

**Ästhetik der  
Schatten**

**Filmisches  
Licht  
1915–1950**

herausgegeben von  
Connie Betz, Julia Pattis  
und Rainer Rother

**SCHÜREN**

# INHALT

## ESSAYS

8

Connie Betz, Rainer Rother  
**Das Licht setzen, das Dunkel arrangieren.  
Zur Veränderung von Beleuchtungsstrategien**

22

Daisuke Miyao  
**Die Erfindung der Ästhetik des  
Schattens. Beleuchtung im japanischen Film  
von 1920 bis in die 1950er Jahre**

46

Kevin Brownlow  
**Fotografisch denken. Amerikanische  
Kameramänner in der Stummfilmzeit**

70

Karl Prümm  
**Helle Gestalten auf samtenem Grund.  
Eugen Schüfftan und das Hell-Dunkel im frühen  
deutschen Tonfilm und im französischen Exil**

100

Fabienne Liptay  
**Starlight. Greta Garbo und Marlene  
Dietrich in Hollywood**

118

Norbert M. Schmitz  
**Licht als Mittel und als Zweck.  
Zum Verhältnis des filmischen Lichts  
im Avantgardefilm und im Kino**

134

Ralf Forster  
**»Licht, Licht, auf alle Fälle!«  
Techniken der Filmbeleuchtung  
in Deutschland 1915 bis 1931**

## ANHANG

154

Register

158

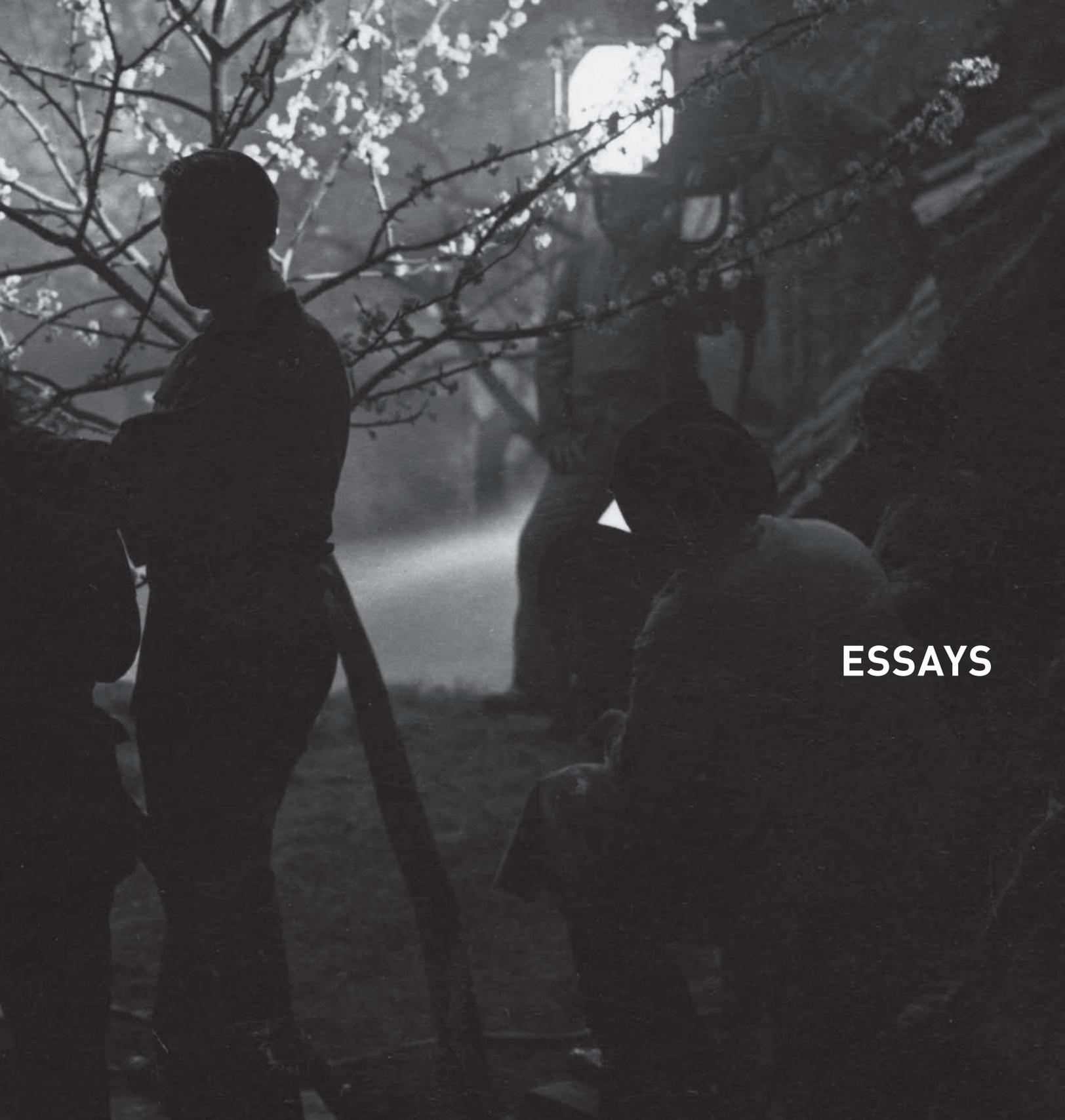
Über die Autoren und Herausgeber

160

Bildnachweis, Dank



Q.E.D. No. 5



**ESSAYS**



## Das Licht setzen, das Dunkel arrangieren

## Zur Veränderung von Beleuchtungs- strategien

von Connie Betz und Rainer Rother

Die *Retrospektive* der 64. Internationalen Filmfestspiele Berlin stellt das filmische Licht ins Zentrum. Zu entdecken sind Beleuchtungsstile aus ausgewählten Genres und Dekaden der Filmgeschichte in Japan, den USA und Europa. Die Entwicklung beginnt Mitte der 1910er Jahre, findet in den 1920er Jahren zu ihren vollen Möglichkeiten und wird für Genres und die Inszenierung von Stars in der Folge zur Quelle ästhetischer Innovation. Das Licht modelliert nun sowohl Gesichter als auch Sets, es wird »gesetzt« und nicht nur als vorgefundene oder allgemeine Beleuchtung abgebildet.

Als die Arbeit mit dem filmischen Licht begann, wurde zugleich die Beweglichkeit der Kamera entdeckt, die Apparatur und ihre Potenziale neu genutzt. Pioniere wie der dänische Regisseur Benjamin Christensen in *HÆVNENS NAT* (Die Nacht der Rache, DK 1916) und Cecil B. DeMille in *THE CHEAT* (DAS BRANDMAL DER RACHE, USA 1915)\* zeigten bereits ein raffiniertes Spiel mit Licht und Schatten: geheimnisvolles Schwarz, aus dem sich Gesichter und Silhouetten im Gegenlicht abzeichnen, Lichtstrahlen, die Gesichter zu Landschaften formen. Sie variierten gekonnt die Arbeit mit natürlichem Licht im Glashaustudio und an realen Schauplätzen und kontrastierten gleichmäßige Ausleuchtung mit *Low-key*-Beleuchtung.

Der Kritiker und Autor von *Film als Kunst* (1932), Rudolf Arnheim, skizzierte die ästhetische Entwicklung der Lichtsetzung in einem Artikel von 1934 (er sollte in der schließlich nicht realisierten »Enciclopedia del Cinema« erscheinen): »Die Gestaltungskräfte der Beleuchtung sind – ebenso wie die der Montage und der Einstellung – erst im Laufe der Entwicklung erkannt und zur Geltung gebracht worden. Ursprünglich nämlich richtete sich die Aufmerksamkeit der Filmleute nicht auf die subjektive Erscheinung, sondern auf das objektive Sein des aufzunehmenden Gegenstandes [...]. Man hielt sich in einem ganz mechanischen Sinne an die Aufgabe bloßer dokumentarischer Bestandsaufnahme und sprach von einem Kunstfehler, wenn sich irgend ein Einfluß von Aufnahme Faktoren auf den Aufnahmegegenstand bemerkbar machte. Das bedeutete für das Sondergebiet der Beleuchtung, daß man sich bemühte, die Szene möglichst hell und gleichmäßig auszuleuchten, damit alles gut und vollständig zu erkennen sei.«<sup>1</sup>

Die Beleuchtung galt laut Arnheim also als eine notwendige Voraussetzung für die Filmaufnahme, nicht als einer ihrer Bestandteile. Es sei der künstlerische Instinkt der Filmemacher, der Einfluss auch der älteren Künste Malerei und Fotografie gewesen, die eine Veränderung gebracht und schließlich zu va-

JUJIRO (IM SCHATTEN  
DES YOSHIWARA,  
Teinosuke Kinugasa,  
J 1928), Junosuke  
Bando und Akiko  
Chihaya

S. 6/7: am Set von  
FAUST (F. W. Murnau,  
D 1926), Foto: Hans  
Natge

HÆVNENS NAT  
 (Die Nacht der Rache,  
 Benjamin Christensen,  
 DK 1916), Benjamin  
 Christensen

riabler Lichtsetzung geführt haben. Arnheim insis-  
 tierte darauf, dass trotz technischer Fortschritte wie  
 der Einführung des Glühlichts oder des hochempfind-  
 lichen panchromatischen Films der wesentliche  
 Grund für die erstaunliche Entwicklung der Beleuch-  
 tung nicht technischer Natur gewesen sei – man hat  
 schlicht »die alten Hilfsmittel besser zu verwenden  
 gelernt«.²

Auf solche Hilfsmittel konzentriert sich Ralf Forster in  
 seinem Beitrag zu diesem Band. »Licht, Licht, auf alle  
 Fälle!« geht detailliert auf licht- und filmtechnische  
 Entwicklungen in Deutschland ab 1915 ein, die Regis-  
 seuren, Kameraleuten und Beleuchtern eine verän-  
 derte Arbeitsweise ermöglichten. Zu dieser Zeit ent-  
 standen in den USA die ersten Kunstlichtstudios (*dark  
 studios*), die einen kontrollierten Einsatz von Licht er-



laubten und damit den künstlerischen Umgang mit Licht beförderten. Forster beschreibt den Einzug des »amerikanischen Lichts« in deutsche Filmstudios, wo fortan Quecksilberdampflampen, »amerikanische Sonnen« und deutsche Kohlebogenlampen unterschiedliche Lichtqualitäten ausstrahlten. Ästhetisch prägend war in Europa auch der Einfluss des Expressionismus. Seien es gemalte Schatten wie in Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920), der im Rahmen der *Berlinale Classics* in neu restaurierter Fassung zu sehen ist, seien es verkantete Einstellungen, die neue Perspektiven eröffneten.

Wechselseitige Einflüsse amerikanischer und europäischer Lichtkunst dokumentiert auch Kevin Brownlow. Sein Essay *Fotografisch denken. Amerikanische Kameramänner in der Stummfilmzeit* ist ein eloquentes Plädoyer, das die Experimentierfreude und Expertise der bildgestaltenden Pioniere würdigt. So reiste etwa Charles Rosher in den 1920er Jahren nach Deutschland und war als »Beleuchtungsberater« an F. W. Murnaus *FAUST* (D 1926) beteiligt. 1929 wurde er zusammen mit Karl Struss für die Arbeit an Murnaus *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (*SONNENAUFANG – LIED VON ZWEI MENSCHEN*, USA 1927) mit dem ersten Oscar für die Beste Kamera ausgezeichnet. Kevin Brownlow hatte das Privileg, große Regisseure wie Clarence Brown und Josef von Sternberg sowie viele Meister hinter der Kamera, Charles Rosher oder William H. Daniels, persönlich zu befragen. Das Essay schöpft aus diesem Schatz reicher Erinnerungen und Erfahrungen.

Die inspirierte Lichtgestaltung Cecil B. DeMilles, der mit einem Team von ambitionierten Kameramännern – unter ihnen Alvin Wyckoff und Henry Kotani – zusammenarbeitete, fand ihren Weg nach Japan. Daisuke Miyao lenkt in seinem Beitrag *Die Erfindung der Ästhetik des Schattens* den Blick auf »Henry« Kuraichi (auch: Soichi) Kotani, den »Mann aus Hollywood«. 1920 kehrte der aus Japan stammende Kotani, engagiert von der aufstrebenden japanischen Produktionsfirma Shochiku, in seine Heimat zurück und führte dort seine japanischen Kollegen in die Arbeit mit Lichteffekten ein.



*NASAKE NO HIKARI* (*Das Licht des Herzens*, J 1926), die einzige überlieferte Regiearbeit Kotanis, wird im Rahmen der *Retrospektive* erstmals in Deutschland zu sehen sein.

In Japan war man auch fasziniert von der Ästhetik Murnaus und bewunderte Josef von Sternbergs magische Schattenwelten in *THE DOCKS OF NEW YORK* (*DIE DOCKS VON NEW YORK*, USA 1928) und *SHANGHAI EXPRESS* (USA 1932). Im Laufe der 1920er Jahre entstand in Japan ein Produktionssystem, das sich am klassischen Hollywoodkino orientierte. Dessen dominanter Beleuchtungsstil, die Drei-Punkt-Beleuchtung, wurde in Japan übernommen und modifiziert. Diese Entwicklung und einen sich parallel dazu in Japan herausbildenden Lichtstil – eine Inszenierung der Schatten – beschreibt Daisuke Miyao, Associate Professor an der University of Oregon, anschaulich in seiner umfangreichen Studie *The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema* (2013). Für die vorliegende Publika-

*NASAKE NO HIKARI* (*Das Licht des Herzens*, Henry Kotani, J 1926), Tomu Uchida