aufgefallen sind. Häufig beziehen sich dabei seine Beobachtungen auf das Dekor (z.B. S.205) anstatt auf die Lichtsetzung oder gleiten ab ins Polemische (u.a. „Degeto-Schrott“ S.137; „Das ist Unsinn“ S.152). Obwohl der Autor in den Schilderungen durchaus immer wieder interessante und folge-

richtige Überlegungen zur Lichtgestaltung und –strategie aufwirft, bleiben die Beobachtungen oft isoliert und skizzenhaft im Text stehen. Konkrete, detaillierte Beschreibungen der Lichtkonzeptionen und übergreifend zusammenfassende Darstellungen der Lichtarbeit in speziellen Epochen der Filmgeschichte oder nationalen Kinematografien fehlen gänzlich oder werden nur Andeutungsweise genannt. So enden z.B. Blanks Erörterungen zur Illumination der Schlachtenpanoramen in Griffiths *Birth of a Nation* (1916) schlicht und ergreifend mit „Rätselhaft“ (S.37), und die Bedeutung des langen Football-Matches im Zusammenhang mit dem Korea-Krieg in Altmans *M.A.S.H.* (1969) interpretiert er mit: „Er [Robert Altman] will uns sagen: Ich hab genug von diesem Kriegs-Blut-Fick-Lager“. (S.164) Insgesamt kann Richard Blanks Filmlicht-Geschichte aber, vor allem aufgrund der prekären Situation von bislang nur wenigen existierenden Werken zur Lichtgestaltung, noch als ergänzende Lektüre empfohlen werden.

Explizit mit dem kinematografischen Werk von Friedrich Wilhelm Murnau und Fritz Lang setzt sich der, von Maik Bozza und Michael Herrmann herausgegebene Band *Schattenbilder – Lichtgestalten* auseinander. In neun Beiträgen setzen sich die Autoren intensiv mit der Hochphase in der jeweiligen Karriere der beiden Regisseure in den 20er Jahren auseinander, die zugleich auch die Blütezeit des Stummfilms in der Weimarer Republik markiert, beginnend mit *Der müde Tod* (1921) bis zu *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), wobei *M* hier folgerichtig als Schwellenfilm betrachtet wird, der Ton und Bild noch weitgehend voneinander separiert und in Kontrast zueinander stellt. (Vgl. S.9) Lang und Murnau gehören unzweifelhaft mit zu den herausragendsten Filmemachern dieser Epoche, die sich ganz auf die Kraft des Visuellen, das Spiel von Licht und Schatten konzentrierten und dabei eine Bildsprache ausformulierten, „die Ausdruck abseits lautsprachlicher Repräsentationsformen in filmische Strukturen übersetzt.“ (S.7). Ihre Bildästhetik wurde Orientierung und Inspiration zugleich für zahlreiche Regisseure der filmischen Erneuerungsbewegungen, wie der *Nouvelle Vague* oder des *New Hollywood*. Die Filme werden zum festen Bestandteil der *klassischen Moderne* gerechnet und bieten nicht nur als solche ein breites und aus historischer Perspektive sich ständig erneuerndes Spektrum an Lesarten und Interpretationszugängen. Die Beiträge in *Schattenbilder – Lichtgestalten* nähern sich den Filmen der Regisseure aus einer hermeneutischen Sichtweise, wobei gesellschaftsspezifische Kontexte ebenso berücksichtigt werden, wie kultur- und literaturhistorische Verweise und Bezugspunkte.

So sieht Manfred Koch in Langs *Der müde Tod* eine subtile mediale Verarbeitung des endlosen Sterbens an den Fronten des Ersten Weltkriegs, das sich unauslöschlich in das kollektive Gedächtnis der zeitgenössischen Rezipienten eingegraben hatte. In der Inszenierung der viel diskutierten Einzelgeschichten sieht der Autor immer wieder Anzeichen für eine Denunziation des Fremden und der Faszination des Regisseurs am Ornamentalen. (Vgl. S.20).

Der Triumph des Ornamentalen über das Menschliche, der von Siegfried Kracauer in *Von Caligari zu Hitler* (Frankfurt a.M. 1984) in der Bildästhetik zahlreicher Filme von Fritz Lang erkannt wurde, prägt bis heute die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk. Diesem Diskurs folgend geht auch Rainer Schelkle in seinen Ausführungen zu *Die Nibelungen* (1924) auf die dem Film vielfach vorgeworfenen Affinitäten zum Faschismus ein. Sein Interesse richtet sich auf die (visuellen) Merkmale, die ein faschistisches Bild definieren. So erkennt Schelkle zwar den Einsatz von Protagonisten als Ornament ohne ästhetische oder dramaturgische Notwendigkeit in *Die Nibelungen*, beschreibt diese Ornamentik jedoch als prinzipiell statisch und ungerichtet, während den faschistischen Bildkonstruktionen im Unterschied dazu eine Dynamik des Ornamentalen und die notwendige Fixierung auf eine Führungsperson eingeschrieben ist. Erst durch die affektive Textur der Bilder, resümiert Schelkle, kann eine Affinität zum Faschismus hergestellt werden. (Vgl. S.30) Ob sich die Inszenierung der Figur des Alberich als Projektionsfläche (börsartiger) antisemitischer Ressentiments deuten lässt, muss unter diesem Gesichtspunkt aber ebenfalls als fraglich bezeichnet werden. (Vgl. S.38).

Kracauers Kritik am Ornamentalkarakter der Bilder von Fritz Lang spiegelt sich ebenfalls in dem Beitrag von Sascha Keilholz über *Metropolis* (1927). In der Dichotomie von Ordnung und Chaos, die sich im Labyrinth von Unterwelt und vertikal inszenierter Großstadt determiniert, kreierte der Regisseur ein strukturierendes Prinzip, d.h. er operiert gezielt mit regulierenden Ordnungsmustern (vgl. S. 102), die über den Bildaufbau das Chaos begrenzen. Dem drohenden Verlust von bewährten Ordnungen und dadurch von Autorität und Identität im Zeitalter der Moderne widmet sich auch der Text von Alfred Stumm. So manifestiert Friedrich Wilhelm Murnau in *Der letzte Mann* (1924) auf der Bildebene die Spaltung und den Zerfall des Ichs als Folge sozialer Desintegration, eröffnet der Regisseur allein über die Ikonografie einen Subjektdiskurs und spürt den psychologischen und sozialen Charakteristika seiner Zeit nach. (Vgl. S.63). Demgegenüber interessiert sich Murnau in *Sunrise* (1927) für das Phänomen des Übergangs. Die erste amerikanische Produktion des Regisseurs, so legt der Beitrag von Michael Herrmann nahe, erweist sich bei genauer Betrachtung als subtile Erforschung der *conditio humana* in Form eines Märchens. (Vgl. S. 128)

Verlust und Restauration von Ordnung gehören auch zu den zentralen Handlungsaspekten von *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* und *Tartüff* (1926). Beide Filme generieren zudem einen deutlich selbstreflexiv-kritischen Blick auf das eigene Medium. Die Beiträge von Stefan Kleie und Philipp A. Ostrowicz geben hierzu wichtige Aufschlüsse.

Der Aspekt von Ordnung, der in den Untersuchungen der Filme immer wieder thematisiert wird, stellt eine gelungene Vernetzung der einzelnen Texte untereinander dar und trägt entschieden zur Homogenität des Sammelbandes bei. Die durch-

weg lesenswerten und informativen Beiträge zeugen von einer dezidiert erfolgten Auseinandersetzung der Autoren mit den Filmen von Friedrich Wilhelm Murnau und Fritz Lang. Einzig die fehlende Bearbeitung einiger Hauptwerke dieser Zeit, wie z.B. Murnaus *Nosferatu* (1922) oder Langs Mehrteiler *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) stellen ein Manko in der ansonsten sehr gelungenen Textsammlung dar. *Schattenbilder – Lichtgestalten* inspiriert zu einer vertieften Beschäftigung mit den Filmen, die nicht nur einer der künstlerisch ambitioniertesten Epoche der Filmgeschichte entstammen, sondern die sich sowohl in ihrer gesellschaftspolitischen Thematik als auch in ihrer spezifischen Bildästhetik bis heute eine ungewöhnliche Modernität bewahrt haben.

Bernd Giesemann (Schlüchtern)