



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Technik der Filme Stanley Kubricks:  
Licht und Filmtechnik in historischem Kontext“

Verfasser

Philipp Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl



## **Inhaltsverzeichnis**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Vorwort</b>  | <b>III</b> |
| <b>1. Einleitung</b>  | <b>1</b>   |
| <b>2. Technische Grundlagen</b>                                   | <b>9</b>   |
| <b>3. Film und Licht</b>  | <b>20</b>  |
| 3.1. Werkzeug   | 20         |
| 3.2. Geschichte 1895 - 1950: Wie kommt das Filmlicht in den Film? | 21         |
| <b>4. Kubrick: Werkanalyse</b>                                    | <b>29</b>  |
| 4.1. Die frühen Jahre   | 29         |
| 4.1.1. Arbeiten für Look  | 29         |
| 4.1.2. Day of the Fight (1951)                                    | 34         |
| 4.1.3. Flying Padre (1951)  | 37         |
| 4.1.4. Fear and Desire (1953)                                     | 37         |
| 4.1.5. The Seafarers (1953)                                       | 42         |
| 4.1.6. Killer's Kiss (1955)                                       | 45         |
| 4.2. Der Durchbruch   | 55         |
| 4.2.1. The Killing (1956)   | 55         |
| 4.2.2. Paths of Glory (1957)                                      | 62         |
| 4.2.3. Spartacus (1960)   | 68         |
| 4.2.4. Lolita (1962) und Exkurs: Beleuchtung der Nouvelle Vague   | 74         |
| 4.3. Die Entstehung des klassischen Kubrick-Stils                 | 78         |
| 4.3.1. Dr. Strangelove (1964)                                     | 78         |
| 4.3.2. 2001: A Space Odyssey (1968)                               | 82         |
| 4.3.3. A Clockwork Orange (1971)                                  | 87         |
| 4.3.4. Barry Lyndon (1975)  | 94         |
| 4.4. Spätphase  | 108        |
| 4.4.1. The Shining (1980)   | 109        |
| 4.4.2. Full Metal Jacket (1987)                                   | 116        |
| 4.4.3. Eyes Wide Shut (1999)                                      | 119        |
| <b>5. Zusammenfassung/Abstract</b>                                | <b>124</b> |

|    |  |            |
|----|--|------------|
| II | Die Technik der Filme Stanley Kubricks               |            |
|    | 5.1. Deutsch   | 124        |
|    | 5.2. English   | 128        |
|    | <b>6. Bibliographie</b>                              | <b>132</b> |
|    | <b>7. Filmographie</b>                               | <b>139</b> |
|    | <b>8. Lebenslauf</b>                                 | <b>142</b> |
|    | <b>9. Anhang</b>                                     | <b>143</b> |
|    | 9.1. Technische Daten und Budgets der Filme Kubricks | 143        |
|    | 9.2. Abbildungen                                     | 146        |

## Vorwort

Die Aufgabe der Wissenschaft ist es, herauszufinden, was der Fall ist. Das gilt für die Naturwissenschaften, wie auch für die Geisteswissenschaften. Um herauszufinden, was der Fall ist, haben die Naturwissenschaften speziell in den letzten 300 Jahren immer bessere Methoden entwickelt. Natürlich weiß man nie, ob das, was man herausgefunden hat, auch wahr ist. In den Naturwissenschaften kann man aber relativ leicht Tests entwickeln, die eine Hypothese überprüfen können.

Es wurde schon viel darüber gestritten, welche Unterschiede es zwischen Natur- und Geisteswissenschaften gibt und ob sich die Geisteswissenschaften die Methoden der Naturwissenschaften als Vorbild nehmen soll. Natürlich kann sich eine Geisteswissenschaft nicht an der Physik orientieren: Wie viel Sinn macht die mathematische Beschreibung eines Gemäldes von Caravaggio oder eines Sonetts Shakespeares? Aber das ist innerhalb der Naturwissenschaften nicht anders. Biologie ist nicht Physik und braucht andere Methoden. Es ist aber wichtig, dass die Geisteswissenschaften die Erkenntnisse der Naturwissenschaften beachten und ebenso rational vorgehen und die eigenen Methoden und Beweise kritisch hinterfragen.

Es gibt jedoch seit längerer Zeit einen Graben zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Der englische Wissenschaftler und Schriftsteller C.P. Snow drückte diesen Zustand 1959 in einer berühmten Rede so aus:

„In our society (that is, advanced western society) we have lost even a pretense of a common culture. Persons educated with the greatest intensity we know can no longer communicate with each other on the plane of their major intellectual concern. This is serious for our creative, intellectual, and above all, our normal life. It is leading us to interpret the past wrongly, to misjudge the present, and to deny our hopes of the future. It is making it difficult or impossible for us to take good action. I gave the most pointed example of this lack of communication in the shape of two groups of people, representing what I have christened ‘the two cultures’. One of these contained the scientists, whose weight, achievement and influence did not

need stressing. The other contained the literary individuals. I did not mean that literary intellectuals act as the main decision makers of the western world. I meant that literary intellectuals represent, vocalise, and to some extent shape and predict the mood of the non-scientific culture: they do not make the decisions, but their words seep into the minds of those who do. Between these two groups – the scientists and literary intellectuals – here is little communication and instead of fellow feeling, something like hostility.“<sup>1</sup>

Das Problem trifft Natur- und Geisteswissenschaftler gleichermaßen.

Naturwissenschaftler interessieren sich oft nicht für Geschichte, Literatur, Musik oder Philosophie:

„As one would expect, some of the very best scientists had and have plenty of energy and interest to spare, and we came across several who had read everything that literary people talk about. But that’s very rare. Most of the rest, when one tried to probe for what books they had read, would modestly confess, “Well, I’ve *tried* a bit of Dickens,” rather as though Dickens were an extraordinarily esoteric, tangled and dubiously rewarding writer, something like Rainer Maria Rilke. In fact that is exactly how they do regard him: we thought that discovery, that Dickens had been transformed into the type specimen of literary incomprehensibility, was one of the oddest results of the whole exercise.“<sup>2</sup>

Das ist schade und mag dazu führen, dass Wissenschaftler ihrer Arbeit unreflektierter nachgehen, als wenn sie sich auch mit anderen Dingen beschäftigen würden. Für Geisteswissenschaftler, die sich kaum mit den Naturwissenschaften beschäftigen, sind die Auswirkungen aber wesentlich tiefgreifender:

„[Literary intellectuals] give a pitying chuckle at the news of scientists who have never read a major work of English literature. They dismiss them as ignorant specialists. Yet their own ignorance and their own specialisation is just as startling.

---

1 Snow, *The Two Cultures*, S. 60; auch Critchley verwendet Snows Two Cultures zur Analyse des Bruchs in der Philosophie; Critchley, *Continental Philosophy*, S. 48ff.

2 Snow, *The Two Cultures*, S. 12.

A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of the traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity at the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is about the scientific equivalent of "have you read a work of Shakespeare?"<sup>3</sup>

Das vorherrschende Denken in den Geisteswissenschaften hat heute eine anti-naturwissenschaftliche Stoßrichtung. Das kann man etwa am starken Einfluss der sogenannten kontinentalphilosophischen Denker auf die Geisteswissenschaften erkennen. Zu dieser breiten philosophischen Richtung werden etwa Heidegger, Adorno, Habermas, Lacan, Barthes, Foucault, Derrida oder Deleuze gezählt und ihre philosophischen Bezugspunkte gehen auf das 19. Jahrhundert zurück, vor allem auf Hegel, Marx, Nietzsche, Freud und Husserl. Diese Richtung gilt als schwierige Philosophie, einerseits weil die Theorien selbst schwer zu verstehen sind, andererseits weil die Texte in einem schwierigen Stil geschrieben sind.<sup>4</sup>

Von außen betrachtet ist es erstaunlich, dass sich kontinentalphilosophisches Denken so sehr durchsetzen konnte. Vor allem die französischen Strömungen rund um Strukturalismus, Post-Strukturalismus und Post-Moderne sind nicht nur intuitiv schwer verständlich, sondern auch ganz bewusst gegen die Naturwissenschaften gerichtet. Alan Sokal und Jean Bricmont haben das in ihrem polemischen Buch *Fashionable Nonsense* gut herausgearbeitet. Auch Noam Chomsky hat sich die Frage gestellt, warum dieses Denken so erfolgreich war:

„I think it's pretty easy to figure out what's going on. Suppose you are a literary scholar at some elite university (or anthropologist or whatever). If you do your work seriously, that's fine, but you don't get any big prices for it. On the other

---

3 Ebd., S. 14f.

4 Daniel Dennett erwähnt in seinem Buch *Breaking the Spell* folgende Geschichte: „John Searle once told me about a conversation he had with the late Michel Foucault: 'Michel, you're so clear in conversation; why is your written work so obscure?' To which Foucault replied, 'That's because, in order to be taken seriously by French philosophers, twenty-five percent of what you write has to be impenetrable nonsense.'“ Dennett, *Breaking the Spell*, S. 405.

hand, if you take a look over at the rest of the university, you got these guys in the physics department and in the math department and they have all kinds of complicated theories – which of course we can't understand but they seem to understand them. [...] That's really impressive stuff. So I want to be like that too. So I want to have a theory. In the humanities, literary criticism, anthropology and so on, there is a field called “theory”. We're just like the physicists: they talk incomprehensibly, we can talk incomprehensibly. They have big words, we'll have big words. They draw far reaching conclusions, we'll draw far reaching conclusions. We're just as prestigious as they are. And if they say, "Look, we're doing real science and you guys aren't", that's "white, male, sexist, bourgeois" or whatever the answer is.“<sup>5</sup>

Natürlich ist nicht die ganze Kontinentalphilosophie von der Hand zu weisen. Viele der Inhalte sind durchaus berechtigt, wenn auch oft unnötig komplex dargestellt. Sehr viel davon ist allerdings auch recht absurd und bringt uns in Wirklichkeit nicht viel weiter. Auch in der Filmwissenschaft ist unklares Denken und Schreiben, uninformiertes Vor-sich-hin-Philosophieren und so weiter sehr weit verbreitet. David Bordwell und Noël Carroll sind zwei der prominentesten Kritiker dieser Art von Filmwissenschaft. David Bordwell schreibt etwa:

„The humanities have in general suffered from straining for the most far-fetched accounts of how art, literature, and music work. In the literary humanities in particular, ingenious *interpretations* – often relying on free-association, wordplay, and talking points lifted from favored *penseurs* – get more notice than plausible *explanations* do. In various places I've argued for naturalistic and empirical explanations as the best option we have in answering middle-range questions, and even bigger ones like “How do we comprehend movies?” Sometimes our answers will not be counterintuitive. To say that looking at images recruits our skills of looking at the world will not surprise many people; but it is likely to be true. What's likely to be counterintuitive are the discoveries of mechanisms that undergird perception. Would common sense predict that an object's form, color, movement, and spatial location are analyzed along distinct pathways in the visual system? Personally I find this idea more exciting than postmodernist puns and

---

5 Chomsky on Science and Postmodernism.

term-juggling.“<sup>6</sup>

Diese Diplomarbeit ist ausdrücklich in diesem Sinne geschrieben. Sie ist ein Versuch, rezukonstruieren, wie Stanley Kubrick seine Filme beleuchtete und welche Auswirkungen das auf den Stil seiner Filme hat.

---

6 Bordwell, „Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?“.

## 1. Einleitung

Jeder Künstler ist Sklave der Technik seiner Zeit. Neben all den Moden, Denkrichtungen, Vorurteilen, dem politischen System, in dem ein Künstler lebt, für wen er arbeitet, wie die Kritiker über ihn urteilen, ist die Technik, mit der das Kunstwerk erstellt wird, wichtig, um zu verstehen, warum es so ist, wie es ist. Dabei macht es einen Unterschied, um welche Kunstform es sich handelt. Ob ein Schriftsteller mit Stift und Papier oder mit Tastatur und Computer schreibt, macht einen geringeren Unterschied, als wenn ein Maler, mit Kohle auf Papier zeichnet oder mit Ölfarben auf einer Leinwand malt.

Film ist eine der technisch aufwendigsten Kunstformen. Die Kameras, die Lichter, die Mikrofone und Aufnahmegeräte, der Film und seine Entwicklung, der Schnittplatz, all diese Dinge sind technisch komplex und brauchen jemanden, der sie bedient und weiß, wie sie funktionieren.

Einer der Punkte, an dem man den Einfluss der Filmtechnik auf den fertigen Film am deutlichsten sehen kann, ist die Beleuchtung eines Films. In der Frühphase des Films war schon aufgrund des verfügbaren Filmmaterials und der lichtschwachen Objektive ein hell ausgeleuchtetes Set notwendig, weshalb man zu Beginn Glashäuser als Studios verwendet hat. Obwohl diese Glashäuser relativ bald durch Studios mit elektrischer Beleuchtung ersetzt wurden, blieb es lange Zeit notwendig, mit sehr viel Licht zu arbeiten, um eine ausreichende Belichtung zu erhalten. Dadurch entwickelten sich unterschiedliche Strategien und Konventionen, einen Film zu beleuchten. Eines traf aber auf alle Filme zu: Szenen, die im Inneren spielten, wurden im Studio gedreht und ein Set ohne Decke und ohne vierte Wand gebaut. Dadurch ließ sich das Set leicht von oben und von der Kameraseite her beleuchten.

Das hat Auswirkungen auf die Lichtästhetik des Films und, obwohl die Beleuchtung einfacher ist, schränkt es die Filmemacher auch ein: Man darf nicht sehen, dass es keine Decke gibt. Dadurch darf der Kamerawinkel nicht zu niedrig sein und lange Kamerafahrten werden schwieriger. Manche Filmemacher suchten einen anderen Weg:

So ließen Orson Welles und Gregg Toland für *Citizen Kane* manche Sets mit Decke bauen und beleuchteten von Bodenständern aus. Dadurch konnten sie Einstellungen aus extremer Untersicht drehen und dabei die Decke zeigen.

Stanley Kubrick ist berühmt dafür, dass er sich bei seinen Filmen am liebsten um jedes Detail selbst kümmerte. Ein gängiger Scherz unter Kubricks Mitarbeitern soll gewesen sein: Welchen Satz bekommt man in Childwickbury (Kubricks Landhaus in Hertfordshire) nie zu hören? „Use your own judgment, and don't bother me with the details.“<sup>7</sup> Für ihn waren die technischen Details des Filmemachens außerordentlich wichtig.

Es gibt einen Film Kubricks, der wegen seiner Beleuchtung geradezu mythischen Status erhalten hat: *Barry Lyndon*. Einige Szenen dieses Films wurden ausschließlich mit Kerzenlicht beleuchtet – in den 70er Jahren eine Sensation. Kubrick besorgte sich dafür besonders lichtstarke Zeiss Objektive, die ursprünglich für die NASA konstruiert wurden, und ließ eine Filmkamera speziell für dieses Objektiv adaptieren. Erst die Filmtechnik erlaubte es also, den Film so zu drehen, wie Kubrick es wollte. Aber warum wollte er nur mit Kerzenlicht drehen? Und wie passt das zu seinen anderen Filmen?

Stanley Kubrick sagte in einem Interview 1958 zum ersten Mal ausdrücklich, wie er seine Filme beleuchten möchte: „We are all used to seeing things in a certain way, with the light coming from some natural source. [...] I try to duplicate this natural light in the filming. It makes for a feeling of greater reality.“<sup>8</sup>

Das mag auf den ersten Blick vielleicht überraschend sein, denkt man doch bei Kubricks Filmen in erster Linie an äußerst ausdrucksstarke Bilder: an den verrückten Dr. Strangelove mit seiner unkontrollierbaren Hand; David Bowman, der in rotes Licht getaucht den Supercomputer HAL 9000 abschaltet; Alex DeLarge, dessen Augenlider von Klammern offen gehalten werden, während er sich der neuartigen Ludovico Therapie unterzieht; die gemäldehaften Bilder von *Barry Lyndon*; den wahnsinnigen „Kubrick stare“ von Alex DeLarge, Jack Torrance und Gomer Pyle.

Kubrick war aber immer auch daran interessiert, Filme zu machen, die etwas über

---

7 Herr, *Kubrick*, S. 54

8 Stang, „Film Fan to Film Maker“.

die Welt zu sagen haben:

„I think modern art's almost total pre-occupation with subjectivism has led to anarchy and sterility in the arts. The notion that reality exists only in the artist's mind, and that the thing which simpler souls had for so long believed to be reality is only an illusion, was initially an invigorating force, but it eventually led to a lot of highly original, very personal and extremely uninteresting work.“<sup>9</sup>

Das sieht man auch bei seiner Beurteilung von *Spartacus*, den einzigen Film, bei dem er keine Kontrolle über das Drehbuch hatte:

„In *Spartacus* I tried with only limited success to make the film **as real as possible** but I was up against a pretty dumb script which was rarely faithful to what is known about Spartacus. [...] If I ever needed any convincing of the limits of persuasion a director can have on a film where someone else is the producer and he is merely the highest-paid member of the crew, *Spartacus* provided proof to last a lifetime.“<sup>10</sup> [Hervorhebung PM]

Je älter Kubrick wurde, desto intensiver bereitete er sich auf seine Filme vor. Er sammelte kistenweise Material und recherchierte ausführlich zu Themen, die manchmal nur am Rande mit dem Film selbst zu tun hatten. Ganz nach dem Motto, die Dinge, die man in der wirklichen Welt findet, kann man sich nicht ausdenken. Für Kubrick war das auch der Grund, warum er fast nur fremde Bücher adaptiert hat: „[I must do] detective work – find out about the things about which I have no direct experience.“<sup>11</sup>

Gleichzeitig war Kubrick kein einfacher Naturalist. Obwohl die Recherche für ihn wichtig war, ließ er sich dadurch nicht binden. Er pflegte zu sagen: „Real is good, interesting is better.“<sup>12</sup> Als Steven Spielberg an *The Shining* kritisierte, dass Jack Nicholsons Schauspiel zu übertrieben war, fragte ihn Kubrick, wen Spielberg als die besten Schauspieler aller Zeiten bezeichnen würde:

„So I [Spielberg] quickly went, 'Spencer Tracey, Henry Fonda, Jimmy Stewart, Cary Grant, Clark Gable.' He said, 'Stop!' [...] 'Where was James Cagney on that list?' I said, 'He's up very high.' He said, 'Ah, but he's not in the top five. [...] You

---

9 Ciment, *Kubrick*, S. 149f.

10 Ciment, *Kubrick*, S. 151.

11 Phillips, *Kubrick Interviews*, S. 165.

12 Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*, S. 2.

don't consider James Cagney one of the five best actors around. You see, I do. That's why Jack Nicholson's performance is a great one."<sup>13</sup>

Kubrick machte sich außerdem immer Gedanken dazu, was Film eigentlich ist und welcher Stil dem Medium am besten entspricht:

„[Kubrick:] In my view, there are very few sound films, including those regarded as masterpieces, which could not be presented almost as effectively on the stage, assuming a good set, the same cast and quality of performance. You couldn't do that with a great silent movie.

[Michel Ciment:] But surely you could not put *2001: A Space Odyssey* on the stage?

[Kubrick:] True enough. I know I've tried to move in this direction in all of my films but never to an extent which has satisfied me."<sup>14</sup>

Kubricks Verhältnis zu Realismus ist also kompliziert. Wenn wir jedoch seine Aussage akzeptieren, dass er seine Filme zumindest realistisch beleuchten wollte, müssen wir uns ansehen, was er darunter verstanden hat. Kameramänner prahlen seit Beginn der Filmindustrie gerne damit, wie realistisch ihre künstliche Beleuchtung sei. Aber nicht jeder versteht unter dem Begriff dasselbe, wie Patrick Keating feststellt:

„Of course, 'realism' is a famously amorphous concept, and cinematographers interpreted the term in complicated ways. Sometimes they meant that lighting should create an illusion of roundness, allowing spectators to see depth in a two-dimensional image. Sometimes they believed that cinematography could create a more powerful kind of illusion – the illusion of presence, whereby spectators come to experience the film as an ideal observer located within the fictional world. Realism could also refer to a particular mood, a harsh atmosphere that sets the tone for gangster films and social problem dramas. Perhaps the most important kind of realism was the realism of detail. Many cinematographers took pride in their ability to mimic the precise look of sunlight as it slants through a window, or the exact image of moonlight as it bounces off a lake. We should not assume that these four senses of the term 'realism' reinforce each other; for instance, a conspicuously accurate lighting effect might draw attention to itself, thereby

---

13 „Interview Steven Spielberg“ auf Blu-ray, *Eyes Wide Shut*, Warner Brothers 2011, 2'09"-2'38"

14 Ciment, *Kubrick*, S. 187.

undermining the illusion of presence.“<sup>15</sup>

Wir werden im Lauf dieser Arbeit sehen, dass Kubrick unter realistischer Beleuchtung etwas verstanden hat, das Keating mit „realism of detail“ beschreibt.

Die radikalste Form eines solchen Realismus ist es, wenn tatsächlich nur so beleuchtet wird, wie es auch im Alltag der Fall ist. Auf Englisch nennt man das „available light“, es wird also nur mit verfügbarem Licht gearbeitet, wie Sonnenlicht, Straßenlaternen oder Glühbirnen. Das ist bei Spielfilmen jedoch die Ausnahme. Dafür gibt es zwei Gründe: Einerseits erlaubte dies die Filmtechnik lange Zeit nicht, da das Filmmaterial und die Objektive zu langsam waren.<sup>16</sup> Andererseits führt dieser Stil zu ästhetischen Problemen, die viele Filmemacher vermeiden wollen. In dem Handbuch *The Technique of Lighting for Television and Film* beschäftigt sich Gerald Millerson mit dem Thema natürliche Beleuchtung:

„This is probably one of the most controversial topics in the field of lighting – the ‘natural approach’. Tiring of the predictable sameness of certain pictorial treatments, the ever-perfect portrait and the ever-present back light, some critics assert the need for a lighting treatment that is more naturalistic. They contend that, however variable available light may be (natural or artificial), it *is* the kind of illumination we have come to expect in the real world. Any form of stylized lighting approach is unrealistic and contrived, and diminishes the realism of the scene.

Against that it can be argued that film and television are, by their very nature, artifices. [...] It is because available light produces such diverse and often unattractive effects on the screen that many lighting techniques evolved.

[...]

Look critically at some pictures shot on location with only ‘available light’. Is the portraiture flattering, attractive, unkind, ugly? You will probably find hot tops

---

<sup>15</sup> Keating, *Hollywood Lighting*, S. 5.

<sup>16</sup> Die Empfindlichkeit der Filme nennt man auch „film speed“; daher nennt man niedrigempfindliche Filme, die nur schwach auf Licht reagieren, langsam und hochempfindliche Filme, die stark auf Licht reagieren, schnell. Dasselbe gilt für Objektive: Ein langsames Objektiv lässt nur wenig Licht durch, ein schnelles Objektiv lässt viel Licht durch.

to heads, black eye sockets, half-illuminated faces.“<sup>17</sup>

Jeder Filmemacher muss dieses Problem für sich selbst lösen. Wie zu erwarten ist, gibt es verschiedene Abstufungen zwischen den Extremen. Auf der einen Seite gibt es die absolut realistische Beleuchtung, bei der die Filmemacher nicht einmal eine einzige zusätzliche Lampe an den Drehort bringen. Das ist der Zugang von Dogma 95, der von Lars von Trier und Thomas Vinterberg gegründeten Bewegung. Auf der anderen Seite gibt es Filmemacher, die keinen Wert darauf legen, woher das Licht kommt. Es geht ausschließlich um den ästhetischen Effekt.

Beides war in der Filmgeschichte die Ausnahme. Die meisten Filmemacher bemühten sich, das Licht durch eine sichtbare Quelle zu motivieren: Fenster, Lampen, Feuer, Kerzen. Aber auch wenn im Bild eine Lichtquelle sichtbar ist, die tatsächliche Hauptlichtquelle ist meistens eine Filmlampe außerhalb des Bildes. Das sehen wir zum Beispiel in Abbildung 1. Filmemacher geben so einen Geschmack von Naturalismus, ohne jedoch tatsächlich realistisch zu beleuchten.

Kubrick ging in seinen Filmen einen anderen Weg. Ab *Dr. Strangelove* versuchte er immer mehr, die im Bild sichtbaren Lichtquellen (engl.: Practicals) auch als Hauptlichtquellen zu verwenden. Damit er das langsame Filmmaterial ausreichend belichten konnte, verwendete er entweder hellere Lampen, als sie im Alltag verwendet werden, oder Filmlampen, die ins Set integriert sind – als Scheinwerfer (*Dr. Strangelove*), versteckt hinter milchigen Glaspaneelen (*2001*) oder hinter Fenstern (*Barry Lyndon*, *The Shining*). Wenn notwendig, verwendete er zusätzlich kleine Filmlampen als Fülllicht.

Mich interessiert in dieser Arbeit also, wie Kubrick seine Filme beleuchtet hat. Um das herauszufinden, muss man eine Art Reverse Engineering durchführen. Es gibt verschiedene Methoden, derer ich mich bei dieser Nachkonstruktion bedient habe. Jede Methode hat seine Vor- und Nachteile:

Die *Filmanalyse* gibt einen ersten Eindruck über die Beleuchtung. Sie ist am einfachsten, da man dazu nur den Film selbst braucht (eine digitale Kopie – DVD oder besser Blu-ray – reicht dabei normalerweise völlig aus). Für ein erstes Urteil darüber, welchen Beleuchtungsstil ein Film hat, reicht es aus, den Film zu analysieren. Bei vielen

---

<sup>17</sup> Millerson, *Lighting for Television and Film*, S. 244f.

Filmen ist die Filmbeleuchtung sehr offensichtlich. Das sieht man etwa bei Tarantinos *Inglourious Basterds* (Abbildung 2). Hier kommt das Licht eindeutig nicht von einer logischen diegetischen Quelle. Bei anderen Filmen ist es schwieriger. Sehen wir uns Abbildung 3 aus *The Dark Knight Rises* an. Ist diese Einstellung nur mit Practicals beleuchtet worden oder gibt es noch zusätzliches Licht? Es gibt keine auffälligen Schatten oder Lichteffekte. Zu dieser Einstellung gibt es aber ein Produktionsbild im Branchenmagazin *American Cinematographer* (Abbildung 4). In dieser Abbildung sehen wir, dass die beiden Hauptfiguren Bruce Wayne (Christian Bale) und Selina Kyle (Anne Hathaway) tatsächlich von einem großen China Ball beleuchtet wurden. Filmemacher verwenden ein solches weiches Licht genau aus diesem Grund: Die Szene sieht nicht offensichtlich beleuchtet aus, aber dennoch werden viele Nachteile einer realistischen Beleuchtung vermieden.

*Produktionsbilder* können uns also helfen, herauszufinden, wie gearbeitet wurde. Aber auch sie sind nicht unproblematisch. Abgesehen davon, dass es von vielen Filmen nur wenige Produktionsbilder gibt, können die Bilder auch in die Irre führen. Man weiß etwa nicht, zu welcher Einstellung das Bild gehört und ob nicht etwas für eine andere, ähnliche Einstellung geändert wurde. Es kann auch sein, dass die Einstellung, die das Bild zeigt, aus dem fertigen Film gestrichen wurde. Und natürlich zeigen die Produktionsfotos nicht alles. Ihr Zweck ist es ja normalerweise nicht, genau zu dokumentieren, wie ein Film gemacht wurde, sondern Werbung für ihn zu machen.

Ähnliches gilt für *Interviews* oder *Artikel* über die Filme. Auch hier geht es meistens darum, den Film zu verkaufen. Regisseure und Kameraleute sind außerdem oft mehr an ihrem Image interessiert, als daran, wahrheitsgemäß zu berichten, wie ein Film entstanden ist. So kann es sein, dass ein Filmemacher behauptet, der Film sei realistisch beleuchtet worden, damit er die Authentizität des Films hervorhebt. Kameramänner vergleichen sich immer wieder mit Rembrandt und wollen sich damit in die Tradition großer Maler stellen.<sup>18</sup> Außerdem kann es sein, dass sich ein Filmemacher ganz einfach

---

18 Patrick Keating zeigt etwa, wie „Rembrandt lighting“ in der Fotografie und im Kino als Zeichen für kulturellen Wert verwendet worden ist, auch wenn die Beleuchtung tatsächlich kaum etwas mit Rembrandt zu tun hatte. Keating, *Hollywood Lighting*, S. 32 und 65. Auch der Begriff „painting with light“ ist eine klischeehafte Bezeichnung für die Arbeit der DPs, das auf die

falsch erinnert, wenn es um die Details der Produktion geht, die bereits einige Monate, Jahre oder gar Jahrzehnte zurückliegt. Branchenmagazine, wie *American Cinematographer*, sind dabei verlässlicher als populäre Zeitschriften, weil es in ihnen häufig um technische Details der Produktion geht. Aber auch hier muss man vorsichtig sein, da die Autoren natürlich auf einen exklusiven Zugang zu den Filmemachern angewiesen sind und daher nicht zu kritisch berichten können.

Dennoch gehören Interviews oder Artikel zu den besten Quellen, um Details über die Filmproduktion zu erfahren. Sie sind öffentlich und dadurch relativ leicht verfügbar. Welche Lampen verwendet wurden, wie der Film entwickelt wurde oder ob es eine bestimmte Idee hinter der Beleuchtung gab, findet man sonst kaum heraus.

Besser als Interviews und Artikel sind nur *Produktionsmaterialien*. Sie dokumentieren die Arbeit am Film und geben somit einen noch genaueren Einblick. Aber auch sie sind problematisch: Oft sind sie ohne Kontext und für Außenstehende nur schwer zu interpretieren; meistens findet man nur vereinzelte Hinweise, die man mühsam zusammentragen muss; und sie sind oft unvollständig. Das größte Problem ist aber die Verfügbarkeit. Das meiste wird nach Produktionsende weggeworfen; der Rest ist nur selten in Archiven zugänglich. Bei Stanley Kubrick ist das anders. Er hat sehr viele der Materialien, die bei seinen Filmen anfielen, aufbewahrt. Mittlerweile sind sie im Stanley Kubrick Archive in London zugänglich.

Durch diese Methoden – Filmanalyse, Produktionsbilder, Interviews, Artikel und Produktionsmaterialien – lässt sich in etwa rekonstruieren, wie ein Film gedreht wurde. Für manche Filme ist die Quellenlage besser als für andere und man muss immer bedenken, dass es sich bei der Rekonstruktion immer nur um eine Annäherung handeln kann.

---

klassische Studiozeit zurückgeht, siehe *Hollywood Lighting*, S. 258. Der Kameramann John Alton hat 1949 ein einflussreiches Buch mit dem Titel *Painting with Light* geschrieben.

## 2. Technische Grundlagen

Zum Sehen braucht man Licht. Alles, was wir sehen können, reflektiert Licht oder strahlt selbst Licht aus. Je nachdem, ob ein Gegenstand mehr Licht absorbiert oder reflektiert, ist er dunkler oder heller – ein weißer Gegenstand reflektiert das meiste Licht, das auf ihn eintrifft, ein schwarzer Gegenstand absorbiert das meiste. Das ist eine Eigenschaft der Moleküle, aus denen der Gegenstand besteht.

Ohne Licht gibt es auch keine Fotografie, was auch im Namen steckt: „photos“ ist altgriechisch und bedeutet Licht, „graphein“ bedeutet zeichnen, das Zeichnen mit Licht.

Die einfachste Form einer Kamera ist eine Lochkamera, auch *camera obscura* – dunkle Kammer – genannt. Wer den camera obscura Effekt entdeckt hat, ist nicht bekannt. Sie ist jedenfalls eine relativ alte Entdeckung. Roger Bacon (1219 – 1292) war sie bereits bekannt und in der Renaissance wurde sie oft von Künstlern genutzt, etwa von Leonardo da Vinci (1452 – 1519). Das Prinzip ist daher auch recht einfach: Von einem Punkt auf einem rauen Gegenstand (zum Beispiel ein Baum) wird das Licht diffus – in alle Richtungen – reflektiert (Abbildung 5, links). Stellen wir uns einen Würfel (eine Box) vor, die auf einer Seite offen ist. Durch die offene Seite treten unzählige Lichtstrahlen ein und treffen auf der gegenüberliegenden Seite auf. Da von einem bestimmten Punkt auf dem Baum die reflektierten Lichtstrahlen die gesamte Fläche der Box treffen (und nicht nur wieder einen Punkt), kann kein Abbild entstehen – für ein Abbild müsste ein Punkt auf dem Baum auch in der Box als Punkt dargestellt werden. Das einzige, was wir sehen können, ist, dass die Rückwand der Box indirekt mit dem reflektierten Licht des Baumes beleuchtet wird.

Die camera obscura löst dieses Problem indem an der Vorderseite der Box nur ein kleines Loch offen bleibt, durch das das reflektierte Licht eintreten kann, denn dadurch bilden die wenigen Lichtstrahlen, die durchgelassen werden, an der Rückseite der Box einen kleinen Kreis (Abbildung 6). Wenn der Kreis klein genug ist, sieht er aus wie ein Punkt – und wir haben ein Abbild, denn nun wird jeder Punkt auf dem Baum auch in der Box als Punkt dargestellt.

Dieser Kreis wird umso kleiner und somit punktförmiger, je kleiner das Loch in der Box ist, da zunehmend „störende“ Lichtstrahlen ausgeblendet werden. Dadurch wird das Abbild auch schärfer. Dieses schärfere Bild erkaufen wir uns allerdings um einen Preis: Ein kleineres Loch lässt auch weniger Licht in die Box und das Bild wird immer schwächer. Das ist der große Nachteil einer camera obscura: Je schärfer das Bild wird, desto schwächer wird es auch. Selbst mit einem modernen Film braucht man daher mehrere Sekunden, um das Bild in einer Lochkamera festzuhalten. Davon leitet sich auch der Name „camera obscura“ ab: dunkles Zimmer. Das schwache Bild der camera obscura kann nämlich nur dann vom menschlichen Auge gesehen werden, wenn die Umgebung völlig dunkel ist.

Trotzdem: Wir haben bereits eine Kamera. Überlegen wir kurz, was eine Kamera braucht, um überhaupt Bilder machen zu können: Der Gegenstand, der fotografiert werden soll, muss abgebildet werden. Unsere Lochkamera liefert uns ein Bild, das zwar nicht ganz scharf und nicht besonders lichtstark ist, aber es ist ein akzeptables Abbild. Wir können jetzt auf die Rückseite der Box einen Film geben, dessen Silberbromid-Körner durch Lichteinwirkung und die richtige chemische Reaktion in schwarze Silberkörner und Brom zerlegt werden. Die einzelnen Silberkörner bilden ein Negativbild (helle Punkte erzeugen schwarze Stellen am Film). Damit das Filmmaterial nicht zu lange belichtet wird und dadurch zur Gänze geschwärzt wird, dürfen wir das Loch nur für eine kurze Zeit öffnen und müssen es dann wieder schließen. Bei einer Lochkamera reicht dafür ein Deckel aus, den der Fotograf über das Loch gibt und für die Belichtung einige Sekunden lang öffnet.

Wir haben also bereits, was eine Kamera im Wesentlichen braucht: Die Größe des Loches ist die *Blendenöffnung* und sie bestimmt, wie viel Licht insgesamt durchgelassen wird. Der Verschluss bestimmt die Dauer der Belichtung, das ist die *Belichtungszeit*. Und das Filmmaterial selbst hat eine bestimmte *Lichtempfindlichkeit*, je nachdem wie stark das Silberbromid auf Licht reagiert. Durch Blendenöffnung und Belichtungszeit kann man die richtige Belichtung für das Filmmaterial einstellen. Wenn die Filmempfindlichkeit gleich bleibt, gilt daher: Ist das Motiv dunkler oder die Blendenöffnung kleiner, muss man länger belichten; ist das Motiv heller oder die

Blendenöffnung größer, muss man kürzer belichten.

Die Lichtstärke dieser Lochkamas ist in der Praxis nicht ausreichend genug. Anstelle des Lochs nimmt man daher ein Objektiv. In der einfachsten Form ist ein Objektiv eine Linse, welche die Lichtstrahlen, die auf ihre Oberfläche fallen, auf einen Punkt bündelt (siehe Abbildung 7). Dadurch trifft wesentlich mehr Licht auf die Rückseite der Kamera als beim kleinen Loch der camera obscura.

Den Punkt, an dem die Lichtstrahlen zusammentreffen, nennt man Brennpunkt. So erhält man auch die Brennweite eines Objektivs: Licht, das von unendlich weit herkommt, trifft in parallelen Strahlen auf das Objektiv (Abbildung ). Der Brennpunkt, an dem diese parallelen Strahlen gebündelt werden, bestimmt die Brennweite  $f$  des Objektivs. Je länger die Brennweite, desto stärker ist die Vergrößerung eines Objektivs. Ein Objektiv hat eine Vergrößerung von 1:1, wenn es einen Gegenstand mit 1 cm Durchmesser auch mit 1 cm Durchmesser abbildet.

Hier beginnt es, kompliziert zu werden. Objektive werden in der Praxis eingeteilt in Weitwinkel-, Normal- und Teleobjektive. Auf einer 35mm Kleinbildkamera ist alles unter 35mm ein Weitwinkelobjektiv, ein 50mm ist das übliche Normalobjektiv und ab etwa 70mm spricht man von einem Teleobjektiv. Das ist aber nur bei einer Kleinbildkamera mit 36x24 mm Bildgröße so. Andere Kameras haben ein anderes Bildformat; daher ist bei einer Mittelformatkamera mit 56x56 mm Bildgröße ein 50mm Objektiv ein Weitwinkelobjektiv.

Woran liegt das? Ein Objektiv erzeugt an der Rückseite der Kamera ein Abbild. Dieses Abbild hat im Vergleich zu dem, was abgebildet wird, eine bestimmte Größe. Dieses Vergrößerungsverhältnis wird von der Brennweite und der Entfernung der Gegenstände zum Objektiv bestimmt (ein Gegenstand, der nahe am Objektiv ist, wird größer abgebildet, als ein Gegenstand, der weit weg ist; ein Objektiv mit langer Brennweite macht ein größeres Abbild als ein Objektiv mit kurzer Brennweite). Wenn wir zwei Objektive der gleichen Brennweite haben, ist auch die Vergrößerung gleich. In der Kamera wird von dem Abbild nur ein Ausschnitt auf dem Film festgehalten. Verschiedene Kameras unterscheiden sich darin, wie groß dieser Ausschnitt ist (Abbildungen 9 und 10). Bei den meisten Mittelformatkameras ist dieser Ausschnitt

etwa 56x56 mm, bei einer Kleinbildkamera 36x24 mm, bei den meisten digitalen Spiegelreflexkameras ist der Sensor ca. 23x15 mm groß (schwankt je nach Hersteller und Bauart) und das Normalbild beim Film ist 22x16 mm groß. Je nachdem wie groß der Ausschnitt ist, den man von dem Abbild nimmt, ändert sich auch der Bildwinkel und ein Objektiv mit derselben Brennweite kann je nach Format ein Weitwinkel- oder ein Teleobjektiv sein. Der Maßstab, in dem das Objektiv die Gegenstände abbildet, bleibt jedoch gleich.

Um die Belichtung anzupassen, haben wir zu unserer Lochkamera einen Verschluss hinzugefügt, mit dem wir bestimmen können, wie lange der Film belichtet wird.<sup>19</sup> Die Blendenöffnung war die Größe des Lochs und konnte daher nur verändert werden, indem auch das Loch verändert wurde. Bei einem Objektiv geht das mit einer Blende, die wir verkleinern können, wodurch weniger Licht durch das Objektiv kommt. Ein Objektiv hat eine maximale Blendenöffnung, die bestimmt, wie lichtstark es ist, also wie viel Licht ein Objektiv insgesamt durchlässt. Vereinfacht gesagt ist die maximale Blendenöffnung einfach der Durchmesser der Linse.

In der Fotografie wird die Blendenöffnung nicht absolut (also in Millimeter), sondern relativ als Brennweite durch Blendenzahl  $f/k$  angegeben. Die Blendenzahl  $k$  ist das Verhältnis zwischen Brennweite  $f$  und der Blendenöffnung  $D$  ( $k = f/D$ ). Der Zusammenhang ist also wie folgt:

$$\begin{aligned} k &= f/D & D &= f/k \\ k \cdot D &= f \end{aligned}$$

---

19 An dieser Stelle eine Warnung: Die Begriffe „Beleuchtung“ und „Belichtung“ werden im Deutschen häufig verwechselt. Mit „Beleuchtung“ (engl.: lighting) ist immer das Umgebungslicht gemeint, also etwa das Sonnenlicht oder das Filmlicht im Studio. Man sagt daher auch: „Der Kameramann hat die Szene mit drei 1000 W Tageslichtlampen *beleuchtet*.“ Mit „Belichtung“ (engl.: exposure) meint man das Licht, das in der Kamera auf den Film auftrifft. „Julia hat den Film vollkommen überbelichtet“ heißt also nicht, dass es zu hell war, als Julia photographiert hat, sondern dass Julia die Einstellungen so gewählt hat, dass mehr Licht als gewollt auf den Film getroffen ist. Die Belichtung setzt sich aus der Blendenöffnung und der Belichtungszeit zusammen: Belichtung = relative Blendenöffnung x Belichtungszeit. Je größer die Blendenöffnung, desto kürzer die Belichtungszeit und umgekehrt.

Ein Objektiv mit der Brennweite 10 mm und einer Blendenöffnung von 10 mm hat also eine Blendenzahl  $k = 1$  und damit eine relative Blendenöffnung  $f/1$ . Verringert man die Blendenöffnung um die Hälfte (also  $D = 5$  mm), erhält man die Blendenzahl  $k = 2$  und die relative Blendenöffnung  $f/2$ . Warum wird die Blendenöffnung relativ zur Brennweite angegeben und nicht absolut in Millimeter? Das liegt daran, dass ein Objektiv mit der Brennweite 10 mm und der Blendenöffnung 10 mm genauso lichtstark ist wie ein Objektiv mit der Brennweite 20 mm und der Blendenöffnung 20 mm. An der absoluten Blendenöffnung kann man das aber nicht erkennen ( $D_1 = 10$  mm und  $D_2 = 20$  mm). Die relative Blendenöffnung ist aber für beide gleich, nämlich  $f/1$ .

| Brennweite<br>$f$ | absolute Blendenöffnung<br>$D$ | relative Blendenöffnung<br>$f/D = k$ $f/k$ |
|-------------------|--------------------------------|--|
| 50 mm             | 50 mm                          | $50/50 = 1$ $f/1$                          |
| 100 mm            | 50 mm                          | $100/50 = 2$ $f/2$                         |
| 100 mm            | 100 mm                         | $100/100 = 1$ $f/1$                        |
| 50 mm             | 25 mm                          | $50/25 = 2$ $f/2$                          |

Aber warum sind zwei Objektive mit unterschiedlicher absoluten Blendenöffnung gleich lichtstark? Das hat mit der Vergrößerung des Objektivs zu tun. Betrachten wir Abbildung 11. Im oberen Beispiel sehen wir ein Objektiv mit einer Brennweite von 50 mm und einer Blendenöffnung von 25 mm. Die relative Blendenöffnung ist daher  $f/2$  ( $f/D = 50/25 = 2$ ). Dieses Objektiv hat eine Vergrößerung von 1:1; das heißt das Quadrat links wird rechts gleich groß abgebildet und füllt 4 Pixel aus. Das zweite Objektiv hat die doppelte Brennweite 100 mm und die selbe absolute Blendenöffnung wie das erste Objektiv: 25 mm. Die relative Blendenöffnung ist daher eine andere, nämlich  $f/4$  ( $100/25 = 4$ ). Die Vergrößerung ist abhängig von der Brennweite und daher ebenfalls eine andere und zwar 1:2 – das heißt die Seiten des abgebildeten Quadrats sind doppelt so lang und es füllt daher eine Fläche von 16 Pixel aus. Die absolute Blendenöffnung ist bei beiden Objektiven gleich ist, was bedeutet, dass sie beide insgesamt die gleiche Menge an Licht durchlassen. Da das zweite Objektiv jedoch

stärker vergrößert und dadurch eine größere Fläche belichtet als das erste, trifft auf jedes Pixel nur ein Viertel so viel Licht, also etwa statt 1 Lux nur 0,25. Die gesamte Menge Licht, die das Objektiv durchlässt, bleibt gleich; die Fläche, die damit belichtet wird, vervierfacht sich allerdings. Um die gleiche Belichtungsstärke je Pixel zu erhalten wie beim oberen Objektiv, müssen wir die absolute Blendenöffnung auf 50 mm verdoppeln ( $100/50 = 2$ , daher  $f/2$ ).

Das 100mm Objektiv in Abbildung 11 würde daher mit einer Blendenöffnung von 50 mm insgesamt viermal so viel Licht auffangen wie das 50mm Objektiv mit 25 mm Blendenöffnung (physikalisch ausgedrückt wären es viermal so viel Lumen). Da es aber den Gegenstand auch auf einer vierfachen Fläche abbildet, ist die Beleuchtungsstärke (physikalisch Lux) gleich. Deshalb wird die Blendenöffnung relativ zur Brennweite anzugeben, da diese Zahl mehr darüber aussagt, wie lichtstark ein Objektiv ist.

Das ist aber nicht der einzige Grund, warum die Blendenöffnung schwer zu verstehen ist: Die relative Blendenöffnung wird als Bruch angegeben, in der die Blendenzahl im Nenner steht ( $f/k$ ). Das bedeutet, je größer die Blendenzahl  $k$  ist, desto kleiner ist die Blendenöffnung. Ein  $f/4$  Objektiv ist daher lichtschwächer als ein  $f/2$  Objektiv. Je größer die Blendenzahl, desto kleiner ist die Blendenöffnung.

Wir haben gesehen, dass (vereinfacht ausgedrückt) ein Objektiv das Licht, das auf seine Oberfläche fällt, zu einem Punkt bündelt. Je größer die Oberfläche, desto mehr Licht kann das Objektiv bündeln und desto lichtstärker ist das Objektiv. Wie viel Licht das Objektiv auffängt, hängt also von der Größe der Oberfläche ab, also vom Flächeninhalt. Was mit der Blendenöffnung angegeben wird, ist aber nicht die Fläche, sondern der Durchmesser des Objektivs. Eine  $f/2$  Blendenöffnung ist nicht halb so lichtstark wie  $f/1$ , sondern bloß ein viertel. Erinnern wir uns an den Flächeninhalt des Kreises:  $A = r^2 \pi$  oder  $A = (D/2)^2 \pi$ .

$$\begin{aligned} A &= (D/2)^2 \pi \\ A_1 : A_2 &= (D_1/2)^2 \pi : (D_2/2)^2 \pi \\ A_1 : A_2 &= D_1^2 : D_2^2 \\ 20^2 : 10^2 &= 400 : 100 = 4 : 1 \end{aligned}$$

Da die Blendenöffnung  $D$  zum Flächeninhalt in einem quadratischen Verhältnis

steht, vervierfacht also eine doppelte Blendenöffnung den Flächeninhalt und damit die Gesamtmenge an Licht, die aufgefangen wird. Für doppelt so viel Licht braucht man daher eine doppelte Oberfläche und nicht den doppelten Durchmesser.

Das Konzept der Blendenzahl und der relativen Blendenöffnung ist daher kontraintuitiv: Je größer die Blendenöffnung, desto kleiner die Blendenzahl und je kleiner die Blendenöffnung, desto größer die Blendenzahl. Dazu kommt, dass die Zahlen keiner intuitiv logischen Reihe folgen. Die folgende Tabelle soll die Zusammenhänge veranschaulichen:

| Brennweite = 10 mm       | lichtstark            |                       |                       | lichtschwach         |                      |
|--------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| Blendenöffnung $D$       | 10,00 mm              | 7,07 mm               | 5,00 mm               | 3,54 mm              | 2,5 mm               |
| Flächeninhalt $A$        | 78,54 mm <sup>2</sup> | 39,27 mm <sup>2</sup> | 19,63 mm <sup>2</sup> | 9,82 mm <sup>2</sup> | 4,91 mm <sup>2</sup> |
| Blendenöffnung (relativ) | $f/1$                 | $\sim f/1,4$          | $f/2$                 | $\sim f/2,8$         | $f/4$                |
| Verhältnis               | 1                     | 1/2                   | 1/4                   | 1/8                  | 1/16                 |

Ein Objektiv mit der relativen Blendenöffnung  $f/1$  lässt also im Vergleich zu einem  $f/1,4$  Objektiv die doppelte Menge Licht durch. Die standardisierte Reihe lautet daher folgendermaßen:

$f/0,7$     1    1,4    2    2,8    4    5,6    8    11    16    22    32

Den Lichtunterschied zwischen einer Blendenzahl und der nächsten nennt man „f-stop“ oder auch nur „stop“.<sup>20</sup> Ein stop ist der fotografische Ausdruck für doppelt oder halb so viel Licht.

Neben der Beleuchtungsstärke hat eine unterschiedliche Blendenöffnung auch Auswirkungen auf die Schärfentiefe des Bildes. Bei unseren Überlegungen zur Lochkamera haben wir bereits gesehen, dass ein kleiner Kreis als Punkt wahrgenommen wird. Abbildung 12 zeigt, wie Punkte, die außerhalb der Schärfenebene liegen, als Kreise und somit unscharf dargestellt werden. Derjenige Entfernungsbereich, der akzeptabel

<sup>20</sup> Fotografen verwenden die Begriffe „Blende“, „Blendenzahl“, „Blendenöffnung“ und „f-stop“

meist mehr oder weniger synonym. Gemeint ist fast immer die relative Blendenöffnung  $f/k$ .

scharf abgebildet wird, wird als Tiefenschärfe bezeichnet. Die folgende Illustration veranschaulicht das Verhältnis zwischen Schärfentiefe und Blendenöffnung (Abbildung 13).

Beispiel A zeigt die Lichtbrechungen mit vollständig geöffneter Blende. Der mittlere Punkt ist fokussiert, die beiden anderen Punkte liegen außerhalb der Schärfenebene und werden als Kreise abgebildet und sind daher unscharf. Dieser Zerstreuungskreis wird kleiner, wenn man die Blende verkleinert (Beispiel B). Schließt man die Blende weit genug, nimmt man die kleinen Kreise als Punkte und somit als scharf wahr. Der Bereich, der mit akzeptabler Schärfe abgebildet wird, ist die Schärfentiefe. Je größer die Blendenöffnung, desto kleiner die Schärfentiefe; je kleiner die Blendenöffnung, desto größer die Schärfentiefe. Ein Kameramann verwendet die Blende deshalb nicht nur für die korrekte Belichtung des Bildes, sondern auch für die Bildgestaltung. Selektive Schärfe kann – wie in der Porträtfotografie – eine Person vom Hintergrund abgrenzen; eine hohe Tiefenschärfe lässt eine Deep-space-mise-en-scène zu.

Ein Bild entsteht also so: Wir haben eine Lichtquelle, die Licht auf einen Gegenstand wirft. Der Gegenstand absorbiert oder reflektiert Licht einer bestimmten Wellenlänge. Das reflektierte Licht trifft auf das Objektiv, das die Strahlen bündelt. Die Blende reguliert die Menge an Licht, die durch das Objektiv gelassen wird und auf den Film trifft (Beleuchtungsstärke). Ein Verschluss öffnet und schließt die Kamera, sodass die Belichtung zeitlich eingeschränkt wird: Beleuchtungsstärke (Lux) x Belichtungszeit (Sekunden) = Belichtung (Lux Sekunden). Im Film wird als Verschluss eine Umlaufblende verwendet.

Diese Umlaufblende erfüllt aber auch einen anderen Zweck: Der Film wird nach jeder Belichtung weiter bewegt, damit ein neues Bild aufgenommen werden kann. Bei diesem Weitertransport darf der Film nicht belichtet werden, da es sonst zu einer Bewegungsunschärfe kommen würde. Die Umlaufblende verdunkelt den Film auch während des Bildwechsels, da es sonst zu Schlieren kommen würde. Beim Tonfilm werden 24 Bilder pro Sekunde aufgenommen, wodurch die maximale Belichtungszeit theoretisch  $1/24$  s ist. Das kann allerdings nicht erreicht werden, denn der Film muss eben weiterbewegt und Zeit von der Umlaufblende abgedunkelt werden. Die meisten

Kameras verwenden eine Umlaufblende mit 180°, das heißt die Hälfte der Zeit ist das Bild abgedunkelt. Deshalb ergibt sich in der Praxis eine Belichtungszeit von 1/48 s. Längere Belichtungszeiten sind für Filmkameras kaum möglich. Kürzere Belichtungszeiten verringern die Bewegungsunschärfe, weshalb das Bild ruckartig und stakkatoförmig erscheint. Dieser Effekt wird gerne in Kriegsfilmern eingesetzt, wie etwa in *Saving Private Ryan* (1998).

Was uns nun noch fehlt, ist das Filmmaterial selbst. Verschiedene Filme reagieren unterschiedlich stark auf Licht. Sie werden daher von den Herstellern mit einer bestimmten Filmempfindlichkeit bewertet. Hier gibt es verschiedene Standards: DIN (Deutsches Institut für Normung), ASA (American Standards Association) und ISO (International Organization for Standardization). Die geläufigste Angabe ist in ASA. Die Angabe erfolgt hierbei linear, d.h. ein Film mit 50 ASA ist halb so empfindlich und benötigt doppelt so viel Belichtung wie ein Film mit 100 ASA. DIN verwendet eine logarithmische Angabe: 50 ASA sind 18° DIN (sprich: 18 Grad), 100 ASA entsprechen 21° DIN. Jeder 3° Schritt verdoppelt oder halbiert die Empfindlichkeit. Der ISO 5800 Standard kombiniert diese beiden Angaben: ISO 50/18° und ISO 100/21°. Fotografen und Kameramänner verwenden aber meist Angaben in ISO synonym mit ASA, d.h. sie sprechen nur von ISO 100. Für die einfachere Verständlichkeit werde ich im folgenden immer diesen einfachen ISO Wert angeben, wie es heute bei Digitalkameras üblich ist.

<sup>21</sup> Empfindlichere Filme haben eine gröbere Körnung als weniger empfindliche. Durch

---

21 Noch ein weiteres Detail, das zum Verstehen der Quellen wichtig sein kann: Zusätzlich hat Kodak in den 1980er Jahren den Begriff „Exposure Index“ (EI) eingeführt. Ein Film mit ASA 400 wird somit von Kodak mit EI 400 bezeichnet. EI ist also für praktische Anwendungen mit ASA gleichzusetzen. Ein Unterschied besteht nach Angaben von Kodak sehr wohl: „Although similar, EI is not the same as the ASA or ISO speed used for still films. EI denotes a somewhat conservative figure related to the higher quality requirements of motion picture film that must be projected onto a large screen. Typically the EI speed is about one stop lower than ASA or ISO. EI 500 film, therefore, is the equivalent of ASA/ISO 1000.“ Autor unbekannt: *The Essential Reference Guide for Filmmakers*. (New York: Eastman Kodak Company, 2007), S. 47. Verwendet wird ein Film mit EI 500 aber

eine verlängerte Entwicklung (Forcierung, Push-Entwicklung) kann die Empfindlichkeit eines Filmes zusätzlich erhöht werden. Das führt aber zu stärkerer Körnung und höherem Kontrast, weshalb eine Forcierung meist vermieden wird.

Zur Belichtung des Films haben wir nun drei Elemente: Blendenöffnung, Belichtungszeit und Filmempfindlichkeit:

|                        |  |              |            |                                   |            |              |
|------------------------|--|--------------|------------|-----------------------------------|------------|--------------|
| Beleuchtung            | viel Licht (z.B. Sonnenschein)                                     |              |            | wenig Licht (z.B. Haushaltslampe) |            |              |
| Belichtung             | wenig Licht <sup>22</sup>  |              |            | viel Licht                        |            |              |
| <i>Blendenöffnung</i>  | <i>f/8</i>   | <i>f/5,6</i> | <i>f/4</i> | <i>f/2,8</i>                      | <i>f/2</i> | <i>F/1,4</i> |
| <i>Belichtungszeit</i> | 1/1000 s   | 1/500 s      | 1/125 s    | 1/60 s                            | 1/30 s     | 1/15 s       |
|                        | niedrige Empfindlichkeit   |              |            | hohe Empfindlichkeit              |            |              |
| Filmempfindlichkeit    | 50 ASA   | 100 ASA      | 200 ASA    | 400 ASA                           | 800 ASA    | 1600 ASA     |
|                        | jeweils ein stop Unterschied, d.i. doppelt oder halb so viel Licht |              |            |                                   |            |              |

*Tabelle 1: Übersicht Blendenöffnung, Belichtungszeit, Empfindlichkeit*

Abhängig von der Beleuchtung sind somit verschiedene Kombinationen möglich. Ein Kameramann geht dabei so vor: Er misst mit einem Belichtungsmesser, wie viel

---

gleich, wie ein Film mit ASA 500, weshalb von Kameraleuten auch hier nicht genauer unterschieden wird und die Begriffe synonym verwendet werden.

<sup>22</sup> Diese Kombination „viel Licht“ bei der Beleuchtung und „wenig Licht“ bei der Belichtung erscheint vielleicht zunächst verwirrend, ist aber bei genauerer Überlegung wohl einleuchtend: Je mehr Licht auf einen Gegenstand fällt und reflektiert wird, desto kleiner müssen Blendenöffnung und Belichtungszeit sein. Bleibt die Filmempfindlichkeit gleich, muss immer gleich viel Licht auf den Film fallen, egal ob bei Sonnenlicht oder bei Kerzenlicht fotografiert wird. Deshalb muss bei starkem Licht eine kürzere Belichtungszeit oder eine kleinere Blendenöffnung genommen werden. Die Tabelle wurde also bewusst so aufgebaut, dass auf der linken Seite übliche Einstellungen für sehr helle Szenen angeführt sind (Sonnenschein, kurze Belichtungszeit, kleine Blendenöffnung, niedrige Filmempfindlichkeit) und auf der rechten Seite die Einstellungen für sehr dunkle Szenen (Nacht, lange Belichtungszeit, große Blendenöffnung, hohe Filmempfindlichkeit).

Licht auf den Gegenstand fällt, den er fotografieren möchte. Dabei stellt er auf dem Belichtungsmesser die Filmempfindlichkeit und die Belichtungszeit ein; der Belichtungsmesser misst das Licht und gibt die dazu passende Blendenöffnung an. Verändert man eine Einstellung dieser Kombination, so muss man immer auch eine andere ändern, um die gleiche Belichtung zu erhalten. Wird etwa die Belichtungszeit von  $1/125$  s auf  $1/250$  s um die Hälfte verkürzt (also um einen stop), so kann das kompensiert werden, indem die Blende einen Stop geöffnet wird (zum Beispiel von  $f/5,6$  auf  $f/4,0$ ).

Da beim Film die Belichtungszeit üblicherweise aufgrund der Kombination Bildrate und Umlaufblende bei  $1/48$  s fixiert ist, beeinflussen vor allem die *Filmempfindlichkeit* und die *Blendenöffnung* die notwendige Menge Licht.

## 3. Film und Licht

### 3.1. *Werkzeug*

Heute sind wir elektrisches Licht gewohnt, aber bis ins 19. Jahrhundert kannte man nur eine künstliche Lichtquelle: Feuer. Bei einem Feuer wird durch Hitze eine chemische Reaktion eingeleitet, in der ein Stoff – meistens Kohlenstoff – oxidiert, also in diesem Fall mit Sauerstoff reagiert. Dabei wird Energie in Form von Licht abgegeben. Durch die Elektrizität konnten auch noch andere Formen der Lichterzeugung entdeckt werden. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten: Glühlicht und Plasma. Glühlicht findet man etwa bei den üblichen Haushaltslampen, die bis vor kurzem allgegenwärtig waren. Bei ihnen wird ein elektrischer Leiter (z.B. Wolfram) erhitzt und dadurch zum Glühen gebracht. Anders funktionieren die Gasentladungslampen oder Bogenlampen (arc lights). Bei ihnen entsteht das Licht durch eine Entladung zwischen zwei Elektroden. Dadurch entsteht ein Plasma, das heißt die Elektronen bewegen sich frei zwischen den Molekülen und das Gas beginnt zu leuchten. Dasselbe passiert bei einem Blitz: Es kommt zu einer elektrischen Entladung zwischen Wolken und Erde, dabei wird die Luft ionisiert und es entsteht ein Plasma.

In der Filmproduktion werden viele Gasentladungslampen verwendet. Während der Stummfilmzeit waren etwa die Quecksilberdampflampen (mercury-vapor lamps) sehr wichtig. Kohlenbogenlampen (carbon arcs) waren lange Zeit der Standard für Tageslichtlampen, seit den 70er Jahren wurden sie aber mehr und mehr von HMIs (hydrargyrum medium arc-length iodide lamps) abgelöst. Im Alltag kennt man die Gasentladungslampen vor allem durch die Leuchtstoffröhren. Auch bei ihnen wird ein Gas zwischen zwei Elektroden ionisiert. Was alle diese Lampen gemeinsam haben, ist ihr bläulich-grünes Licht. Da dieses Licht dem Tageslicht ähnelt, werden sie meistens auch als Tageslichtlampen verwendet.

Bei den *Glühlampen* (incandescent lights) ist das bekannteste Beispiel wohl die Haushaltsglühbirne. Für Filmproduktionen gibt es allerdings spezielle, hellere Glühlampen, die in die typischen Filmlichtgehäuse eingebaut sind und somit besser

kontrolliert werden können. Für eine realistische Beleuchtung besonders wichtig sind Photofloods. Sie sind in der Bauform haushaltsüblichen Glühbirnen gleich, werden aber mit höherer Stromstärke gespeist, wodurch sie heller sind und stärker belastet werden (die Leistung liegt üblicherweise bei 250 oder 500 Watt). Photofloods werden vor allem als Practicals verwendet, das heißt als Lichtquellen, die auch im Bild sichtbar sind.<sup>23</sup>

### **3.2. Geschichte 1895 - 1950: Wie kommt das Filmlicht in den Film?**

Der Beleuchtungsstil eines Films hängt von unzähligen Faktoren ab: Was ist das künstlerische Ziel? Um welches Genre handelt es sich? Für welches Publikum wird der Film gedreht? Welche technischen Mittel stehen zur Verfügung? Wie reagiert das Filmmaterial auf Licht? Wie ist die Produktion organisiert? Wird im Studio oder on location gedreht? Welche künstlerische Handfertigkeit besitzen die Filmemacher? All diese Dinge beeinflussen einander gegenseitig und ergeben schlussendlich einen ganz speziellen Stil, den es zu analysieren gilt.

Als die Technologie Mitte der 1890er Jahre soweit fortgeschritten war, dass Filme einem Publikum vorgeführt werden konnten, gab es noch keine Produktionsfirmen, keine Kameramänner, keine Oberbeleuchter. Man wusste noch nicht, was kommen wird und man betrachtete den Film auch als nichts anderes als eine Jahrmarktsattraktion.

Nicht nur dokumentarische Filme, wie die ersten Filme der Lumière Brüder, wurden im Freien gedreht, sondern auch die meisten Spielfilme.<sup>24</sup> Wichtig bei der Beleuchtung war vor allem, genügend Licht für die äußerst niedrigempfindlichen Filme zu erhalten.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Practicals sind alle Objekte eines Sets, die ihre alltägliche Funktion auch tatsächlich erfüllen (wie etwa Türen, die sich öffnen lassen). In unserem Zusammenhang bezeichnen Practicals Lichtquellen, die als alltägliches Licht im Bild zu sehen sind, also z.B. Tischlampen, Lampenschirme, Neonröhren, Straßenbeleuchtungen usw.; vgl. Königsberg, *Film Dictionary*, S. 303. Eine gute Einführung zu den verschiedenen Filmlichtern findet man außerdem in Malkiewicz, *Film Lighting*, 22ff; und Malkiewicz und Mullen, *Cinematography*, 105ff.

<sup>24</sup> Salt, *Film Style and Technology*, S. 34.

<sup>25</sup> Handley, "History of Motion-Picture Studio Lighting.", S. 120

Die genaue Empfindlichkeit des Materials kann man mit dem heutigen ISO-Bewertungssystem nicht direkt vergleichen: Die Filme wurden nicht vom Hersteller gekennzeichnet, sondern bei der Filmentwicklung ein kleiner Streifen vom Anfang einer Aufnahme abgeschnitten und unter rotem Sicherheitslicht entwickelt. Der orthochromatische Film, der nur auf blaues Licht sensibilisiert wurde und auf rotes Licht nicht reagierte, konnte – ähnlich wie Schwarz-Weiß-Positivpapier – bei rotem Licht entwickelt werden, wodurch man während der Entwicklung die Dichte des Silbers beobachten konnte. Hatte man die gewünschte Silberdichte erreicht, nahm man das Stück Film heraus und entwickelte anschließend das restliche Material unter den gleichen Bedingungen wie zuvor den Teststreifen.<sup>26</sup> Die Empfindlichkeit der Filme kann man daher heute nur schätzen: Unter Sonnenlicht wurden üblicherweise Blendenöffnungen um  $f/11$  bis  $f/16$  verwendet.<sup>27</sup> Rechnet man mit ca. 16 Bildern pro Sekunde und einer  $180^\circ$ -Blende, so erhält man eine ungefähre effektive Filmempfindlichkeit zwischen ISO 16 und 32.<sup>28</sup>

Wegen der großen Mengen an Licht, die notwendig waren, um ein brauchbares Bild zu erzeugen, war es das Einfachste, bei vollem Sonnenlicht zu drehen. Um wechselnden Witterungsverhältnissen aus dem Weg zu gehen, wurden die Spielfilme allerdings bald in Studios gedreht. Diese mussten große Fensterflächen haben, um genügend Licht zu bieten. Edison stellte bereits 1883 seine „Black Maria“ fertig – dieses Studio hatte zwar nur eine relativ kleine Fensterfläche, das Gebäude war aber so konstruiert, dass es mit dem Sonnenverlauf bewegt werden konnte.<sup>29</sup> Üblicher wurden bald glashausähnliche Konstruktionen, die oft zusätzlich mit dünnen Baumwolllaken zur Diffusion des Lichts überspannt waren, wie sie etwa Georges Méliès seit 1899 einsetzte (Abbildung 14).<sup>30</sup>

Eine logische Quelle für Inspiration war die Porträtfotografie. Sie lieferte in den

---

<sup>26</sup> Salt, *Film Style and Technology*, S. 34.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Orientieren kann man sich bei dieser Berechnung an der Faustregel, dass bei strahlender Sonne mit einem Film der Empfindlichkeit ISO  $x$  (z.B. ISO 100) und der Belichtungszeit  $1/x$  s (also in diesem Beispiel  $1/100$  s) die notwendige Blendenöffnung  $f/16$  ist. Diese Regel ist als „Sunny 16 rule“ bekannt.

<sup>29</sup> Bordwell und Thompson. *Film History*, S. 17

<sup>30</sup> Salt, *Film Style and Technology*, 43.

ersten Jahren die Grundlage für die Filmbeleuchtung. Einige der frühen Directors of Photography (DPs) arbeiteten als Fotografen bevor sie zum Film kamen. In der jungen Filmindustrie gab es noch kein etabliertes System und keine spezielle Ausbildung und so bot es sich an, Fotografen als Filmemacher zu engagieren, denn sie brachten bereits die notwendige fotografische Erfahrung mit. Patrick Keating untersuchte daher in seiner Studie zur klassischen Hollywoodbeleuchtung den Einfluss der Porträtfotografie des frühen 20. Jahrhunderts auf das junge Kino.<sup>31</sup> Dabei stellt er eine verbreitete und einfache Beleuchtungstechnik vor: Dafür braucht man nur ein Fenster und einen Spiegel. Das Fenster ist eine äußerst praktische Lichtquelle, da das Licht von sich aus natürlich aussieht. Um die Schatten aufzuhellen, wird gegenüber ein Spiegel aufgestellt (Abbildung 15).<sup>32</sup> Indirektes Licht wurde direktem Sonnenlicht vorgezogen, weil es weicher war. Dieses weiche Licht wurde von vielen Fotografen als ideale Beleuchtung und auch als Vorbild für künstliche Beleuchtung betrachtet.<sup>33</sup>

Wenn man mit natürlichem Licht arbeitet, ist man aber vom Wetter abhängig. Viele Fotografen investierten daher in künstliches Licht. Die bevorzugte Lichtquelle waren Cooper-Hewitts Quecksilberdampflampen (mercury-vapor lamps), da sie das Licht auf einer großen Fläche erzeugen und dadurch dem natürlichen, weichen Licht näher kommen als Kohlenbogenlampen, die das Licht auf einer kleinen Fläche erzeugen und sich daher besser als Spotlights eignen.<sup>34</sup> Außerdem eignet sich – im Gegensatz zum rötlichen Licht einer Glühlampe – das blaue Licht der Quecksilberdampflampen besonders gut für orthochromatisches Filmmaterial, das nur auf blau-grünliches Licht reagiert.

Auch bei Filmen änderte sich langsam die Produktionsweise und man investierte in künstliche Lichtquellen. Bereits ab 1904 verwendete die Produktionsfirma Biograph neben einem Glasstudio auf dem Dach ihres New Yorker Produktionsgebäudes auch ein vollständig abgedunkeltes Studio, das mit Cooper-Hewitts beleuchtet wurde.<sup>35</sup> Neben

---

<sup>31</sup> Keating, *Hollywood Lighting*, S. 30ff.

<sup>32</sup> Ebd., S. 32.

<sup>33</sup> Ebd., S. 32f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 33.

<sup>35</sup> Salt, *Film Style and Technology*, S. 45.

den Cooper-Hewitts wurden aber auch teilweise Straßenlampen verwendet, in denen Kohlenbogenlampen verbaut waren.<sup>36</sup>

Die Beleuchtung mit Cooper-Hewitts war – ähnlich wie die Glashausbeleuchtung – gleichmäßig aus allen Richtungen. Auf Abbildung 16 sieht man das New Yorker Biograph Studio, welches von allen Richtungen mit Cooper-Hewitts beleuchtet wurde und somit dem Licht in einem Glashauses sehr nahe kam. Die Glashausstudios wurden bald als nicht mehr zeitgemäß angesehen und man begann, die Scheiben schwarz zu übermalen.<sup>37</sup> Spätestens ab 1919 wurden alle Studioaufnahmen mit künstlichem Licht in „abgedunkelten“ Studios gedreht.<sup>38</sup>

Für die Filmproduktion benötigte man aus technischen Gründen mehr Licht als für die Fotografie. In der Fotografie war es durchaus üblich, mit Belichtungszeiten von ein bis zwei Sekunden zu arbeiten. Der Kameramann ist aber durch die Bildrate eingeschränkt (im Stummfilm ca. 16 Bilder pro Sekunde) und muss daher mit etwa 1/32 Sekunde belichten:

„Because of this difference in exposure time, the cinematographer needed more instruments – and stronger instruments – than did his peers in the photographic profession. This may explain why cinematographers did not [...] bounce their arc lights off reflectors to create more softness: too much light is lost in the process.“<sup>39</sup>

Filmemacher gingen früher als die Fotografen dazu über, ausschließlich mit Kunstlicht zu arbeiten.<sup>40</sup> Dadurch änderte sich auch der Stil der Filmemacher und es entstanden die Beleuchtungskonventionen, die die Filmindustrie bis in die 60er Jahre prägten. Dabei dürfen diese Konventionen aber nicht als zwecklose Regeln abgetan werden. Dass sich viele der Konventionen so lange hielten, lag vor allem daran, dass sie bestimmte Funktionen hatten, wie Patrick Keating betont:

„While blind rule-following was a theoretical possibility and occasionally a

---

36 Handley, „History of Motion-Picture Studio Lighting“, 121.

37 Ebd., S. 120f.

38 Salt, *Film Style and Technology*, 129.

39 Keating, *Hollywood Lighting*, S. 43.

40 Ebd., S. 42.

practical necessity, the conventions were ultimately sustained because filmmakers continued to believe that certain devices performed certain functions, and that those functions had value.“<sup>41</sup>

Keating unterscheidet in seiner Studie zur klassischen Hollywoodbeleuchtung vier verschiedene Arten von Konventionen: *figure-lighting*, *effects-lighting*, *genre/scene* und *composition*.<sup>42</sup> *Figure-lighting* sind Konventionen über die Beleuchtung der Schauspieler, *effects-lighting* darüber, wie man natürliche Lichteffekte nachahmt; *genre/scene* beschreibt, wie eine bestimmte Situation beleuchtet werden soll, und *composition* beinhaltet schlussendlich unter anderem ästhetische Überlegungen zur Bildgestaltung, wie die Vorstellung, dass der wichtigste Teil des Bildes am hellsten beleuchtet werden soll.<sup>43</sup>

| Konventionen     | Beispiele   |
|------------------|---|
| figure-lighting  | three-point lighting, Männer hart, Frauen weich         |
| effects-lighting | Straßenlampen, Sonnenuntergang, Kerzenlicht, Lagerfeuer |
| genre/scene      | Komödie hell, Melodrama dunkel                          |
| composition      | Vordergrund heller, Hauptfigur heller                   |

nach Keating, Hollywood Lighting, S. 3.

Am markantesten sind die Beleuchtungskonventionen für Schauspieler (*figure-lighting*). Als die DPs begannen, künstliches Licht zu verwenden, imitierten sie am Anfang noch das natürliche Sonnenlicht. Bald entwickelte sich aber die Drei-Punkt Beleuchtung, in der ein Führungslicht (*key light*), ein Fülllicht (*fill light*) und ein Rücklicht (*back light*, auch Spitze, Kante oder Gegenlicht) zusammen die Schauspieler rund wirken lassen sollen. Die Entwicklung dieses Stils veranschaulicht Keating an zwei Beispielen von Kameramann Charles Rosher, der zuerst 1919 und noch ein Mal 1927 Mary Pickford beleuchtete (Abbildung 17).<sup>44</sup> Das obere Bild aus *Daddy-Long-Legs*

<sup>41</sup> Ebd., S. 4.

<sup>42</sup> Ebd., S. 3.

<sup>43</sup> Ebd., S. 3f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 48f.

(1919) ist mit einem Rücklicht und zwei Führungslichtern beleuchtet. Dadurch wird Pickfords Gesicht sehr flach. Das Gegenlicht lässt die Haare vom dunklen Hintergrund abheben. In *My Best Girl* (1927) verwendete Rosher nur ein Führungslicht mit einem schwächeren Fülllicht. Das Spitzlicht kommt von weiter oben als in *Daddy-Long-Legs* und ist dadurch auch etwas subtiler.

Durch diese beiden Beispiele wird auch klar, weshalb die Drei-Punkt Beleuchtung derart erfolgreich war: Sie bietet für viele unterschiedliche Situationen die beste Lösung. Sobald mit künstlichem Licht gearbeitet wird, gibt es eine Hauptlichtquelle, die die Schauspieler beleuchtet (Führungslicht). Kommt dieses Licht von rechts, entsteht links ein Schatten. Dieser Schatten wird oft als störend empfunden. Er wird daher mit einem etwas schwächeren Licht aufgehellt (Fülllicht). Das Schwarzweißmaterial tut sich schwer damit, die Schauspieler vom Hintergrund abzuheben. Deshalb verwenden die Filmemacher ein Gegenlicht, das um die Haare einen hellen Saum macht und somit den Schauspieler vom dunklen Hintergrund abheben lässt (Rücklicht, Spitzlicht oder Kante). Daneben gibt es noch andere Strategien, um die Schauspieler vom Hintergrund abzugrenzen: Man kann die Schauspieler stärker beleuchten als den Hintergrund; man kann die Blende weit öffnen, wodurch eine niedrige Schärfentiefe entsteht und der Hintergrund unscharf wird; oder man kann den Hintergrund so auswählen, dass er möglichst unauffällig ist. Je schlechter das Filmmaterial, desto wichtiger ist auch eine Beleuchtung, die die Hauptfiguren klar herauszeichnet. Auch das sieht man in den beiden Abbildungen von Mary Pickford: Das Filmmaterial Ende der 1910er Jahre musste eindeutiger beleuchtet werden als das bessere Material der 1920er.

Die Drei-Punkt Beleuchtung prägte nicht nur das klassische Hollywood, man findet sie auch in den Filmen aller anderen Kulturen und sie ist auch heute noch weit verbreitet. Aus diesem Grund schreibt David Bordwell etwa über das Rücklicht:

„The importance of backlighting cannot be overestimated here. Commonly thought of as a Griffith cliché or a sudden lyrical effect, backlighting is in fact one of the most common ways the Hollywood filmmaker distinguishes figure from background: A pencil-line of light around the body's contour pulls the figure forward [...]. Edge lighting of figures remained common even after fast film stocks

and color films enhanced figure separation [...].<sup>45</sup>

Realismus im wortwörtlichen Sinn wurde dadurch auch immer unwichtiger für die Beleuchtung der Schauspieler. Der Tonfilm verstärkte diesen Trend noch, denn von nun an war es mit einem umso größeren Nachteil verbunden, außerhalb des Studios zu drehen: Eine gute Tonspur ist im Studio einfacher zu bekommen als im Freien. Und selbst wenn im Freien gedreht wurde, begannen die DPs, die Studiobeleuchtung nachzuahmen, weshalb Patrick Keating schreibt:

„There is a certain irony about this development. Artificial lighting was originally designed to look like daylight; by the twenties, Hollywood cinematographers were manipulating daylight to look like artificial light.“<sup>46</sup>

Ursprünglich kam also die künstliche Beleuchtung eher aus praktischen Gründen in den Film: Einerseits brauchte man genügend Licht für das langsame Filmmaterial und andererseits war man in den Glashäusern zu sehr vom Wetter abhängig. Langsam kamen aber ästhetische Überlegungen dazu. Was ist ein schöne, ästhetisch ansprechende Einstellung? Dadurch entstanden verschiedene Konventionen, von denen die Dreipunkt Beleuchtung die wichtigste ist. Dieser Stil und dessen Begründung waren derart erfolgreich, dass er auch heute noch zum Standardhandwerk gehört.

Dass nicht realistisch beleuchtet wurde, war keine Eigenheit des Hollywoodkinos. Auch die meisten europäischen Filme wurden bis in die 60er Jahre hinein offensichtlich künstlich beleuchtet. Das gilt etwa auch für Filme, von denen man es nicht erwarten würde, wie die des italienischen Neorealismus. Da die italienischen Filme ohne Synchronon gedreht wurden, konnten die Filmemacher leichter on location drehen, woher die realistischere Atmosphäre dieser Filme kommt. Diese Szenen wurden aber dennoch oft zusätzlich beleuchtet, wie Barry Salt schreibt:

„The location scenes in *Roma, città aperta* [1945] are lit with only a very few lights, but these are still carefully disposed to produce reasonably attractive lighting, though without any backlighting. The roughness in these scenes is in

---

<sup>45</sup> David Bordwell in: Bordwell, Staiger, und Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, 52.

<sup>46</sup> Keating, *Hollywood Lighting*, S. 50.

what is lit, rather than the way light is applied. But it is in the exteriors, always the crucial test of finesse in applying extra artificial light, that the lighting of this film is crudest.<sup>47</sup>

Außerdem wurden viele der Szenen von *Roma, città aperta* im Studio gedreht: „[...] and in these the lighting has the polish one would expect from a European film of this vintage, which is slightly less than that in an American film.“<sup>48</sup>

Hier beginnt Kubrick mit seiner Karriere als Fotograf und später als Filmemacher. Kubrick wird ab den 60er Jahren einen relativ realistischen Beleuchtungsstil finden, er war damit aber nicht alleine. Viele andere Directors of Photography werden ebenfalls versuchen, hauptsächlich mit sichtbaren Quellen oder sogar nur mit verfügbarem Licht zu beleuchten (zum Beispiel Sven Nykvist, Néstor Almendros, Haskell Wexler, Gordon Willis oder Conrad Hall).

---

<sup>47</sup> Salt, *Film Style and Technology*, S. 255.

<sup>48</sup> Ebd.

## 4. Kubrick: Werkanalyse

### 4.1. Die frühen Jahre

Stanley Kubrick kam am 26. Juli 1928 in der Bronx, New York City zur Welt. Sein Vater, Jacques L. Kubrick, stammte aus einer galizisch/rumänischen Familie und war von Beruf Arzt. Stanleys Mutter, Gertrude Kubrick (geboren Perveler), stammte aus einer österreichischen Einwandererfamilie.<sup>49</sup> Stanleys Vater schenkte ihm zum 13. Geburtstag eine Graflex Kamera, eine Großformat-Spiegelreflexkamera, die häufig von Pressefotografen verwendet wurde.<sup>50</sup> So begann Kubrick zu experimentieren und entwickelte bald seine Filme selbst in der Dunkelkammer eines Nachbarjungen.<sup>51</sup>

Über diese frühen Bilder wissen wir nicht viel. Einige seiner Bilder wurden in der Schulzeitung abgedruckt. (Eine Auswahl davon kann man im Buch *Stanley Kubrick Archives* sehen.<sup>52</sup>) 1945, im Alter von 16 Jahren, verkaufte er ein Bild an das Magazin *Look* (Abbildung 18). Fotografiert auf dem Weg zur Schule, zeigt es einen niedergeschlagenen Zeitungsverkäufer, umgeben von den Schlagzeilen „F.D.R. Dead“, „Roosevelt Dead“ und „Truman Takes Office“. <sup>53</sup> Als Kubrick 1946 wegen seiner schlechten Schulnoten und der großen Anzahl an G.I.s, die vom Krieg in die Heimat zurückkehrten, von keinem College akzeptiert wurde, begann er als Fotograf bei *Look* zu arbeiten, wo er bis 1951 blieb.<sup>54</sup>

#### 4.1.1. Arbeiten für *Look*

Die Fotografien für *Look* sind in der Tradition des Fotojournalismus gemacht.

---

49 LoBrutto, *Kubrick*, S. 6f.

50 Ebd., S. 10; Phillips, *Kubrick: Film Odyssey*, S. 12.

51 LoBrutto, *Kubrick*, S. 11.

52 Castle, *Kubrick Archives*, S. 268.

53 LoBrutto, *Kubrick*, S. 19.

54 Einige Fotografien findet man in Castle, *Kubrick Archives*; Crone, *Kubrick Drama/Shadows*; Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*.

Kubrick zeigt in ihnen ein Talent für Komposition und ein Auge für die richtige Beleuchtung. Der junge Kubrick war schnell Teil einer New Yorker Fotografen-Community und wurde etwa von der berühmten Fotografin Diane Arbus immer wieder zu Partys in Greenwich Village eingeladen.<sup>55</sup>

An seinen Bildern für *Look* ist für uns besonders interessant, dass viele in schwierigen Lichtsituationen entstanden sind: in dunklen Nachtclubs, in Umkleieräumen eines Boxringes, in der U-Bahn. Im Stanley Kubrick Archive des Londoner College of Communication (University of the Arts) findet man die Kontaktabzüge der 35mm und Mittelformat Fotografien aus dieser Zeit.<sup>56</sup> Diese bieten einen Einblick, wie Kubrick gearbeitet hat. So lässt sich etwa feststellen, mit welchem Film er gearbeitet hat. Für die 35mm Aufnahmen hat er hauptsächlich Kodak Super XX Film verwendet.<sup>57</sup> Dieser Film hatte eine Empfindlichkeit von ISO 100. Das bedeutet, dass er, selbst wenn er den Film ein bis zwei stops auf ISO 200 oder 400 forciert hat, für die meisten Nachtfotos noch immer nicht lichtempfindlich genug war. Kubrick musste also einen Weg finden, zusätzlich Licht für seine Bilder zu bekommen. Sehen wir uns anhand seiner Bilder an, wie er dieses Problem gelöst hat.

Beginnen wir mit einer Serie von Bildern, die Kubrick in der New Yorker U-Bahn auf 35mm Film aufgenommen hat. Abbildung 19 zeigt eindeutig, dass Kubrick hier keine zusätzliche Beleuchtung verwendet hat. Falls es sich tatsächlich nicht um gestellte Bilder handelt, hätte er auch keinen Blitz oder anderes Licht verwenden können. Die Qualität des Films (Korn und Kontrast) deutet darauf hin, dass das Material beim Entwickeln forciert wurde, also dass die Empfindlichkeit durch längeres Entwickeln oder eine höhere Entwicklungstemperatur erhöht wurde. Zusätzlich musste Kubrick das

---

<sup>55</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 53.

<sup>56</sup> Stanley Kubrick Archive London, SK 2/2/27

<sup>57</sup> Einen Ausschnitt eines 35mm Kontaktabzuges findet man in Castle, *Kubrick Archives*, S. 269; und Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*, S. 39. Eindeutig lässt sich, dass alle verfügbaren Kontaktabzüge der 35mm Filme auf Super XX aufgenommen wurden, da hier der Filmtyp immer am Rand des Negatives steht. Bei den Kontaktabzügen von einem 120er Rollfilm (Mittelformat) ist das allerdings nicht der Fall, weshalb es momentan nicht klar ist, welchen Film Kubrick hier verwendet hat.

Negativ länger belichten, was etwa in Abbildung 20 deutlich erkennbar ist (der Mann zur Linken ist unscharf, weil er sich bewegt hat; ich schätze die Belichtungszeit auf 1/30 s bis 1/15 s). Dasselbe macht Kubrick auch bei einer Bildserie im Museum (Abbildung 21). Man sieht auch hier eindeutig die Bewegungsunschärfe, die durch die lange Belichtungszeit entsteht.

Unter den Bildern, die in schwierigen Lichtverhältnissen aufgenommen wurden, zeigen viele jedoch keine auffälligen Zeichen dafür, dass der Film forciert wurde oder dass Kubrick mit langen Belichtungszeiten gearbeitet hat. Ein Grund dafür ist vermutlich, dass Kubrick oft mit Mittelformatkameras fotografierte. Durch das größere Format (üblicherweise Rollfilm mit 56 mm x 56 mm, kurz 6 x 6) erreichte er eine deutlich bessere Bildqualität. Da das Negativ bereits größer ist, muss es für einen Abzug nicht so stark vergrößert werden wie ein 35mm Film. Dadurch ist das Korn auf dem fertigen Abzug kleiner und die Bewegungsunschärfe weniger auffällig. Erstaunlich ist zum Beispiel Abbildung 22: Das Bild wurde offensichtlich ohne Blitz und scheinbar nur mit verfügbarem Licht gemacht.<sup>58</sup>

Die Push-Entwicklung und längere Belichtungszeiten sind nicht die einzigen Möglichkeiten, trotz schwieriger Lichtverhältnisse zu fotografieren. Dafür kann man entweder einen Blitz verwenden oder Stehlampen aufstellen. Ohne Blitz oder zusätzliche Lampen zu arbeiten, hat zwar den Vorteil, dass beim Fotografieren nicht so viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen wird – ein großer Vorteil bei dokumentarischen Bildern – und die Beleuchtung sieht natürlich aus. Aber genau diese natürliche Beleuchtung ist es ja oft, die ein Fotograf durch zusätzliches Licht aufbessern möchte. Ein Blitz ist die einfachere von den beiden Möglichkeiten. Er kann sich damit frei bewegen und muss auf keine Lampen Rücksicht nehmen. Stehlampen sind schwieriger handzuhaben. Man muss sie erst aufstellen, was Zeit kostet. Dann kann man den Bildausschnitt nicht frei wählen, da man ansonsten die Lampen sieht. Auch das Motiv darf sich nicht bewegen, da es sonst nicht mehr im Licht steht. Stehlampen sind also

---

<sup>58</sup> Das starke Licht von den Straßenlampen sieht allerdings verdächtig aus, so dass ich nicht ausschließen kann, dass Kubrick in Wirklichkeit diese Szenen beleuchtet hat – es würde mich jedoch überraschen.

nur für gestellte Situationen interessant.

Was hat Kubrick also gemacht? Bei einigen seiner Bilder erkennt man deutlich, dass Kubrick mit Blitz fotografiert hat, siehe etwa Abbildungen 23 und 24. Das Licht ist in beiden Bildern intensiv, frontal und kommt aus einem niedrigem Winkel, wie es von einem Handblitz zu erwarten ist. Solche Bilder haben eine harte Ästhetik, die nicht immer gewünscht ist. Dadurch, dass das Licht frontal auf das Motiv trifft, gibt es keine natürlich aussehenden Schatten und das Bild wirkt flach. Außerdem entstehen durch den niedrigen Winkel unnatürliche Schatten. Aus diesen Gründen versuchte Kubrick meistens, seinen Blitz anders einzusetzen.

Die Fotografien in den Umkleieräumen des Boxers Rocky Graziano sehen auf den ersten Blick so aus, als wären sie ohne zusätzliches Licht gemacht worden. Sie sind von oben beleuchtet, als ob direkt außerhalb des Bildes eine Lampe von der Decke hängen würde (Abbildungen 25 und 26).<sup>59</sup> Es wäre erstaunlich, wenn sie tatsächlich nur mit verfügbarem Licht gemacht worden wären. Man sieht weder eine starke Körnung, noch eine Bewegungsunschärfe. Sie würden auf eine Forcierung oder eine längere Belichtungszeit hindeuten. Die Kontaktabzüge im Stanley Kubrick Archiv zeigen, wie er dieses Bild gemacht hat: Er hat den Handblitz nicht direkt auf das Motiv gerichtet, sondern nach oben auf die Decke.<sup>60</sup> Dadurch wird das Licht von der Decke reflektiert und es sieht so aus, als würde das Licht von einer Lampe kommen.<sup>61</sup> Alexander Singer, Schulkollege Kubricks und ebenfalls aufstrebender Filmmacher, merkte, wie geschickt Kubrick mit dem Blitz umging, als dieser 1950 Singers Hochzeit fotografierte:

„He shot the wedding like a standard wedding job except it was Stanley

---

59 siehe z.B. Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*, S. 42.

60 In einem Bild ist Kubrick im Spiegel mit Blitz in der Hand sichtbar. SK 2/2/27 Contact Sheets for *Look*, 12289

61 Deutlich erkennbar ist diese Technik unter anderem in dem mittleren Bild der letzten Reihe. Die Rohre an der Decke werfen einen starken Schatten nach oben und der Hintergrund wird innerhalb weniger Meter völlig dunkel (Lichtabfall). Die Helligkeit nimmt zum Quadrat der Entfernung ab, d.h. werden zwei Objekte A und B beleuchtet, die 1 bzw. 2 Meter von der Lichtquelle entfernt sind, erhält A die vierfache Menge Licht als B. Aus diesem Grund entsteht bei direkter Beleuchtung schnell ein sichtbarer Lichtabfall, da sie oft nahe am Motiv ist und nur kleine Abstände einen großen Unterschied in der Belichtung machen.

Kubrick shooting it. [...] They're the best wedding pictures I've ever seen. He shot it with a Rolleiflex. They were conventional wedding pictures but one cut above. It was his use of bounce flash, which looked like natural room lighting, a concept almost inconceivable in wedding shots. It was like a contradiction in terms.

Usually you stared into the camera and said, 'Cheese,' and it looked like a blast of light. Well, Stanley was bouncing the light. It was so subtle you didn't know he shot it with a flash."<sup>62</sup>

Diese Technik ist in der Fotografie auch heute weit verbreitet. Das Besondere bei Kubrick ist jedoch, wie er den Handblitz einsetzt. Wenn der Blitz auf der Kamera montiert ist, kann er nur gerade nach oben gerichtet werden. Mit dem Handblitz kann Kubrick leicht auch schräg nach oben blitzen. Dadurch leuchtet das indirekte Licht nicht gerade von oben auf das Motiv, sondern etwas seitlich. Damit schafft er es, mit dem Blitz realistisches Licht relativ gut nachzuahmen.

Kubrick hat aber auch mit Stehlampen experimentiert. Wenn es die Situation erlaubte, Vorbereitungen zu treffen und das Geschehen zu inszenieren, verwendete er häufig künstliches Licht.

Das sieht man etwa an einer Serie von Bildern (Abbildung 27), die ein Liebespaar in einer New Yorker U-Bahn Station zeigt, während im Hintergrund ein Betrunkener am Boden liegt. Diese Bilder sind eindeutig gestellt: Das Mädchen in diesem Bild ist Toba Metz, damals Kubricks Freundin und zukünftige Ehefrau. Auf einigen Bildern erkennt man im Hintergrund ein Licht auf einem Lampenstativ, welches ein dramatisches Gegenlicht liefert. Bei diesen Bildern kann man bereits Kubricks Begeisterung für filmische Inszenierung und Dramatik spüren.

Es gibt aber auch weniger experimentierfreudige Beispiele: Bei den folgenden Bildern einer Rollschuhbahn (Abbildung 28) ist nicht eindeutig erkennbar, ob Kubrick das zusätzliche Licht selbst aufgestellt hat oder ob es zur Bahn gehört.<sup>63</sup> Es fehlt jedoch das Dramatische, das die U-Bahn Bilder mit Toba Metz auszeichnet.

---

<sup>62</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 70.

<sup>63</sup> Für mich ist es allerdings schwer vorstellbar, dass eine Rollschuh Bahn im Normalbetrieb eine solch starke, direkte Beleuchtung verwendet. Vor allem auch, da im Hintergrund keinerlei Scheinwerfer sichtbar sind, was zumindest ein starkes Indiz dafür ist, dass Kubrick spezielle Beleuchtung aufgebaut hat, mit Führungs- und Spitzlicht.

Kubricks Zugang zur Beleuchtung in seinen Fotografien lässt sich so zusammenfassen: Durch seine langjährige dokumentarische Arbeit für *Look*, lernte Kubrick, die Umwelt genau zu beobachten. Man merkt, dass er bereits ein gutes Verständnis von Beleuchtung hatte. Zu diesem Zeitpunkt hat sich sein Stil noch nicht eindeutig herauskristallisiert. Es gilt, verschiedene Ziele zu erfüllen: Einerseits muss genügend Licht für eine ausreichende Belichtung vorhanden sein, was man durch empfindlicheres Material, längere Belichtungszeit oder lichtstärkere Objektive erreichen kann.<sup>64</sup> Man kann aber auch zusätzlich beleuchten. Das ist ein sehr problemorientierter Zugang: Jeder Auftrag verlangt eine andere Herangehensweise. Andererseits gibt es ästhetische Kriterien. Man sieht, dass Kubrick mit der Beleuchtung experimentierte. Einmal sind die Bilder nur mit verfügbarem Licht beleuchtet, einmal versucht er mit seinem Blitz eine realistische Beleuchtung nachzuahmen und ein anderes Mal experimentiert er mit einer dramatischen Beleuchtung und mit Gegenlicht. Er hatte noch keine übergreifende Philosophie der Beleuchtung, sondern suchte für jedes Problem eine neue Lösung, die einmal mehr und einmal weniger realistisch sein konnte.

#### 4.1.2. *Day of the Fight* (1951)

Kubricks Interesse an Film nahm in dieser Zeit zu. Zunächst wollte er Kameramann werden – ein Berufswunsch, der für einen jungen Fotografen leicht verständlich ist.<sup>65</sup> Er träumte mit Singer davon, einen Film zu machen. Singer sollte Regie führen und Kubrick die Kamera übernehmen. Er erkannte allerdings schnell, dass seine wahre Leidenschaft Regie war. Singer beschrieb diesen Moment im Gespräch mit Vincent LoBrutto so:

„He now understands that it's directing he wants to do. Not only directing but directing as a **total control** in which the cinematography is also under his aegis –

---

<sup>64</sup> Auf die unterschiedlichen Objektive bin ich bisher nicht eingegangen, da kaum etwas darüber bekannt ist, welche Kubrick verwendet hat. Es gab zwar bereits Objektive, die schneller als  $f/2,0$  waren, aber ich weiß nicht, ob diese nicht genau so teuer und exotisch waren wie heute  $f/1,0$  Objektive.

<sup>65</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 56.

and not only the cinematography but the editing also.“<sup>66</sup> [Hervorhebung PM]

Als erstes Projekt realisierte Kubrick eine Dokumentation über den professionellen Boxkämpfer Walter Cartier. Er porträtierte Cartier bereits in einer Fotostrecke für *Look* unter dem Titel „The Day of a Fight“. Kubrick plante den Kurzfilm als Teil der *March of Time* Serie und nannte den Film – in direkter Anlehnung an die *Look*-Story – *Day of the Fight*.<sup>67</sup> Kubrick produzierte den Film aus eigener Tasche und wollte ihn an *March of Time* verkaufen. Singer erkundigte sich im Vorfeld, wie viel Geld für einen Teil dieser Serie üblicherweise gezahlt wird: 40.000 \$. Kubrick errechnete, dass er mit 1.500 \$ auskommen würde.<sup>68</sup> Die tatsächlichen Kosten lagen am Ende – je nach Quelle – zwischen 3.900 \$ und 4.500 \$. Kubrick verkaufte den Film an RKO-Pathé für 4.000 \$, da *March of Time* inzwischen ironischerweise aufgrund der hohen Kosten pro Film eingestellt wurde.<sup>69</sup>

Da Kubrick mit dem Sujet bereits vertraut war, findet man viele Parallelen zwischen seinen Fotografien und *Day of the Fight*. Das neue Medium zwang ihn natürlich dennoch, andere Lösungen zu finden als in der Fotografie. Kubrick drehte den Film mit einer 35mm Bell & Howell Eyemo Kamera, eine der beliebtesten Kameras für Dokumentarfilme und Kriegsberichterstattung. Serienmäßig funktioniert der Drehmechanismus dieser Kamera mit einer aufziehbaren Feder, wodurch nur 20

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 57.

<sup>67</sup> Leider ist der Film derzeit nicht öffentlich verfügbar, weshalb sich meine Beschreibungen auf eine Bootleg-Version beziehen, die seit längerem im Internet kursiert. Diese Version ist unter dem Sammelbegriff *Stanley Kubrick Rarity Archive* auffindbar und stammt vermutlich von einer Videokassette, die die für Bootlegs üblichen Zeichen eines Generationenverlusts durch Kopieren zeigt. Aufgrund der schlechten Qualität kann ich diesen Film – wie auch *Flying Padre* (1951), *The Seafarers* (1953) und *Fear and Desire* (1953) – im folgenden nur sehr oberflächlich analysieren.

<sup>68</sup> Joseph Gelmis, „The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick“ (1970) in: Phillips, *Kubrick Interviews*, S. 100.

<sup>69</sup> Ebd.; LoBrutto, *Kubrick*, S. 69. 3.900 \$ mögen wenig klingen, entsprechen aber heute etwa 35.000 \$. Die Budgets aller Filme finden Sie in einer Tabelle im Anhang, wo ich sie zusätzlich auch der Inflation angepasst habe.

Sekunden am Stück aufgenommen werden können. Zusätzlich fasst das normale Filmmagazin nur 100 Fuß Film, was 1'06“ pro Spule entspricht. Aus diesem Grund hat Kubrick Singer darum gebeten, den Kampf zusätzlich mit einer zweiten Kamera mit zu filmen und sich beim Filmen abzuwechseln.<sup>70</sup> Der Film wurde ohne Synchronon gedreht.

Was die Beleuchtung betrifft, ist ein Film problematischer als Fotografie. Das liegt zunächst daran, dass die Belichtungsgeschwindigkeit technisch mit 1/48 s begrenzt ist (siehe Seite 16) und längere Belichtungszeiten – eine der Strategien Kubricks in seinen Fotografien – nicht möglich sind. Außerdem ist das Bild, das bei 35mm Bewegtbildern belichtet wird, kleiner als bei der Kleinbild- oder Mittelformatfotografie.<sup>71</sup> Das bedeutet, dass der Qualitätsverlust, der durch eine Push-Entwicklung entsteht, noch auffälliger ist. Der übliche Film für Dokumentarfilme in schwierigen Lichtsituationen war laut Barry Salt seit 1938 Kodak Super XX mit ISO 160.<sup>72</sup>

Außerdem ist es beim Film schwieriger, zusätzlich zu beleuchten. Wir haben gesehen, dass Kubrick in seinen Fotografien häufig einen Blitz verwendet hat. Das geht bei einem Film natürlich nicht, da man hier kontinuierliche Beleuchtung braucht.

Auch bei *Day of the Fight* ist nicht viel darüber bekannt, wie Kubrick gearbeitet hat. Für eine Analyse steht uns nur der Film selbst zur Verfügung. Er verwendet allerdings auch hier – wie bei seinen Fotografien – das Licht indirekt. Auf Abbildung 29 kann man am Helligkeitsabfall erkennen, dass Kubrick die Decke beleuchtet hat. Auf Abbildung 30 sieht man eindeutig, dass Cartier durch indirektes Licht auf die Wand neben ihm beleuchtet wurde. Diese Lichteffekte sind allerdings wesentlich grober als bei seinen Fotografien.

Viele andere Einstellungen sind nicht so eindeutig wie die oben erwähnten, aber das

---

70 LoBrutto, *Kubrick*, S. 62.

71 Die standardisierte „Academy ratio“ verwendet den Film vertikal mit 4 Perforationslöchern je Bild und ist seit Einführung des Tonfilms auf 21,0 x 15,1 mm festgelegt, was ein Seitenverhältnis von 1,37:1 ergibt. Kleinbildkameras verwenden dasselbe Negativformat (35mm), aber belichten es horizontal mit 8 Perforationslöchern je Bild oder 36 x 24 mm, was ein Seitenverhältnis von 1,5:1 ergibt.

72 Salt, *Film Style and Technology*, S. 216.

meiste scheint ähnlich beleuchtet worden zu sein.

### 4.1.3. *Flying Padre* (1951)

Nachdem Kubrick *Day of the Fight* an RKO-Pathé verkauft hatte, wurde er beauftragt, einen weiteren Film zu drehen. Er sollte einen Film über den Priester Fred Stadtmueller drehen, der mit dem Flugzeug seine verstreute Glaubensgemeinde in New Mexiko anfliegt.

Über *Flying Padre* lässt sich nicht viel sagen. Der Großteil des Films spielt im Freien und wie erwartet, filmte Kubrick diese Szenen mit natürlichem Licht. In den wenigen Innenszenen findet man aber doch immer wieder Einstellungen, die sehr expressiv beleuchtet wurden und an *Day of the Fight* erinnern (Abbildungen 31 und 32). Wie Kubrick diese beleuchtet hat, ist jedoch nicht eindeutig feststellbar. Das außergewöhnlich starke und von einem niedrigen Winkel kommende Gegenlicht in Abbildung 48'05“ lässt vermuten, dass Kubrick auch hier mit Stehlampen gearbeitet hat.

### 4.1.4. *Fear and Desire* (1953)

Nach den beiden Kurzdokumentarfilmen *Day of the Fight* und *Flying Padre* fühlte sich Kubrick dazu bereit, einen abendfüllenden Spielfilm zu drehen. 1951, mit 23 Jahren, begann er die Suche nach Finanziers für sein ambitioniertes Projekt. Es sollte ein unabhängig produzierter Film werden, mit Kubrick als Kameramann, Regisseur, Cutter und Produzent. Das Geld dafür trieb er bei Freunden und Verwandten auf, besonders sein Onkel Martin Perveler interessierte sich für die Karriere des jungen Kubrick.<sup>73</sup> Das Drehbuch verfasste Kubrick mit Howard Sackler, einem High School Freund. Gedreht wurde der Film in Kalifornien mit professionellen, aber unbekanntem Schauspielern.

Es ist natürlich erstaunlich, dass Kubrick das Know-How hatte, einen abendfüllenden Spielfilm praktisch eigenhändig zu drehen, ohne davor je beim Film gearbeitet zu haben. Gefragt von Joseph Gelmis, wie er das Filmemachen gelernt hat,

---

<sup>73</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 77ff.

antwortete Kubrick:

„Well, my experience in photography was very helpful. For my two documentaries I'd used a small 35-mm hand camera called an Eyemo, a daylight loading camera which was very simple to operate. The first time I used a Mitchell camera was on *Fear and Desire*. I went to the Camera Equipment Company, at 1600 Broadway, and the owner, Bert Zucker, spent a Saturday morning showing me how to load and operate it. So that was the extent of my formal training in movie camera technique.

[Gelmis:] As a beginner, you mean you just walked cold into a rental outfit and had them give you a cram course in using movie equipment?

[Kubrick:] Bert Zucker [...] was a young man, in his early thirties, and he was very sympathetic. Anyway, it was a sensible thing for them to do. I was paying for the equipment. At that time I also learned how to do cutting. Once somebody showed me how to use a Movieola and synchronizer and how to make a splice I had no trouble at all. The technical fundamentals of filmmaking are not difficult.“<sup>74</sup>

Kubrick verwendete wieder 35mm Schwarzweißfilm, stieg aber auf die größere Mitchell NC Kamera um. Kubrick entschied sich dafür, den Film – wie die vorherigen Dokumentarfilme – ohne Synchronon zu drehen und die Dialoge in der Postproduktion nachzuvertonen. Dadurch musste Kubrick auch keine Kamera mit Blimp verwenden, eine schalldämmende Ummantelung, mit der viele Mitchell Kameras nachgerüstet wurden, die dadurch aber auch um einiges größer und unhandlicher wurden (Abbildungen 33 und 34; Abbildung 35 zeigt die Eyemo Kamera, mit der Kubrick bisher gedreht hat, als Vergleich). Den Film ohne Synchronon zu drehen, war nicht ganz unüblich: In Italien wurden praktisch alle Filme nachvertont, was den italienischen Neorealisten erlaubte, an Schauplätzen zu drehen, die andernfalls zu laut wären oder es sonst aus irgendeinem Grund zu schwierig wäre, einen brauchbaren Ton aufzunehmen.

Auch *Fear and Desire* spielt größtenteils im Freien (ein guter Grund ohne Synchronon zu drehen) und Kubrick verwendete auch hier nur für wenige Szenen

---

74 Gelmis, „The Film Director as Superstar“, S. 102.

Filmlicht. Die Einstellungen im Freien sind manchmal ohne Aufheller gedreht, auch wenn es wegen der Schatten nötig gewesen wäre (Abbildungen 36 und 37). Meistens verwendet Kubrick für die Waldszenen allerdings einen Reflektor und positioniert die Schauspieler mit dem Rücken zur Sonne (Abbildungen 38 und 39/40). Die Sonne wirkt als Rückenlicht, ähnlich wie in der Drei-Punkt Beleuchtung. Die Nachtszenen im Freien wurden als Day-for-Night Szenen gedreht (Abbildung 41). Das heißt, Kubrick hat die Szenen am Tag gedreht und entweder bewusst unterbelichtet oder in der Postproduktion dunkler kopieren lassen, damit sie aussehen, als wäre es Nacht. Dadurch braucht man keine Beleuchtung für diese Szenen, da das Sonnenlicht dem Mondlicht ähneln soll. Day-for-Night zu drehen war zu dieser Zeit gang und gäbe und kommt auch in großen Produktionen vor.

Für die wenigen Innenraumszenen verwendete Kubrick aber immer Filmlicht. Im Gegensatz zu den dokumentarischen Arbeiten hatte er nun ausreichend Vorbereitungszeit und konnte das Licht für jede Einstellung genau setzen. Kubrick entschied sich für eine überaus dramatische und expressive Beleuchtung, die sein Gespür für Filmstil widerspiegelt. Die erste Innenszene, in der eine Gruppe gestrandeter Soldaten eine Hütte überfällt und die gegnerischen Einheiten ermordet, ist dramatisch und kunstvoll inszeniert. Kubrick verwendete Großaufnahmen eines durch den Kampf ausgeschütteten Bohneneintopfs und einer Hand, die vor Schmerzen ein Stück Brot zerdrückt, als Zeichen der Brutalität dieses Überfalls. In dieser Montage erkennt man den Einfluss sowjetischer Filmtheoretiker auf Kubricks (frühe) Arbeit wieder.<sup>75</sup>

Betrachten wir die Beleuchtung dieser Szene: Kubrick verwendet eine stilisierte low-key Beleuchtung, die die Dramatik der Szene unterstreicht. Abbildung 42 zeigt einen am Boden liegenden, toten Soldaten, der nur durch einen schmalen Lichtstreifen beleuchtet ist. Abbildung 43 zeigt denselben Soldaten aus einer anderen Richtung. Im Hintergrund sieht man einen weiteren toten Soldaten. Beide sind von oben mit einem schmalen Lichtkegel beleuchtet (Kubrick hatte vermutlich nur zwei Lampen zur

---

75 „I read Eisenstein’s books at the time, and to this day I still don’t really understand them. The most instructive book on film aesthetics I came across was Pudovkin’s *Film Technique*, which simply explained that editing was the aspect of the film art form which was completely unique, and which separated it from all other art forms.“ Ebd., S. 103.

Verfügung, was man hier gut sehen kann). Das kontrastreiche Bild besteht vor allem aus extremen Schwarz- und Weißwerten mit nur wenigen Grautönen dazwischen. Für das Licht gibt es keine natürliche Erklärung. Kubrick ging es nicht darum, das Licht zu motivieren, sondern eine ästhetisch interessante und professionell wirkende Beleuchtung zu schaffen.

Mit *Fear and Desire* hat Kubrick erfolgreich gezeigt, dass er mit wenigen Mitteln eine Beleuchtung schaffen kann, die professionell wirkt und auf der Höhe der Zeit ist. Mit dem äußerst kontrastreichen Chiaroscuro erinnert seine Arbeit an den Film Noir.

Kubricks Stil in *Fear and Desire* ist etwa vergleichbar mit dem von John Alton, einem der außergewöhnlichsten und experimentierfreudigsten DPs dieser Zeit. Alton veröffentlichte 1949 ein Buch über die Arbeit des Kameramannes mit dem Titel *Painting with Light*. Obwohl Alton 1952 gemeinsam mit Alfred Gilks den Oscar für beste Kamera (Farbfilm) für Vincente Minellis *An American in Paris* (1951) erhielt (er drehte die Ballettszene gegen Ende des Films), war er immer ein Außenseiter in Hollywood. Patrick Keating beschreibt Alton in seinem Buch *Hollywood Lighting* so:

„If [Lee] Garmes is a pictorialist and [James Wong] Howe is a hyper-realist, then Alton is an expressivist, willing to sacrifice various functions in the pursuit of an intensely atmospheric mood. For instance, many cinematographers would ensure a basic level of exposure by using a large number of overhead lamps for general illumination. In addition to meeting a minimum standard of pictorial quality, the technique helps to create an illusion of roundness, by eliminating flat pools of shadow. Alton prefers to use lights on floor stands, which allows him to make adjustments more quickly. By reducing the level of general illumination, he produces darker shadows. Such a strategy has benefits and drawbacks. On screen, the primary benefit is increased expressivity. [...] The problem is that this expressive benefit comes at an inevitable cost, producing impenetrable pools of blackness that threaten to flatten the illusion of roundness.“<sup>76</sup>

Es ist nicht bekannt, ob Kubrick Altons Buch gelesen hat oder einen Film von ihm gesehen hat. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, dass Kubrick mit seiner Arbeit vertraut war.<sup>77</sup> Abbildung 44 ist aus dem Film *T-Men* (1947), bei dem John Alton DP

<sup>76</sup> Keating, *Hollywood Lighting*, S. 260.

<sup>77</sup> Kubrick sah anscheinend so ziemlich alles, was es zu sehen gab. David Vaughan, Choreograph

war. Hier sehen wir, was Keating unter „impenetrable pools of blackness“ versteht: Der Mörder kommt aus dem tiefsten Schatten. Alton verwendete nur eine Lampe, kein Fülllicht, kein Spitzlicht, keine Beleuchtung für den Hintergrund. Patrick Keating betont, wie außergewöhnlich diese Einstellung für diese Zeit ist.<sup>78</sup> Abbildung 42 aus *Fear and Desire* ist auffallend ähnlich. Kubrick verwendet in diesem Film immer wieder eine außerordentlich expressive Beleuchtung, die an Alton erinnert (ein weiteres Beispiel zeigt Abbildung 45). In diesen beiden Einstellungen (42 und 45) verwendet Kubrick – wie Alton in *T-Men* – nur ein einziges Licht. Diese Beleuchtung ist sicherlich nicht bloß aus jugendlicher Achtlosigkeit entstanden, da Kubrick sehr wohl über die Konventionen Bescheid wusste. Abbildungen 46-48 zeigen sehr anschaulich, wie Kubrick versuchte, mit nur zwei Lampen für zwei Schauspieler Führungs- und Spitzlicht zu liefern. In Abbildung 46 wird der General von oben beleuchtet. Der Tisch und der Adjutant werden von rechts beleuchtet. Sobald der General seinen Kopf senkt (47), ist er im Schatten und das Licht von oben wird zum Spitzlicht. Als er sich nach vorne lehnt (48), trifft das Licht von rechts auf sein Gesicht und wird zum Führungslicht. Diese Doppelverwendung lässt darauf schließen, dass Kubrick nur zwei Lampen zur Verfügung hatte – eine Interpretation, die auch mit den anderen Einstellungen zusammenpasst.

Da Kubrick sich dazu entschlossen hat, *Fear and Desire* ohne Synchronon zu drehen, musste er den Film in der Postproduktion, also neu, vertonen. Diesen Arbeitsverlauf kannte er im Prinzip bereits von *Day of the Fight* und *Flying Padre*. Im Gegensatz zu den beiden Dokumentarfilmen besteht *Fear and Desire* allerdings zu

---

für *Killer's Kiss* und Bekannter Kubricks, erzählte Vincent LoBrutto: „We used to go to the movies all the time because Stanley used to go to *every* movie. [...] He was only interested in the way the film was made visually. If the actors started to talk too much, he would start reading his paper by whatever light he could until they stopped talking.“ LoBrutto, *Kubrick*, S. 93. Kubrick selbst sagte zu Joseph Gelmis: „I used to want to see almost everything. In fact, the bad films were what really encouraged me to start on my own. I'd keep seeing lousy films and saying to myself, 'I don't know anything about moviemaking but I *couldn't* do anything worse than this.“ Gelmis, „The Director as Superstar“ in: Phillips, *Kubrick Interviews*, S. 102f.

<sup>78</sup> Keating, *Hollywood Lighting*, S. 260f.

einem großen Teil aus Dialogszenen, die lippensynchron vertont werden mussten. Kubrick musste feststellen, dass die Vertonung keinesfalls so einfach war, wie er es sich ursprünglich vorgestellt hatte. Zu den bereits angefallenen Kosten von 9.000 \$ kamen noch einmal mehrere zehntausend Dollar hinzu, was die endgültigen Kosten auf 53.500 \$ stiegen ließ.<sup>79</sup> Um Geld zu verdienen und den Film fertigzustellen, nahm Kubrick neue Aufträge an. Dazu gehören zwei Dokumentarfilme – *The Seafarers* und ein Film zur World Assembly of Youth – und die Second Unit Regie für wenige Szenen der *Omnibus* TV-Serie *Mr. Lincoln*.<sup>80</sup> Der Film zur World Assembly of Youth ist verschollen und *Mr. Lincoln* ist derzeit nicht verfügbar. Deshalb können wir nur *The Seafarers* genauer betrachten.

#### 4.1.5. *The Seafarers* (1953)

*The Seafarers* (1953), ein Imagefilm für die Seafarers International Union, ist unter anderem aus einem Grund interessant: Es ist der erste Film Kubricks, der auf Farbfilm gedreht wurde. Inhaltlich wurde er in erster Linie von den Mitarbeitern der Gewerkschaftszeitung bestimmt, Kubrick war für die filmische Umsetzung des Drehbuchs zuständig.<sup>81</sup> Neben Regie führte er wie immer auch Kamera. Das Drehen auf Farbfilm bringt ein besonderes Problem mit sich: Im Gegensatz zu den üblichen Schwarzweißfilmen dieser Zeit – etwa Kodaks Plus X (ISO 80), Super XX (ISO 160) und Tri-X (ISO 200) – hatte Eastman Color Negative eine Empfindlichkeit von ISO 16, ein Unterschied zu Super XX – der Film, den Kubrick vermutlich bei seinen ersten beiden Filmen verwendet hat – von 2 1/3 stops.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 79ff.

<sup>80</sup> Baxter, *Kubrick*, S. 51.

<sup>81</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 73.

<sup>82</sup> Siehe Salt, *Film Style and Technology*, S. 267f. Für die Empfindlichkeiten von Plus X und Super XX siehe Ebd., S. 216. Die meisten anderen Farbfilme neben Eastman Color Negative waren langsamer. Ausnahmen sind das ältere Agfacolor (ISO 25), welches allerdings laut Salt viele Probleme in der Postproduktion mit sich brachte, und Technicolor (ISO 40), das für die drei Grundfarben je ein eigenes Negativ verwendete und daher spezielle, große und äußerst sperrige Kameras verwendet werden mussten; siehe Ebd., S. 252f. bzw. S. 219. Welchen Film Kubrick

Dadurch werden Innenaufnahmen vor Ort ohne zusätzliches Licht praktisch unmöglich. Dementsprechend findet man in *The Seafarers* viele Einstellungen, die deutlich zeigen, dass Kubrick, ähnlich wie bei *Day of the Fight*, mit tragbaren Lichtquellen gearbeitet hat. Wegen der niedrigen Empfindlichkeit des Farbfilms verwendet Kubrick in *The Seafarers* oft eine direkte Beleuchtung, anders als in seinen Fotografien und vorigen Dokumentarfilmen.

Der Film beginnt mit einer Einführung des Erzählers Don Hollenbeck, eines CBS Nachrichtensprechers. Abbildung 49 zeigt Hollenbeck sitzend, das Licht kommt von links; auf der rechten Seite verwendet Kubrick kein Fülllicht. Als Hollenbeck aufsteht, fährt die Kamera einige Schritte zurück und wir sehen die Beleuchtung etwas deutlicher (Abbildung 50, vor allem der starke Lichtabfall rechts zeigt, dass links unmittelbar außerhalb des Bilds eine starke, direkte Lichtquelle steht).

Später sehen wir die Rekrutierungshalle der Seefahrer. Auch hier verwendete Kubrick ein starkes, direktes Licht, was am starken Lichtabfall und an den Schatten erkennbar ist, siehe Abbildung 51. Hier ist der Schatten auf dem Mann mit dem dunklen Hut in der Mitte des Bildes besonders auffällig. Kubrick setzte auch hier kein Fülllicht ein, was am starken Schatten unter dem Arm des Rekrutierers links im Bild sichtbar ist.

An einigen Einstellungen kann man jedoch nicht eindeutig ablesen, wie Kubrick sie beleuchtet hat. Eine der auffälligsten Einstellungen ist eine knapp einminütige Kamerafahrt durch die Cafeteria der Seafarers International Union (Abbildung 55). Solche langen Kamerabewegungen wird Kubrick in seinen Filmen immer wieder verwenden. In dieser komplexen Einstellung sieht man keine auffälligen Schatten und keinen Lichtabfall. Der Vordergrund ist nicht heller als der Hintergrund, teilweise ist er sogar unterbelichtet. Somit unterscheidet sich diese Einstellung deutlich von den oben

---

verwendet hat, ist nicht bekannt. Oben nenne ich Eastman Color Negative als Beispiel, da einiges dafür spricht, dass Kubrick Kodak Material verwendet hat: Seine Fotografien sind – soweit ersichtlich – alle auf Kodak Material gemacht worden; Kodak war immer der Marktführer für Filme und der Konkurrenz praktisch immer qualitativ überlegen (auch in diesem Fall); Eastman Color Negative waren wesentlich leichter zu handhaben als Konkurrenzprodukte; auf einem On-Set Foto von *The Seafarers* sieht man Kubrick mit einer Mitchell NC Kamera, wodurch Technicolor auf jeden Fall ausgeschlossen werden kann; siehe Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*, S. 44.

erwähnten. Ob Kubrick dies mit einer gut durchdachten und subtilen Beleuchtung erzielt hat oder ob er mit verfügbarem Licht gearbeitet hat, kann ich daher nicht mit Sicherheit beantworten. Es ist schwer vorstellbar, dass er eine Innenszene ohne zusätzliches Licht auf Farbfilm drehen konnte, ich kann es allerdings anhand des Films nicht ausschließen.

In *The Seafarers* findet man auch wieder Einstellungen, die Kubricks Experimentierfreudigkeit und stilistische Kenntnis zeigen. Abbildung 52 zeigt ein interessantes Licht- und Schattenspiel. Diese außergewöhnlich expressive Beleuchtung spricht dafür, dass Kubrick sie bewusst mithilfe von Flags und/oder Torblenden so gesetzt hat. Abbildung 53 erinnert an eine ähnliche Einstellung in Kubricks *The Killing* (1956) (Abbildung. Das Licht kommt direkt von oben, was starke Schatten und dunkle Augenhöhlen zur Folge hat. Vielleicht hat Kubrick hier bereits Photofloods zur Beleuchtung verwendet, also Lampen, die den normalen Haushaltsglühlampen ähneln, aber eine höhere Leistung haben (etwa 250 oder 500 Watt) und daher heller sind. In Abbildung 54 sehen wir eine Silhouette eines Mannes, der vor einem Schiffsplan in der Rekrutierungshalle steht. Auch dieses Bild zeigt Kubricks Auge für fotografisch bemerkenswerte und ästhetisch interessante Einstellungen.

Bereits in dieser frühen Phase seiner Karriere kann man Kubricks Gespür für Beleuchtung erkennen. Er orientiert sich stilistisch an professionellen Fotografen und Directors of Photography der Zeit. Wie wir bereits in Kapitel 3.2 gesehen haben, arbeiten professionelle DPs mit bestimmten Vorstellungen, wie ein Bild gestaltet werden sollte. Dazu gehört einerseits die Kunst, das Licht so zu setzen, dass es möglichst realistisch aussieht. Andererseits gehören zu dem Kunstverständnis aber auch ästhetisch interessante Lichteffekte, wie Chiaroscuro oder Backlighting.

Kubrick verwendet in seinen Fotografien in erster Linie natürliches Licht ohne zusätzlichen Blitz. Hier zeigt er, dass er mit unterschiedlichen Lichtverhältnissen gut umgehen kann. Anders als etwa ein Henri Cartier-Bresson ist er aber auch dazu bereit, mit Blitz zu fotografieren. In den meisten Fällen verwendet er das Blitzlicht indirekt, sodass es so aussieht, als wäre nur mit verfügbarem Licht gearbeitet worden. In Fällen, die eine längere Vorbereitung zuließen, setzte er auch Lampen auf einem Bodenstativ

ein, um etwa, wie bei Abbildung 27, ein Spitzlicht zu erzeugen.

Die ersten beiden Dokumentarfilme drehte Kubrick auf Schwarzweißmaterial. Vor allem in *Day of the Fight*, aber auch in *Flying Padre*, traf er auf dieselben Probleme wie in seiner Arbeit als Fotograf. Anstatt eines Blitzes musste Kubrick nun durchgehend leuchtendes Licht verwenden, das auf einem Stativ befestigt werden musste. Dazu kam, dass er für eine ausreichende Belichtung beim Film mehr Licht brauchte als bei seinen Fotografien. Aus diesem Grund beleuchtete Kubrick direkter, da bei indirekter Beleuchtung wesentlich mehr Licht verloren geht. Gleichzeitig nähert er sich stilistisch dem Film Noir an und er setzte Chiaroscuro-Effekte ein, die mit einem Blitz nicht möglich gewesen wären.

*Fear and Desire* ist Kubricks erster Spielfilm und daher auch der erste Film, bei dem er genügend Vorbereitungen für die Beleuchtung treffen konnte. Die wenigen Szenen, die in Innenräumen spielen, sind sehr expressiv beleuchtet und zeigen, dass Kubrick sich intensiv mit dem zeitgenössischen Kino auseinandergesetzt hat und ungefähr wusste, wie man einen Film professionell aussehen lässt. Um ein starkes Chiaroscuro zu erhalten, verwendet Kubrick auch hier vor allem direktes Licht.

Durch die niedrige Empfindlichkeit der Farbfilme dieser Zeit stellt eine ausreichende Belichtung in *The Seafarers* ein größeres Problem dar. Dementsprechend kann man sehen, dass Kubrick hier noch mehr direkte Beleuchtung einsetzte als in seinen Schwarzweißfilmen, wodurch starke Schatten und ein auffallender Lichtabfall entstehen. Aber auch hier zeigt Kubrick aufs Neue, dass er mit nur 25 Jahren und auf sich alleine gestellt einen professionellen Film drehen konnte, der sich aus technischer Sicht nicht verstecken muss.

#### **4.1.6. *Killer's Kiss* (1955)**

Diese ersten Filme überzeugten Kubrick davon, das nötige Talent als Filmemacher zu haben. Auf der Suche nach einem Thema für seinen nächsten Film kam er auf ein bekanntes Milieu zurück: Profi-Boxen. Da *Fear and Desire* an den Kassen nicht erfolgreich war, änderte Kubrick seine Strategie für *Killer's Kiss* (1955): „As a contrast to the first one, this one [...] was nothing but action sequences, strung together on a

mechanically constructed gangster plot.“<sup>83</sup> Kubrick ging dieses Mal von einem Budget von 40.000 \$ aus, wobei sich die Kosten wiederum erhöhten und schlussendlich 75.000 \$ betrug.<sup>84</sup> Er erweiterte die Crew für diesen Film beträchtlich und engagierte einen Schwenker (camera operator), der für einige der Szenen die Mitchell, Eclair, Arri und Eyemo Kameras bediente, die für *Killer's Kiss* zum Einsatz kamen.<sup>85</sup>

Für die Geschichte des Boxers Davey Gordon, dessen Karriere im Film als „one long promise without fulfilment“<sup>86</sup> bezeichnet wird, verwendete Kubrick wieder Schwarzweißfilm. Es ist unklar, ob Kubrick für *Killer's Kiss* bereits Kodaks neuen Film Tri-X verwenden hätte können. Laut John Baxter wurde der Film im Herbst und Winter 1954 gedreht und Tri-X wurde am 1. November eingeführt.<sup>87</sup> Der neue Film hatte eine Empfindlichkeit von ISO 200 unter Kunstlicht und wäre somit nur um 1/3 stop empfindlicher gewesen als Super XX (ISO 160).<sup>88</sup> Außerdem stellt Barry Salt fest:

„These new stocks [Kodak Tri-X und Dupont Superior 4] had little importance for feature film production, but they were needed for television news and documentary production, which often had to be done under low available light levels. The increased amount of location filming on feature films continued to be handled with the older stocks such as Superior 2, Super XX, and even Plus-X.“<sup>89</sup>

Man kann also nicht sagen, ob Kubrick Tri-X bereits verwendet hat oder nicht. Er filmte einige Straßenszenen in der Nacht, für die zusätzliche Filmempfindlichkeit sicherlich willkommen gewesen wäre. Da Kubrick keine Drehgenehmigung einholte, musste er auf der Straße in dokumentarischem Stil mit einer kleinen Eyemo drehen und konnte somit natürlich auch kein zusätzliches Licht verwenden.<sup>90</sup>

---

83 Jeremy Bernstein, „Profile: Stanley Kubrick“ (1966) in: Phillips, *Kubrick Interviews*, S. 25f.

84 LoBrutto, *Kubrick*, S. 95 bzw. S. 101.

85 Ebd., S. 96f. LoBrutto erwähnt die Mitchell, Eclair und Eymo Kameras; für die Arri Kamera siehe Castle, *Kubrick Archives*, S. 283.

86 *Killer's Kiss* (1955), 11'00“

87 Zur Drehzeit siehe Baxter, *Kubrick*, S. 64. Zur Einführung von Tri-X siehe Autor Unbekannt, „Kodak's Venerable TRI-X Black-and-White Film Celebrates 50 Years.“

88 Salt, *Film Style and Technology*, S. 267.

89 Ebd.

90 LoBrutto, *Kubrick*, S. 100.

Abbildung 56 zeigt Gloria Price (Irene Kane) als sie durch die nächtlichen Straßen New Yorks geht. Kubrick verfolgt sie dabei mit einem Tracking Shot, der zu einem Markenzeichen seiner Filme wurde. Für diese und andere ähnliche Kamerafahrten auf der Straße filmte er aus einem parallel zur Gehrichtung fahrenden Lastwagen.<sup>91</sup> Kubrick forcierte vermutlich das Negativ in der Entwicklung, worauf auch das starke Filmkorn hindeutet. Abbildung 57 zeigt eine Nahaufnahme von Davy Gordon (Jamie Smith), als er am Times Square auf Gloria wartet.<sup>92</sup> David Vaughan, Choreograph der Ballettszene in *Killer's Kiss* und Bekannter Kubricks, spielte in dieser Szene einen Komparsen:

„We had to not make what we were doing too obvious, since Stanley hadn't done anything about getting permission to shoot out on the street. [...] Everything had to be done sub rosa.“<sup>93</sup>

Eine Szene am Times Square zu drehen, war zu dieser Zeit auch für große Produktionen unüblich. Wir können Kubricks dokumentarischen Zugang aber mit einem größeren Film aus dieser Zeit vergleichen, der ebenfalls bei Nacht am Times Square gedreht wurde: *Sweet Smell of Success* (1957, zwei Jahre nach *Killer's Kiss*). Der Regisseur Alexander Mackendrick beschreibt einen der Gründe, warum er sich für den Film interessierte, so:

„I liked the idea of trying to capture on-screen the atmosphere of Manhattan. (It has been done many times since, of course, but *Sweet Smell of Success* was actually one of the first attempts to shoot night scenes on location in the city.)“<sup>94</sup>

Es gibt allerdings einen großen Unterschied zwischen diesen beiden Filmen: Für *Sweet Smell of Success* wurden die Straßen abgesperrt und DP James Wong Howe konnte zusätzliches Licht verwenden. Abbildung 58 zeigt eine Szene am Times Square. Howe verwendet hier ein diffuses Licht von rechts oben.

Dementsprechend macht sich ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Filmen bemerkbar: Kubrick musste mit dem auskommen, was mit den geringen Mitteln möglich war. Er drehte dokumentarisch, ohne zusätzliches Licht und ohne

---

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Mackendrick, „Mackendrick and Odet: Excerpt from On Film-Making“.

Absperrungen. Abbildung 57 ist äußerst flach beleuchtet, Davey hebt sich kaum vom Hintergrund ab. Zudem gibt es ein verstärktes Korn und Kubrick musste freihändig mit einer kleinen Eyemo drehen. Mackendrick und Howe konnten dagegen die Straße absperren und zusätzlich beleuchten, weshalb Sidney Falco (Tony Curtis) schräg beleuchtet wird und dadurch runder wirkt. Das Filmkorn ist weniger stark ausgeprägt und gedreht wurde mit einer großen Mitchell BNC auf einem Stativ oder einem Kran.<sup>95</sup>

*Killer's Kiss* war aber auch das erste Mal, dass Kubrick Szenen in einem Studio drehte. Die Sets für die Wohnungen von Davey und Gloria wurden im Studio gebaut. Die Infrastruktur eines Studios erlaubte es ihm auch, eine komplexere Beleuchtung mit mehreren Lampen zu entwickeln (das sieht man gut in Abbildungen 59 und 60). Kubrick, der keine Ausbildung und keine praktische Erfahrung auf diesem Gebiet hatte, musste sich auf das verlassen, was er sich autodidaktisch beigebracht hat. Nach den negativen Erfahrungen mit der Post-Synchronisation bei *Fear and Desire* entschloss er sich dazu, dieses Mal doch einen professionellen Synchronon aufzunehmen. Diesen Plan verwarf er aber schnell wieder. Nat Boxer, der den On-Set Ton aufnehmen sollte, erzählte 1976 Folgendes:

„We were in some loft in New York's Greenwich Village, around Fourth Street, and he was lighting the back room for the first scene. [...] He wouldn't let us in there, and then he finally did. It was very handsomely lit, but when we went in and placed the microphone where we normally would, there must have been seventeen shadows in the picture. What do still photographers know about the problems of a movie? Well, he looked at the set and said, 'Is that the way you do it? You mean you're going to put the microphone *there*? But that's impossible.' 'But that's the way we do it,' I said. And then the actors started moving and all the shadows started moving and Kubrick yelled, 'Cut! You don't make a movie that way. You guys are all fired!' Then he brought in a Webcor, a little school audiovisual tape recorder, and looped the whole picture because he didn't know how to light yet. On his next picture, *The Killing* with Sterling Hayden, he hired a

---

<sup>95</sup> Auf einer Set-Fotografie ist eindeutig eine Mitchell BNC zu erkennen, Autor unbekannt, „Success Story“.

professional lighting man, and it must have been a real education.“<sup>96</sup>

Kubrick bemühte sich in *Killer's Kiss* nur wenig, das Licht durch natürliche Quellen zu motivieren. Er nutzte die Möglichkeiten des Studios aus und experimentierte mit verschiedenen Lichtkonventionen. So ist zum Beispiel Abbildung 61 eine der kunstvollsten Einstellungen im Film. Das Führungslicht für Vincent Rapallo (Frank Silvera) kommt von links und ist eine Spur unterbelichtet. Der Rauch und die Haare werden von einem starken Rückenlicht beleuchtet. Kubrick setzte dieses Licht ein, um einerseits den Rauch zu betonen und andererseits Rapallo vom dunkleren Hintergrund abzuheben. Durch die kontrastreiche Beleuchtung betonte Kubrick außerdem die zwielichtige Natur Rapallos, der ein Verhältnis mit Gloria sucht und sie gegen Ende des Films entführen lässt.

Bei seiner Hauptdarstellerin Irene Kane setzte er fast immer ein Spitzlicht ein. Abbildung 62 zeigt ihre Figur Gloria bei einem Streit mit Rapallo. Der Figur entsprechend ist sie mit einem weichen Führungslicht beleuchtet; zusätzlich betonte Kubrick durch ein Spitzlicht ihre blonden Haare und lässt sie vom Hintergrund abheben.

Beleuchten ist immer auch Problemlösen. Gehen wir den möglichen Gedankengang eines Kameramannes durch, der eine Szene beleuchten muss. Zuerst leuchtet er das Set so aus, dass es atmosphärisch in Szene gesetzt wird und der Film ausreichend belichtet werden kann. Nachdem der Regisseur mit den Schauspielern ihre Positionen durcharbeitet, wird der Film in einzelne Einstellungen aufgeteilt. Für diese Einstellungen muss der DP das Licht dann oft noch zusätzlich verändern. Auch in dieser Problemlösungskompetenz, nämlich die verschiedenen Anforderungen durch das Licht zu erfüllen, zeigt sich die Kunstfertigkeit eines Director of Photography.

Kubrick verwendete hier oft noch schnelle und etwas schlampige Lösungen. Abbildung 63 zeigt wieder Gloria im Streit mit Rapallo. Nach längerem Hin und Her, drängt er sie bei einem Verführungsversuch in Richtung auf eine Wand zu. Hier stieß Kubrick allerdings auf ein Problem: Diese Stelle des Sets war nicht ausreichend beleuchtet. Aus diesem Grund setzte er ein Licht direkt auf Gloria. Sobald sie sich

---

<sup>96</sup> LoBrutto, *Kubrick*, S. 96.

bewegt, ist sie wieder im Schatten (Abbildung 64). Rapallo bleibt allerdings deutlich unterbelichtet, was die Aufmerksamkeit auf diesen unnatürlichen Lichteffect richtet – denn woher soll dieses Licht realistischerweise kommen? Außerdem ist Glorias Hinterkopf dunkel und geht visuell in den Hintergrund über. Genau das ist der Grund, warum Kubrick vorher stess ein Spitzlicht verwendet hat. Vergleicht man diese Beleuchtung mit Kubricks allgemeiner Beleuchtungsstrategie in *Killer's Kiss*, kann man nur den Schluss ziehen, dass es sich hier um einen Fehler handelt: Er wusste einfach nicht, wie er die Situation besser lösen sollte. Erstaunlich ist außerdem, dass Kubrick vor allem in dieser Szene häufig Achsensprünge macht. Vielleicht war dies beabsichtigt, da es sich um eine bedrohliche Situation handelt und er beim Zuseher Verunsicherung schaffen wollte. Betrachtet man jedoch den ansonsten relativ konventionellen Stil von *Killer's Kiss*, sind sie eher fehl am Platz.

Eine weitere Einstellung, die wohl ebenfalls aus der Not heraus so beleuchtet wurde, zeigt Davey als er im Stiegenhaus seinen Postkasten kontrolliert (Abbildung 65). Kubrick drehte diese Szene vermutlich on location in einem New Yorker Wohnhaus. Die Postkästen lagen in einem relativ dunklen Teil unter den Stiegen und Kubrick konnte Davey nur schwer beleuchten. Er löste es mit einer Lampe aus tiefem Winkel, wodurch auffällige Schatten entstanden. Außerdem stand die Lampe wohl nahe bei der Kamera stehen, da ein starker Lichtabfall zu sehen ist. Die Beleuchtung ähnelt daher den schnellen Lösungen von *Day of the Fight*.

Für Szenen wie diese, die Kubrick on location gedreht hat, griff er vermutlich auf kleine Filmglühlampen zurück, die Inkies genannt werden:

„As a director, Kubrick was discovering all the tools available to him and was voracious about learning his craft. 'He amplified and enlarged upon his skills with a ruthless energy, he devoured knowledge', remembers Singer, who watched closely as Kubrick directed his second feature [Singer war Setfotograf für *Killer's Kiss*]. 'He understood the value of a little light called an inky. His delight in discovering the power and flexibility and usefulness of this tiny light was extraordinary. Stanley said, 'It's the only light I ever want to use again!' He was very extreme in his pronouncements. It was because it's a small cone of light which is very

controllable, and control is the essence of cinematography.<sup>1497</sup>

So beleuchtete er etwa das Stiegenhaus des Hauses, in dem sich im Film *Glorias* und Daveys Wohnungen befinden, mit mindestens zwei Lampen (Abbildungen 66 und 67). Neben den Lichtmustern an der Wand oben links und unten rechts ist auch der Gang oben beleuchtet und Gloria wird zusätzlich von der Kameraposition aus beleuchtet, wobei aber nicht klar erkennbar ist, ob letzteres Licht von der Kameraseite her verfügbares Licht ist oder ob Kubrick speziell beleuchtet hat.

Kubrick verwendete diesen Lichtaufbau für das Stiegenhaus zu Daveys Wohnung *und* für das Stiegenhaus der gegenüberliegenden Wohnung von Gloria. Für eine Parallelmontage zwischen Gloria und Davey zu Beginn des Films, in der sie gleichzeitig die jeweiligen Stiegen hinab gehen, zeigte er also *dieselbe* Stiege mit *derselben* Beleuchtung für diegetisch *unterschiedliche* Stiegenhäuser.<sup>98</sup> Das führt dazu, dass der Zuschauer zunächst vermuten kann, sie würden dieselbe Stiege benutzen, was aber inhaltlich nicht stimmt. Diese Anordnung ist also entweder ein Anfängerfehler oder auf Unachtsamkeit zurückzuführen, den Kubrick leicht hätte vermeiden können.

Eine andere Szene, in der Daveys Manager versehentlich ermordet wird, drehte Kubrick in einer dunklen Sackgasse. Hier verwendete er eine einfache und gleichzeitig dramatische Beleuchtung, in der die zwei Mörder und der Manager zunächst als Silhouetten auftreten (Abbildung 68). Ein einziger Scheinwerfer beleuchtet den Hintergrund, während der Vordergrund völlig im Dunkeln bleibt. Diese Einstellung hat eine typische Film Noir Beleuchtung und unterstreicht die Dramatik der Handlung.

---

97 Ebd., S. 98. Als „Inky“ können viele verschiedenen Lampen bezeichnet werden. Ira Konigsberg schreibt in *The Complete Film Dictionary* zu Inky: „A term sometimes used for an open incandescent luminaire with a 100-watt bulb and sometimes for a lensed mini or midget with a 200-watt bulb.“ Konigsberg, *Film Dictionary*, S. 193. Kris Malkiewicz schreibt in *Film Lighting*: „Inky-Dink. The smallest focusable studio lamp with a Fresnel lens and a bulb up to 250 watts.“ Malkiewicz, *Film Lighting*, S. 190. Barry Salt schreibt allerdings: „Inkies: Colloquial term for all kinds of Incandescent Lights.“ Salt, *Film Style and Technology*, S. 413. In unserem Zusammenhang ist allerdings nur wichtig, dass Inkies im Sprachgebrauch fast immer besonders kleine Filmglühlampen bezeichnen, meist mit einer Fresnel-Linse und mit weniger als 250 Watt Leistung.

98 *Killer's Kiss*, 5'34"

Kubrick setzte in *Killer's Kiss* erstmals auch in Innenräumen Practicals ein. In seinen Fotografien von den Boxern Walter Cartier und Rocky Graziano und in seinem Kurzfilm *Day of the Fight* verwendete Kubrick noch zusätzliche Beleuchtung für die Szenen in den Umkleideräumen, nämlich einen Blitz bzw. Stehlampen. Bei *Killer's Kiss* scheint er jedoch schon anders beleuchtet zu haben: Abbildung 69 wurde offensichtlich nicht im Studio gedreht und das Licht kommt nur von der Deckenlampe. Im Film gibt es keine sichtbaren Hinweise darauf, dass Kubrick noch zusätzlich beleuchtet hat.

Warum kann Kubrick hier mit dem verfügbaren Licht arbeiten, während er es in *Day of the Fight* nicht konnte? Wie wir bereits zuvor gesehen haben, ist nicht eindeutig, ob Kubrick bereits mit dem neuen Film Tri-X gearbeitet hat. Die Tatsache, dass Tri-X vor allem für dokumentarische Arbeiten und Fernsehreportagen verwendet wurde, spricht genauso dagegen wie die Tatsache, dass der Film erst während des Drehs auf den Markt kam. Schließt man den schnelleren Film als Erklärung aus, bleiben nur zwei andere Möglichkeiten: Kubrick konnte vielleicht – aufgrund des größeren Budgets von *Killer's Kiss* – schnellere (und daher teurere) Objektive einsetzen; oder er tauschte die normale Glühbirne durch eine Photoflood aus, die eine höhere Leistung erzielt und heller ist. Es ist allerdings nicht überliefert, wie Kubrick hier tatsächlich gearbeitet hat. Eine Kombination von beiden ist möglich. Es kann auch sein, dass er das Filmmaterial (egal ob Tri-X oder Super XX) zusätzlich forciert hat. Für mich ist am wahrscheinlichsten, dass der Unterschied auf die Beleuchtung mit einer Photoflood zurückgeht, denn man sieht weder eine besonders schmale Schärfentiefe noch ein auffallend verstärktes Korn.

Die naturalistische Beleuchtung in dieser Szene führt zu einem harten Licht mit vielen Schatten (Abbildungen 70-72). Kubrick verwendete für diese Szene eine Handkamera und konnte sich damit frei bewegen, denn ohne zusätzliches Licht war es ihm möglich, ohne Rücksicht auf den Blickwinkel zu filmen. Stilistisch gesehen ist diese minimalistische Beleuchtung ein Mittel, Gewalt, Brutalität und Härte zu unterstreichen. Somit ist es wahrscheinlich auch kein Zufall, dass Kubrick genau die Szene, in der sich Davey auf den Boxkampf vorbereitet, so beleuchtet hat.

Auch die Szene gegen Ende des Films, in der Davey Gloria retten will, ist vermutlich

mit Practicals beleuchtet. Hier handelt es sich ebenfalls um eine Gewaltszene und die Beleuchtung erzeugt eine düstere Atmosphäre. Aber hier ist wieder nicht bekannt, wie Kubrick tatsächlich gearbeitet hat. Abbildungen 73 und 74 weisen darauf hin, dass sie zumindest hauptsächlich mit Practicals beleuchtet wurden. Bei den Nahaufnahmen ist das allerdings anders: Kubrick nahm hier noch zusätzlich Licht oder bediente sich anderer Tricks, um mehr Licht zu bekommen. Das sieht man etwa in Abbildung 75: Kubrick verwendete einen Reflektor, der das Licht der Lampe direkt über Gloria und Davey von unten zurückwirft. Abbildung 76 verrät Kubricks Vorgangsweise: Daveys Hand ist direkt von unten beleuchtet und erzeugt in seinem Gesicht einen Schatten. Die Lampe funktioniert daher als klassisches Spitzlicht und betont vor allem Glorias blonde Haare. Der Reflektor ist hier nicht nur Aufheller, sondern de facto Führungslicht.

Eine andere Einstellung, in der Kubrick gezielt zusätzliches Licht genommen hat, zeigt Abbildung 77. Die Beleuchtung für Daveys Gesicht kommt eindeutig nicht von oben, sondern muss von knapp unter der Kamera kommen. Es kann sich allerdings nur um einen kleinen, kontrollierten Lichtstrahl handeln, da weder Daveys Haare noch der Boden beleuchtet sind. Wie wir oben bereits gesehen haben, verwendete Kubrick eine ähnliche Beleuchtung für einen toten Soldaten in *Fear and Desire* (Abbildung 42), wobei darin das Licht von direkt oben kommt. Die Einstellung aus *Killer's Kiss* ist daher eine Weiterentwicklung derselben Idee, wenngleich technisch schwieriger, da Kubrick viel genauer beleuchten musste, um den notwendigen Kontrast zu erhalten.

*Killer's Kiss* kennzeichnet Kubricks Übergangsfilm zum professionellen Filmemacher. Einerseits zeigte er darin aufs Neue, dass er dazu in der Lage war, einen Film selbst von Anfang bis Ende durchzuführen. Er schrieb das Drehbuch, führte Regie und Kamera, machte den Schnitt und synchronisierte den Film selbst nach. Andererseits erkennt man doch deutlich, dass *Killer's Kiss* noch nicht ganz ausgereift ist.

Später wird Kubrick auf *Fear and Desire* und *Killer's Kiss* mit ambivalenten Gefühlen zurückblicken. Jeremy Bernstein schrieb 1966:

„In a retrospective of his films at the Museum of Modern Art two summers ago, Kubrick would not let either of his first two films be shown, and he would

probably be just as happy if the prints were to disappear altogether.“<sup>99</sup>

Als 1994 *Fear and Desire* gemeinsam mit *Killer's Kiss* beim Film Forum in New York unter dem Titel „The Young Stanley Kubrick“ aufgeführt wurde, ließ er Warner Brothers eine Pressemeldung aussenden:

„He considers it [*Fear and Desire*] nothing more than a 'bumbling, amateur film exercise,' written by a failed poet, crewed by a few friends, and 'a completely inept oddity, boring and pretentious.“<sup>100</sup>

Kubrick selbst sagte Anfang der 1970er Jahre zu Joseph Gelmis:

„*Fear and Desire* played the art house circuits and some of the reviews were amazingly good, but it's not a film I remember with any pride, except for the fact it was finished.“<sup>101</sup>

Auf der anderen Seite wäre Kubrick ohne die Erfahrung dieser ersten Filme nicht zu dem geworden, der er war – eine Tatsache, die auch er schätzte:

„[...] It was invaluable experience, because being forced to do everything myself I gained a sound and comprehensive grasp of all the technical aspects of filmmaking.“<sup>102</sup>

Vor allem fotografisch war selbst er damit zufrieden, was er erreicht hatte:

„It was John Grierson who said of Von Sternberg that 'when a director dies, he becomes a photographer.' *Killer's Kiss* might prove that when a director is born, the photographer doesn't necessarily die.“<sup>103</sup>

Seine Entwicklung vom Hobbyfotografen über staff photographer bei *Look* zum professionellen Filmmacher war spätestens mit seinem nächsten Film *The Killing* vollzogen.

---

99 Bernstein, „Profile: Stanley Kubrick“ in: Phillips, *Kubrick Interviews*, S. 26.

100LoBrutto, *Kubrick*, S. 91.

101Gelmis, „The Film Director as Superstar“, S. 101.

102Ebd., S. 100.

103Walker, *Kubrick, Director*, S. 16.

## 4.2. Der Durchbruch

Kubrick lernte James B. Harris durch Alexander Singer kennen. Singer und Harris wurden während des Koreakriegs zur Armee einberufen und dienten in der „photo unit“, wo sie Trainingsfilme drehten.<sup>104</sup> Als Sohn eines wohlhabenden Versicherungsmaklers hatte Harris die finanziellen Mittel, die ein angehender unabhängiger Produzent brauchen kann.<sup>105</sup>

Harris und Singer drehten gemeinsam einen 15-minütigen Detektivfilm und Kubrick besuchte sie am Set. Nachdem Kubrick Harris später zufällig auf der Straße begegnete, lud Kubrick ihn ein, sich seinen gerade fertiggestellten Film *Killer's Kiss* anzusehen.<sup>106</sup> Harris machte darauf die anderen Filme Kubricks ausfindig – *Day of the Fight*, *Flying Padre* und *Fear and Desire* – und war von Kubricks Talent überzeugt:

„I was very impressed with this guy. I was very impressed that somebody could do it all. [...] It seemed to be very professional. I thought it was a hell of an accomplishment and said, 'This guy is really going to be a great, great director.'“<sup>107</sup>

Er schlug daher Kubrick vor, seinen nächsten Film zu produzieren, und Kubrick nahm den Vorschlag an. So gründeten sie Harris-Kubrick Pictures und machten sich auf die Suche nach einem geeigneten Stoff.<sup>108</sup>

### 4.2.1. *The Killing* (1956)

Bei seiner Suche stieß Harris auf den Roman *Clean Brake* von Lionel White. Die Geschichte eines scheinbar perfekt geplanten, aber trotzdem misslingenden, Rennbahnüberfalls interessierte Harris und Kubrick vor allem wegen der unkonventionellen Erzählweise. Im Roman werden Schlüsselszenen mehrmals wiederholt und aus verschiedenen Perspektiven erzählt.

Im Gegensatz zu seinen bisherigen Filmen sollte dieser Film durch und durch professionell produziert werden. Als Unterstützung für das Drehbuch engagierten

<sup>104</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 109.

<sup>105</sup>Für den Beruf von Singers Vater siehe etwa Phillips und Hill, *Kubrick Encyclopedia*, S. 144.

<sup>106</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 110.

<sup>107</sup>Ebd.

<sup>108</sup>Ebd., S. 111.

Harris und Kubrick aus diesem Grund den 22 Jahre älteren Autor Jim Thompson, dessen „pulp crime fiction“ Romane sie bewunderten. Für die Rolle des Masterminds hinter dem Überfall, Johnny Clay, besetzten sie Sterling Hayden, der unter anderem Hauptdarsteller in *The Asphalt Jungle* (1950) von Regisseur John Huston war, und überzeugten United Artists, 200.000 \$ Budget zur Verfügung zu stellen. Harris selbst steuerte nochmals 120.000 \$ bei, wodurch sich das endgültige Budget auf 320.000 \$ belief.<sup>109</sup> Als Titel wählten sie *The Killing* und gedreht werden sollte in Los Angeles.

*The Killing* sollte Kubricks erster Film werden, bei dem er einen professionellen Director of Photography engagierte. Die Gewerkschaft der Kameramänner erlaubte nicht, dass Kubrick, der nicht Mitglied war, bei diesem Film als DP arbeitete.<sup>110</sup> Deshalb heuerte er den Veteranen Lucien Ballard an, einen erfahrenen Profi, der Anfang der 30er Jahre als Assistent des Kameramanns Lee Garmes bei *Morocco* (1930) den Regisseur Joseph von Sternberg so sehr beeindruckte, dass er zunächst co-DP (neben von Sternberg) für *The Devil is a Woman* (1935) und danach DP für *Crime and Punishment* (1935) wurde.<sup>111</sup> 1945 heiratete Ballard die Schauspielerin Merle Oberon<sup>112</sup>; er war also nicht einfach irgendein Kameramann. Der 27-jährige Kubrick ließ sich allerdings von dem 47-jährigen Ballard nicht einschüchtern und betrachtete den DP als Crewmitglied und damit in der Rangordnung unter dem Regisseur.

Bereits vor Drehbeginn gab es die ersten Probleme. Da der Film nicht auf einer Rennstrecke gedreht werden konnte, sandte Kubrick Ballard nach Bay Meadows in San Francisco, um Einstellungen für die Titelsequenz zu filmen. Ballard brachte mehrere Kameras und eine zehnköpfige Crew nach Bay Meadows mit und filmte mehrere tausend Fuß Film.<sup>113</sup> Kubrick war jedoch mit dem Material überhaupt nicht zufrieden. Alexander Singer erinnert sich:

„Stanley and Jimmy [Harris] looked at it [...] and Stanley gets up at some

---

<sup>109</sup>Ebd., S. 112ff.

<sup>110</sup>Ebd., S. 116.

<sup>111</sup>Katz, *The Film Encyclopedia*, S. 87.

<sup>112</sup>Phillips und Hill, *Kubrick Encyclopedia*, S. 18.

<sup>113</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 116.

point and says, 'I'll fire him!' The stuff was terrible. We tried to understand how it could be terrible, because we've seen several pictures Lucien had done and he was very good, but this was just wretched. The problem was that he was sent out like a documentary film man. He had no control, he had a few lights and reflectors, but essentially Lucien had none of the tools of control that conventional cameramen require, and control is everything in cinematography.“<sup>114</sup>

Kubrick feuerte Ballard nicht, er ließ allerdings dieses Material noch einmal von Singer drehen. Dieser fuhr ohne Crew nach San Francisco und drehte nicht mit der in Hollywood üblichen Mitchell Kamera, sondern mit einer kleinen Eyemo, wie sie Kubrick für seine Dokumentarfilme verwendet hatte. Ballard wusste bis zur Fertigstellung des Films nicht davon, dass dieses Material neu gedreht wurde.<sup>115</sup>

Kubrick begann bereits in *The Seafarers* und *Killer's Kiss* lange, parallele Kamerafahrten zu verwenden. Beeinflusst wurde er dabei vor allem von dem Regisseur Max Ophüls, dessen fließende Kamerabewegungen er bewunderte.<sup>116</sup> In den Wohnungen von Johnny Clay (Sterling Hayden) und von George und Sherry Peatty (Elisha Cook Jr. und Marie Windsor) ließ er die Kamera mit den Schauspielern seitlich mitfahren, während diese von einem Raum in den nächsten gingen. Dabei fährt die Kamera so durch die Wände, als ob es sie nicht geben würde. Als er zum ersten Mal eine dieser Fahrten plante, suchte Kubrick selbst mit dem Sucher die Kameraposition und die Brennweite aus und erklärte Ballard genau, wie er sich die Einstellung vorstellte. Der Veteran änderte allerdings auf eigene Faust sowohl die Kameraposition als auch die Brennweite. Alexander Singer beobachtete damals diese Szene:

„Stanley was, needless to say, very specific about this particular setup, as he was with all setups. He adjusted the finder to the lens he wanted, and it was a 25mm lens. At that point in time the 25mm lens was the widest lens currently available on the Mitchell BNC. So there's the 25mm lens and there's a long dolly shot. Stanley goes from one end of the set to the other and the set has been designed to do this. So it's all been pre-planned. Then he gives the finder to Lucien Ballard,

---

114Ebd., S. 116f.

115Ebd., S. 117.

116Ebd., S. 138. Orson Welles Filme waren ebenfalls ein Einfluss für Kubricks bewegliche Kamera, siehe Ebd., S. 126.

and Lucien has watched him and says, 'I see, it's going to be a very nice shot.' Lucien gets to work, Stanley walks off the set to do some piece of business. He comes back a few minutes later and Lucien has indeed set up the dolly track but he set it up at a considerable distance from where Stanley's position had to be – in terms of proximity to the set. Now Stanley said, 'Wait a minute, Lucien, what are you doing, Lucien?' 'Well, I took your dolly shot and instead of the 25mm, I'm just going for the 50mm, but I'm at a distance where you would get the same image size for the distance as that. So everything is the same size, but I prefer to work at this distance. It's a little easier to light, it won't make any difference.'<sup>117</sup>

Für Kubrick machte diese scheinbare Kleinigkeit allerdings einen großen Unterschied. Man kann zwar – wie Ballard richtig behauptete – den Bildausschnitt konstant halten, wenn man die Kamera weiter weg bewegt, und zwar indem man die Brennweite vergrößert. Allerdings ändert sich dabei die Perspektive, da längere Brennweiten den Raum verdichten und flach erscheinen lassen, während kürzere Brennweiten den Raum offener und dynamischer werden lassen. Genau diesen dynamischen Effekt, der durch eine kurze Brennweite erzielt wird, wollte Kubrick für diese Kamerafahrten. Dass ihm Ballard das Gegenteil weismachen wollte, war durchaus auch ein Machtspiel zwischen dem Hollywoodveteranen und dem eigensinnigen Anfänger.<sup>118</sup> Aber Kubrick ließ sich nicht einschüchtern, wie Singer weitererzählt:

„Stanley looked up at Lucien Ballard and said, 'Lucien, either you move that camera and put it where it has to be to use a 25mm or get off this set and never come back!' There's a long silence and I'm waiting for Lucien to say the appropriate things in two or three languages to dismiss this young snotnose, but no, he puts the camera where it has to be and there is never an argument about

---

117LoBrutto, *Kubrick*, S. 119. Da je nach Filmformat unterschiedliche Brennweiten einen unterschiedlichen Bildwinkel haben (wieviel man sieht), gibt man häufig die 35mm Kleinbildkamera-Äquivalenz an, d.h. welches Kleinbildobjektiv ungefähr den gleichen Bildwinkel hat. 25mm würden demnach etwa 35mm entsprechen und 50mm wären etwa 70mm. Die Zahlen beziehen sich auf die Horizontale, da es sich um unterschiedliche Seitenverhältnisse handelt (1,37:1 und 1,5:1).

118Kubrick selbst erinnert sich daran, dass Ballard zudem ausdrücklich der Meinung war, ein 25mm Objektiv sei ungeeignet für eine solche Kamerafahrt, da es zu starken Verzerrungen kommt. Ciment, *Kubrick*, S. 196.

focal length and lenses again.“<sup>119</sup>

Wie bei den meisten Filmen lässt sich schwer sagen, wer schlussendlich für welche Teile verantwortlich war. Kubricks Sturheit und sein Bedürfnis nach Kontrolle, wie er sie beim Zusammenstoß mit Ballard gezeigt hat, sprechen dafür, dass größtenteils er den Stil von *The Killing* bestimmte. Lucien Ballard will davon allerdings nichts wissen, wie er im Gespräch mit Leonard Maltin meint: „It was just my own style of contrasty black and white. I didn't think Kubrick was much of a director at that time, but I was impressed with his screen treatment.“<sup>120</sup> Die Beleuchtung von *The Killing* ist auf jeden Fall glatter und fehlerfreier als in Kubricks vorigen Arbeiten, was vermutlich nicht nur am höheren Produktionsaufwand und der professionellen Crew lag, sondern auch an Ballards langjähriger Erfahrung.

Der Großteil von *The Killing* wurde im Studio gedreht, da die Sets billig gebaut werden konnten und das Drehen an Originalschauplätzen noch immer umständlich und daher unüblich war. Kubrick sagte etwa 1980 zu Michel Ciment in einem Interview bezüglich *The Killing*: „At that time, it was much more difficult to shoot in location interiors. There were no neck mikes or radio transmitters, and the cameras were big and the film slow.“<sup>121</sup>

Technisch änderte sich kaum etwas im Vergleich zu Kubricks vorherigen Filmen. Sie verwendeten eine Mitchell BNC und drehten in Schwarzweiß. Es ist jedoch wieder nicht bekannt, welches Filmmaterial verwendet wurde. Wie bereits oben erwähnt, waren die beliebtesten Negative noch immer Plus X und Super XX – beide noch aus dem Jahr 1938 und mit ISO 80 bzw. 160 relativ langsam.<sup>122</sup> Stilistisch gesehen besteht *The Killing* aus einer Mischung aus traditioneller Studiobeleuchtung und hartem, realistischem Licht durch Practicals.

Die Sets wurden wie üblich so gebaut, dass die vierte Wand und ein Teil der Decke

---

119LoBrutto, *Kubrick*, S. 120.

120Maltin, *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*, S. 113.

121Ciment, *Kubrick*, S. 196.

122Salt, *Film Style and Technology*, S. 267.

fehlten. Abbildung 78 zeigt das Ende einer derjenigen Kamerafahrten, die zum Streit zwischen Kubrick und Ballard führte. Dieses Apartment von Johnny Clay wurde stets aus dieser Richtung gefilmt. Die fehlende vierte Wand ermöglichte es Kubrick, diese Kamerafahrten auszuführen. Obwohl durch das Fenster Licht kommt, werden Johnny und Fay von rechts oben beleuchtet. Das Führungslicht ist also nicht durch das Fenster motiviert. Direkt von oben kommt zudem ein Spitzlicht, um die Haare vom Hintergrund abzusetzen. Dem Genre entsprechend verwenden Kubrick und Ballard dunkle Grautöne und hartes Licht. Das Licht durch die Fenster lässt einen naturalistischen Effekt entstehen; die Darsteller werden aber nicht damit beleuchtet, sondern mit einem weiteren, unmotivierten Licht.

Als Fay ihre Sorgen um Johnnys Plan Ausdruck verleiht, zeigt Kubrick die beiden von der Seite, fast als Silhouette vor dem Lichtmuster, das vom Fenster aus auf die Wand geworfen wird (Abbildung 79). Damit deutet Kubrick bereits den negativen Ausgang des Verbrechens an: Vor dieser Szene sind Johnny und Fay noch normal beleuchtet; als sie sich Sorgen um ihn macht (siehe oben), sind beide so gefilmt, dass sie gegen den hellen Hintergrund dunkel erscheinen. Ballard und Kubrick verwendeten in dieser Einstellung kein Führungslicht, sondern nur eine leichte Kante von oben. Die beiden Einstellungen der Abbildungen 78 und 79 passen nicht zusammen: Das Licht in den Einstellungen kann kaum vom selben Fenster kommen. Im ersten Fall beleuchtet es die Decke, im zweiten die Wand. Das ist eine typische Herangehensweise in Hollywood: Völlig bedenkenlos wird das Licht je nach Zweck geändert, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob es mit einem strengen Realismus zusammenpasst. In dieser Szene sehen wir eine einfache Form der Studiobeleuchtung, die sich durch den gesamten Film hindurchzieht.

Interessant an *The Killing* ist aber auch, wie Kubrick und Ballard Practicals verwendet haben. Am Beginn des Films trifft der Streifenpolizist Randy Kennan (Ted de Corsia) den Kredithai Leo (Jay Adler). Kubrick macht hier eine interessante Kamerafahrt, in der er zwischen verschiedene Lichtverhältnisse wechselt. Wir sehen von einem Lokal aus, wie Kennan aus seinem Streifenwagen aussteigt. Er geht in Richtung Kamera und betritt ein Haus. Die Kamera fährt mit ihm einige Schritte mit und

schwenkt nach rechts, wo Kennan jemanden an der Bar grüßt. Er geht nach rechts weiter, die Kamera schwenkt mit und fährt einige Schritte, bis er sich zu Leo an den Tisch setzt (Abbildung 80). Diese Einstellung ist vermutlich nur mit der Tischlampe beleuchtet. Als Kubrick zu einer Nahaufnahme von Leo schneidet, ändert er die Richtung, aus der das Licht kommt – es gibt aber noch immer nur eine einzige Lichtquelle (Abbildung 81). Da die Lampe nahe am Schauspieler steht, erhalten Kubrick und Ballard eine ausreichende Belichtung; zusätzlich nahmen sie aber wahrscheinlich auch hier eine Photoflood. Diese harte Beleuchtung mit vielen Schatten setzen Kubrick und Ballard vor allem für Szenen ein, bei denen das Kriminelle betont werden sollte.

Das sieht man etwa in Abbildung 82: Sherry Peatty (Marie Windsor) und Val Cannon (Vince Edwards) schmieden einen Plan, Sherrys Mann und seinen Komplizen nach dem Überfall die Beute zu stehlen. Das Licht kommt ausschließlich von der Lampe, die vor ihnen steht. Ein anderes Beispiel dafür ist Abbildung 83, eine der berühmtesten Einstellungen aus *The Killing*. Sie zeigt Johnny mit seinen Komplizen, als sie zusammen den Plan für den Überfall durchgehen. Das Licht kommt auch hier nur von einer einzigen Lampe; der Rest des Sets ist fast völlig dunkel. Folgende Einstellung ist ebenfalls ähnlich: Vor dem Überfall muss Johnny einen Gang entlanggehen, der zum Geldraum führt. Auch dieser Gang ist nur mit Practicals beleuchtet (Abbildung 84 und 85).

Die ersten beiden Beispiele zeigen die Figuren beim Planen ihrer Verbrechen, das letzte Beispiel zeigt Johnny beim Überfall. Alle drei sind (fast) ausschließlich mit Practicals beleuchtet, haben einen starken Kontrast und sind Low-Key. Wie wir oben gesehen haben, wählte Kubrick einen ähnlichen Zugang für *Killer's Kiss*, als er Davey Gordon bei seiner Vorbereitung zum Boxkampf zeigte. Er verband diese realistische Beleuchtung mit Gewalt und Verbrechen, während er für die Liebesszene zwischen Johnny und Fay herkömmliches Filmlicht verwendete. Bei *The Killing* ist dieser Effekt aber noch gezielter: Die Sets wurden ja speziell für den Film gebaut und hätten auch ganz anders aussehen können, und Kubrick und Ballard hätten leicht von oben beleuchten können.

*The Killing* ist also eine Mischung aus klassischer Studióbeleuchtung und harter,

realistischer Beleuchtung mithilfe von Practicals. Diese sind meistens sehr nahe bei den Schauspielern positioniert und erzeugen eine düstere Stimmung, bei der der Hintergrund fast völlig schwarz bleibt.

#### 4.2.2. Paths of Glory (1957)

*The Killing* machte Hollywood endgültig aufmerksam auf Harris-Kubrick, wenn auch der finanzielle Erfolg bescheiden blieb.<sup>123</sup> Die beiden jungen Filmemacher arbeiteten als nächstes an dem Antikriegsfilm *Paths of Glory* (1957). Kubrick adaptierte mit den Schriftstellern Jim Thompson und Calder Willingham die Geschichte eines französischen Colonel im Ersten Weltkrieg, dem ein aussichtsloser Angriff befohlen wird. Für die Hauptrolle konnten Harris und Kubrick schlussendlich Kirk Douglas gewinnen. Als Filmstar hatte Douglas genügend „politisches Kapital“ (LoBrutto), um United Artists dazu zu bringen, *Paths of Glory* zu finanzieren. UA sicherte ein Budget von 850.000 \$ zu; der Film kostete zwischen 935.000 \$ und 954.000 \$.<sup>124</sup>

Kubrick drehte den Film in München, als Kameramann engagierte er den Deutschen Georg Krause, der bereits zuvor für Elia Kazan *Man on a Tight Rope* (1953) gefilmt hatte. LoBrutto schreibt in seiner Kubrick-Biographie, dass die Arbeitsbedingungen in Deutschland Kubrick mehr Freiheit gaben als in den USA: „Working in Germany allowed Kubrick to operate the camera himself and get back to the hands-on control of his films that he had before *The Killing*.“<sup>125</sup> Neben den Studioszenen, die in den Bavaria Studios aufgenommen wurden, drehte Kubrick im Schloss Schleißheim nördlich von München. Technisch hat sich zu Kubricks vorigen Filmen kaum etwas verändert. Aus dem shooting schedule geht hervor, dass Testaufnahmen mit Plus X und Tri-X gemacht wurden.<sup>126</sup> Ob Krause und Kubrick Tri-X auch für den Dreh verwendet haben, bleibt allerdings unklar.

---

<sup>123</sup>So baten etwa William Wyler und Gregory Peck Harris-Kubrick um Hilfe bei einem Projekt.

LoBrutto, *Kubrick*, S. 134.

<sup>124</sup>Ebd., S. 135.

<sup>125</sup>Ebd., S. 139.

<sup>126</sup>SK/8/2/1, *Paths of Glory* shooting schedules

Das Licht in *Paths of Glory* ist jedenfalls gewöhnlicher als in Kubricks bisherigen Filmen. Im Gegensatz zu *The Killing* beleuchteten Kubrick und Krause kaum mit Practicals und setzten viel Fülllicht, expressionistische Lichteffekte und kunstvolles Gegenlicht ein.

Für den Großteil des Films wurden Sets in den Bavaria Studios in Geiseltal gebaut. Dazu zählen die noblen Räumlichkeiten des General Mireau (George Macready). Abbildung 86 zeigt Mireau mit General Broulard (Adolphe Menjou) als letzterer ihm den Angriff auf die deutsche Stellung befiehlt. Bemerkenswerterweise wurde diese Szene – entgegen den Erwartungen – nicht im Schloss Schleißheim gedreht. Das Set wurde wie üblich ohne Decke gebaut und von oben beleuchtet.<sup>127</sup> Es war gleichmäßig ausgeleuchtet und wurde durch eine Spitze für Mireau ergänzt, die ihn vom Hintergrund abhebt. Abbildung 87 zeigt eine Nahaufnahme von Mireau. Wie die vielen klar definierten Schatten am linken Oberkörper zeigen, beleuchtete Krause mit mehreren Lampen direkt und ohne Diffusion. Die rechte Gesichtshälfte ist gut ausgeleuchtet, das Licht kann aber kaum von einem der Fenster kommen – der eigentlich natürlichen Lichtquelle. Die rechte Gesichtshälfte liegt im Schatten und der Hinterkopf ist mit einer Kante beleuchtet. Was Krause hier macht, ist also eine übliche Variante der klassischen Drei-Punkt-Beleuchtung: Er verzichtet auf das Fülllicht und lässt dadurch einen Schatten zu, der Macreadys markante Gesichtszüge betont.

Auch die Szenen in den unterirdischen Unterständen an der Front wurden im Studio gedreht. In Abbildung 88 konfrontiert Corporal Paris (Ralph Meeker, rechts) Lieutenant Roget (Wayne Morris, links) nach einer missglückten Aufklärungsmission, in der Roget einen anderen französischen Soldaten mit einer Granate getötet hat. Paris beschuldigt den betrunkenen Roget, der alles von sich weist. Als das Kommando die Exekution für Hochverrat durch jeweils einen Soldaten jeder Kompanie fordert, liefert Roget Paris aus. Für die Konfrontation bietet sich daher eine dunkle Beleuchtung an und obwohl Kubrick die Szene unter einem Lampenschirm spielen lässt, verwendeten er und Krause hier noch eindeutig zusätzliches Licht, das sowohl die beiden Schauspieler als auch die Decke und den Hintergrund beleuchten. Das ist ein auffallender

---

<sup>127</sup>SK/8/8/4, Paths of Glory photos and contact sheets, PG-1493

Unterschied zu *The Killing*, in dem Kubrick und Ballard ähnliche Szenen ohne zusätzliches Licht drehten. Es dominieren zwar noch immer die Dunkeltöne, die Beleuchtung ist aber bei weitem nicht so radikal wie in Kubricks letztem Film.

Das Kriegsgerichtsverfahren wurde im Schloss Schleißheim gefilmt. Es war das erste Mal, dass Kubrick mit einer großen Crew on location drehte. In alten Gebäuden gibt es oft strenge Auflagen, wie beleuchtet werden darf. Das Studio, in dem die Decke abgenommen und dadurch einfach von oben beleuchtet werden kann, bot den Filmemachern wesentlich mehr Freiraum. Wie ging Kubrick daher mit der Location um? Verwendete er zusätzliche Beleuchtung oder beschränkte er sich auf verfügbares Licht? Bei *Paths of Glory* können wir zum ersten Mal auf umfangreiche Produktionsfotos zurückgreifen. Kubrick und Krause beleuchteten mit vielen Scheinwerfern, darunter auch viele Brutes (die größte Variante der Kohlenbogenlampen). Sie platzierten außerdem große Flags, um ungewünschtes Licht wegzuhalten (siehe Abbildung 89).<sup>128</sup>

Dennoch unterscheiden sich diese Szenen deutlich von jenen in General Mireaus Räumlichkeiten. Kubrick war hier bemüht, realistisch zu beleuchten. Mehrfache Schatten, auffällige Lichteffekte und gekünsteltes Spitzlicht fehlen zur Gänze. Die Hauptlichtquellen sind trotzdem nicht die Fenster sondern Filmscheinwerfer im Saal. Selbst die naturalistischen Lichteffekte wurden künstlich hergestellt: In der Halbtotale von Colonel Dax (Kirk Douglas) ist ein Lichtmuster von einem Fensterrahmen hinter ihm an der Wand zu sehen (Abbildung 90), auch wenn wir in einer Panoramaeinstellung sehen, dass kein Fenster in seiner Nähe ist (Abbildung 91, Kirk Douglas sitzt rechts). Die Produktionsfotos verraten, wie dieser Effekt entstanden ist: Kubrick ließ im Saal ein großes Fenstergerüst nachbauen, durch das mit Brutes beleuchtet wurde.<sup>129</sup> Dadurch entsteht der Eindruck von Sonnenlicht, das durch ein Fenster scheint.

---

<sup>128</sup>Sie bedienten sich auch noch eines weiteren Tricks: Der Steinboden wurde immer wieder gewischt, da der feuchte Boden Licht spiegelt, siehe SK/8/8/4 PG-656f. Aus diesem Grund werden Straßen für Nachtszenen auch heute noch nass gemacht, auch wenn es keine diegetische Motivation dafür gibt.

<sup>129</sup>SK/8/8/4 Paths of Glory photos and contact sheets, PG-657 und PG-681ff.

Kubrick und Krause setzten die Beleuchtung in dieser Szene subtil und naturalistisch ein, wie etwa Abbildung 92 zeigt: Die rechte Hinterseite von Timothy Carey wird von einem Gegenlicht beleuchtet, auf der linken Seite der Kamera ist eine kleine Lampe angebracht, die ihn von vorne beleuchtet.<sup>130</sup> Allerdings sieht diese Einstellung nur wenig beleuchtet aus; auch das subtile Licht- und Schattenmuster an der hinteren Wand ist vermutlich durch Beleuchtung und nicht durch das natürliche Sonnenlicht entstanden. Abbildung 93 zeigt dieses Muster noch deutlicher. Dadurch, dass sie die Wand nicht einfach gleichmäßig beleuchten, sondern helle und dunkle Bereiche abwechseln lassen, erwecken Kubrick und Krause den Eindruck, es handle sich um Sonnenlicht, das von außen in den Saal scheint.

Ein Kubrick-Markenzeichen, das wir bereits kennengelernt haben, erreichte in *Paths of Glory* den ersten Höhepunkt: die bewegliche Kamera. Kubrick war bereits in seinen ersten Filmen bemüht, elegante und ausdrucksstarke Kamerabewegungen einzubauen. Sein größter Einfluss war dabei der deutsche Regisseur Max Ophüls:

„The day of filming for the opening scene, in which General Broulard, played by Adolphe Menjou, cajoles General Mireau into taking in the Ant Hill attack, Kubrick has preplanned moving the camera in a dance-like choreography that follows the two men as the web of the film's plot line is being spun. Kubrick had been a longtime lover of the films of Max Ophüls. He had spoken to James B. Harris and others about the fluid camera movements the director had achieved in films like *The Earrings of Madame de...* Kubrick arrived on the set. Before a camera was turned, he walked over to Richard Anderson [who played Major Saint-Auban, Mireau's adjutant and prosecutor during the court-martial] and said stoically, 'Max Ophüls died today – this is in honor to him.'<sup>131</sup>

Die bemerkenswertesten Kamerafahrten sind diejenigen durch die Schützengräben. Zu dieser Zeit gab es verschiedene Arten, ruhige Kamerafahrten zu realisieren: Im Studio konnte man einen Dolly verwenden – einen Wagen, auf dem die Kamera befestigt war. Dazu musste der Untergrund eben und ohne Unregelmäßigkeiten sein.

---

130SK/8/8/4 PG-674

131LoBrutto, *Kubrick*, S. 138.

Aus diesem Grund werden bis heute häufig Schienen gelegt, auf denen der Kamerawagen ruhiger fahren kann. Bei diesen Dollys müssen die Filmemacher allerdings darauf achten, dass man die Schienen im Film nicht sieht. In der Praxis können schienengebundene Kamerawagen daher nur für Kamerafahrten parallel zu den Schauspielern verwendet werden. Eine andere Möglichkeit für fließende Kamerabewegungen bietet der Kamerakran. Da es hier egal ist, wie der Boden beschaffen ist, kann man mit dem Kran die Kamera auch über schwieriges Gelände gleiten lassen. Außerdem muss man nicht darauf achten, dass Schienen im Bild zu sehen sein könnten. Aber auch der Kran hat seine Probleme: Er kann keine gerade Linie ausfahren, da er ja von dem Ort aus, an dem er befestigt ist, nur kreisförmig gedreht werden kann. Eine Lösung für dieses Problem ist, wenn man den Kran auf einem Dolly befestigt (Dollykran).

Kubricks Ziel war es, die Schauspieler direkt von vorne zu filmen, während diese durch die Schützengräben gehen. Schienen kamen dafür also nicht in Frage, da man sie am Boden sehen würde. Ein Kran wäre vermutlich zu umständlich gewesen (er müsste außerhalb der Schützengräben auf einem Dolly befestigt sein und nach unten hängen). So entschloss sich Kubrick dazu, einen einfachen Dolly zu verwenden. Der Boden der Schützengräben wurde mit Holzplatten ausgelegt, damit der Kamerawagen ruhig fahren konnte. Die Gräben wurden im Ersten Weltkrieg tatsächlich mit Holzplatten ausgelegt, damit die Soldaten vor allem bei Regen nicht durch den matschigen Boden stampfen mussten; es wurde aber im Krieg natürlich nicht darauf geachtet, dass die Oberfläche möglichst eben ist. Was aber nicht passte, war die Breite der Schützengräben. Kubrick ließ die Gräben sechs Fuß breit ausheben (1,8 Meter), damit der Kamerawagen genügend Platz hatte. Der technische Berater und Weltkriegsexperte Otto von Waldenfels protestierte auch sogleich – aber ohne Erfolg.<sup>132</sup>

Bisher haben wir Kubricks Ziele, die er mit der Beleuchtung erreichen wollte, und seine Arbeitsweise nur durch die Filme selbst und durch Produktionsfotos analysiert. Nachdem Kubrick *Paths of Glory* fertiggestellt hatte, gab er zum ersten Mal ein Interview, in dem er seine Beleuchtungstechnik kurz erwähnte:

---

132Ebd., S. 141f.

„We are all used to seeing things in a certain way, with the light coming from some natural source. [...] I try to duplicate this natural light in the filming. It makes for a feeling of greater reality.“<sup>133</sup>

In *Paths of Glory* ist dieser Zugang nur ansatzweise erkennbar. Während Kubrick in *The Killing* Practicals teilweise ohne zusätzliches Licht verwendete, fügte er in diesem Film immer auch Filmlicht dazu. Nur wenige Szenen – etwa die Verhandlungsszene – sind so subtil beleuchtet, dass sie Kubricks Aussage entsprechen würden.

Die Gründe für diesen Widerspruch sind nicht ganz klar. Einerseits musste künstlich beleuchtet werden, da das Filmmaterial noch zu langsam dafür war, ausschließlich mit verfügbarem Licht zu filmen. Aber wenn Kubrick bereits in *The Killing* dazu bereit war, nur mit Practicals ohne zusätzliches Licht zu filmen, warum machte er nicht dasselbe in *Paths of Glory*?

Womöglich war es nicht Kubrick, der diesen radikalen Stil in *The Killing* forcierte, sondern sein DP Ballard. Vielleicht war Krause, der DP von *Paths of Glory*, nicht dazu bereit, so radikal zu beleuchten (was unwahrscheinlich ist, da Kubrick eindeutig freie Hand hatte und keine Konflikte zwischen ihm und Krause bekannt sind). Es kann aber auch sein, dass Kubrick bewusst nicht an einen wortwörtlich verstandenen Naturalismus dachte (auf Seite 4 haben wir bereits gesehen, dass unter Naturalismus verschiedene Dinge verstanden worden sind). Außerdem eignete sich das Film Noir Genre besser für die harten, tiefen Schatten, wie wir sie in *The Killing* gesehen haben – das Licht erfüllt ja auch einen ästhetischen Zweck. Deshalb wollte Kubrick für *Paths of Glory* vielleicht nicht dieses harte, radikale Licht, bei dem der Hintergrund fast völlig in der Dunkelheit verschwindet. In den Unterständen hat er die Decke zusätzlich beleuchtet, was dem Bild mehr Tiefe verleiht (Abbildung 88). In der Gefangenzelle setzen Kubrick und Krause ein Gegenlicht ein, das ästhetisch reizvoll ist (Abbildung 94). Was auch immer der Grund war, warum er *Paths of Glory* so beleuchtete, in seinem nächsten Film *Spartacus* konnte Kubrick kaum etwas von dem verwirklichen, was er sich offenbar vorgenommen hatte. Dennoch ist es ein erhellendes Beispiel, da es Kubricks einziger Film neben *Barry Lyndon* (1975) ist, der zu einer Zeit spielt, bevor es elektrisches Licht gab.

---

<sup>133</sup>Stang, „Film Fan to Film Maker“.

### 4.2.3. Spartacus (1960)

*Paths of Glory* brachte Kubrick endgültig in die vorderste Reihe der Filmemacher. Unter Hollywoods Elite wurde sein Name zu einem Markenzeichen und die Projekte, die ihm angeboten wurden, häuften sich. Kubrick begann die Arbeit an mehreren Stoffen, darunter der Western *One-Eyed Jacks* mit Marlon Brando, von dem Kubrick abgesprungen ist, und *Lolita* nach dem Roman von Vladimir Nabokov.

Währenddessen machte sich Kirk Douglas an die Arbeit zu seinem Epos *Spartacus*, das von seiner Produktionsfirma Bryna Productions produziert wurde und in dem er die Titelrolle übernahm. Nach weniger als drei Wochen Dreharbeiten feuerte Douglas den Regisseur Anthony Mann und bat Kubrick, für ihn einzuspringen.<sup>134</sup>

Kubrick fand sich in einer Situation wieder, die er nicht gewohnt war: Er produzierte nicht selbst, musste ein Drehbuch verfilmen, das jemand anderer geschrieben hatte, und kam erst zur Produktion, als bereits gedreht wurde. 1972 sagte er zu Michel Ciment:

„If I ever needed any convincing of the limits of persuasion a director can have on a film where someone else is the producer and he is merely the highest-paid member of the crew, then *Spartacus* provided proof to last a lifetime.“<sup>135</sup>

Vor allem mit Director of Photography Russell Metty kam es immer wieder zu Konflikten:

„To have been a professional photographer was obviously a great advantage for me, though not everyone I subsequently worked with thought so. When I was directing *Spartacus*, Russell Metty, the cameraman, found it very amusing that I picked the camera set-ups myself and told him what I wanted in the way of lighting. When he was in particularly high-spirits, he would crouch behind me as I looked through my viewfinder, holding his Zippo cigarette lighter up to his eye, as if it were a viewfinder. He also volunteered that the top directors just pointed in the direction of the shot, said something like, 'Russ, a tight 3-shot,' and went back to their trailer.“<sup>136</sup>

Die Situation mit Metty war ähnlich wie mit Lucien Ballard in *The Killing*. Metty

<sup>134</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 171f.

<sup>135</sup>Ciment, *Kubrick*, S. 151.

<sup>136</sup>Ebd., S. 196.

war ebenfalls ein langjähriger Profi, der mit Orson Welles, Howard Hawks und Douglas Sirk zusammengearbeitet hatte. Kubrick, der zu dem Zeitpunkt erst 30 Jahre alt war, befahl dem 52-jährigen DP, wie jede Einstellung auszusehen hatte und wie sie beleuchtet werden sollte.

Im Gegensatz zu Ballard konnte sich Metty ganz und gar nicht zurückhalten und Kubrick konnte die Situation nur geduldig hinnehmen. Metty sagte Dinge wie: „Let's get that little Jew-boy from the Bronx off the crane.“<sup>137</sup> Und der Schauspieler Tony Curtis erinnert sich daran, dass Kubrick sich einmal darüber beschwerte, er könne die Gesichter der Schauspieler nicht sehen.

„Russ Metty, who was red-faced to begin with, got purple. He never said a word, but he was fuming in that high chair with his name on the back.

By chance, next to his high chair, there was a little light [...]. Russ Metty just lifted up his foot and gave it a big kick, and it skidded its way onto the set and into the scene.[...] When it stopped, Metty just looked at Kubrick and said, 'Now is there enough light?' Kubrick just looked at it, looked back at Russ, and said, 'Now there's too much light.'“<sup>138</sup>

*Spartacus* war Kubricks erster großer Film in Farbe – anders als für Metty, der zuvor bereits unzählige Farbfilme gedreht hatte (etwa die Filme von Douglas Sirk). In den 50er Jahren wurde der Farbfilm immer bedeutender, das Filmmaterial waren jedoch im Vergleich zu Schwarzweißfilmen noch recht unempfindlich. So hatte Eastman Color Film 1951 nur eine Empfindlichkeit von ISO 16, was aber immer noch die Konkurrenzprodukte – etwa Agfacolor – übertraf. Auch die Farbdarstellung war bei Kodakfilmen deutlich besser, weshalb Eastman Kodak zum Marktführer wurde. Kodak schaffte es, die drei Grundfarben Rot, Grün und Blau auf eine Emulsion zu schichten, verdrängten sie den Three-strip Technicolor Prozess, der für die drei Farben jeweils ein eigenes Negativ verwendete. Dadurch, dass auf einem einzigen Negativ nun alle drei Farbemulsionen waren, konnten die Filmemacher der 50er Jahre langsam auf die klobigen Technicolor Kameras verzichten und stattdessen einfache 35mm Kameras

---

<sup>137</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 185.

<sup>138</sup>Ebd., S. 186.

verwenden.<sup>139</sup>

Im Lauf der 50er Jahre verbesserte Eastman Kodak sein Negativ noch mehrmals. 1953 erschien ein Negativ, das auf Kunstlicht abgestimmt war und eine Empfindlichkeit von ISO 24 erreichte.<sup>140</sup> Vor Drehbeginn von *Spartacus* erschien 1959 erneut eine Weiterentwicklung mit dem Namen Eastman Color Negative Type 5250.<sup>141</sup> Russell Metty sah die Vorteile des neuen Negativs, das mit ISO 50 doppelt so schnell war als der frühere Eastman Color Film, und drehte *Spartacus* auf dem 5250.<sup>142</sup>

Das Farbfilmmaterial ist also weniger empfindlich, auch wenn der neue Eastman Color Film 5250 mit ISO 50 nur mehr um 2/3 stops langsamer war als Plus X. Kodaks Super XX und Tri-X waren mit ISO 160 und ISO 200 aber immerhin um 1 2/3 und 2 stops schneller als 5250 und benötigten damit nur ein Viertel des Lichts.

Filmemacher müssen beim Farbfilm einen wichtigen Punkt beachten, der bei Schwarzweißfilm normalerweise nicht wichtig ist: die Farbtemperatur des Lichts. Seit der Einführung des panchromatischen Schwarzweißfilms, der sowohl auf rotes als auch auf blaues Licht reagiert, konnten die Filmemacher je nach Bedarf verschiedene Lichtquellen verwenden und sogar mischen. Mit dem Farbfilm ist das nicht mehr möglich. Eastman Color 5250 ist auf Kunstlicht abgestimmt, d.h. Tageslichtlampen wie Kohlenbogenlampen sehen auf dem Film blau aus. Unter Tageslicht muss man daher für Kunstlichtfilme einen Filter verwenden.<sup>143</sup> Jeder Farbfilter reduziert das Licht, zum

---

<sup>139</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 267f.

<sup>140</sup>Ebd., S. 268.

<sup>141</sup>Ebd.

<sup>142</sup>Lightman, „Filming ‚Spartacus‘ in Super-Technirama“, S. 44.

<sup>143</sup>Die Filter werden mit einer Wratten Nummer bezeichnet. Der Filter von Tageslicht auf Kunstlicht (also eine Art Orangefilter) hat die Nummer 85. Der komplementäre Filter von Kunstlicht auf Tageslicht hat die Nummer 80A (eine Art Blaufilter). Für die Filmproduktion werden seit den 50er Jahren hauptsächlich Kunstlichtfilme hergestellt. Die Filter nehmen außerdem Licht weg: der 85 Filter verliert 2/3 stops, der 80A Filter 2 stops. Da man für Nachaufnahmen üblicherweise mehr Licht braucht und diese häufiger mit Kunstlicht (Glühlampen) beleuchtet sind, ist es daher nur logisch, wenn mehr Kunstlichtfilme verwendet werden. Außerdem verliert man mit dem Filter 85, der für Kunstlichtfilme verwendet wird,

Beispiel eines Scheinwerfers, weshalb man noch mehr Licht braucht, als für die langsameren Farbfilm ohne hin notwendig ist. Aus diesem Grund werden meistens Lampen bevorzugt, die ohne Filter die richtige Farbtemperatur haben (für Kunstlicht sind das Glühlampen; für Tageslicht zum Beispiel Kohlenbogenlampen).

Dass das auch tatsächlich ein Problem beim Dreh von *Spartacus* war, bezeugt der Journalist Herb Lightman in einem Artikel in *American Cinematographer*:

„Lighting these vast sets demanded a tremendous amount of illumination, especially since many of the lamps were filtered to project colored light into various areas of the set. The filters, of course, sharply reduced the amount of exposurable light. To solve this problem, Metty used the new, fast Eastman-Color negative, which was just then being introduced [...]“<sup>144</sup>

*Spartacus* ist nicht realistischer beleuchtet als die meisten anderen Farbfilm dieser Zeit. Von Kubricks Credo, er möchte in seinen Filmen die natürliche Beleuchtung nachahmen, blieb nicht viel übrig. Es macht auch keinen Unterschied, ob die Szenen am Tag spielen oder in der Nacht. Sehen wir uns etwa Abbildung 95 an: Der Hintergrund ist im Freien und durch das Sonnenlicht beleuchtet; der Vordergrund mit Peter Ustinov ist eindeutig künstlich beleuchtet, was man etwa am starken Schatten sieht, den der Diener links im Bild wirft. Die Beleuchtung ist in der Tat derart auffallend unnatürlich, dass man davon ausgehen muss, dass Metty und Kubrick nicht einmal versucht haben, natürliches Licht nachzuahmen.

Das trifft auf so gut wie jede Einstellung des Films zu, selbst Szenen im Freien wurden meistens zusätzlich mit Brutes beleuchtet, wie die Produktionsfotos belegen.<sup>145</sup> Die Nachteinstellungen müssten historisch korrekt mit Öllampen oder Fackeln beleuchtet worden sein (wie es Kubrick für *Barry Lyndon* machen wird), aber auch hier verwendeten sie eine typische Studioleuchtung. Es gibt nicht einmal eine Lampe oder

---

weniger Licht als mit dem 80A Filter für Tageslichtfilme.

<sup>144</sup>Lightman, „Filming ‚Spartacus‘ in Super-Technirama“, S. 43.

<sup>145</sup>Ebd., S. 42. Es war aber durchaus üblich, Szenen im Freien zusätzlich zu beleuchten. Auch für *The Killing* und *Paths of Glory* wurden Brutes als Fülllicht verwendet; und wie oben erwähnt verwendete Kubrick auch in *Fear and Desire* Reflektoren, die im Grunde denselben Zweck erfüllen, nämlich die Schatten aufzuhellen.

eine Fackel, die die Beleuchtung motivieren würde (Abbildungen 96 und 97).

Sehr schwierig zu beleuchten waren die Zellen in der Gladiatorenschule, wie Herb Lightman berichtet:

„Lighting these cells posed a significant problem, since they measured only 4 by 6 feet in area, with most shooting being done full front. This precluded the advantages of wild walls; also the problem was further complicated by the fact that the set was architecturally a two-story unit including areas and passageways above the cells of the gladiators and connecting with them by means of a stone stairway. The geography of the set had to remain intact at all times while still permitting a variety of angles and freedom of camera movement. Needless to say, it was necessary to take advantage of every opening in the set as a vantage point from which to shine a light.“<sup>146</sup>

Zwei dieser Einstellungen sieht man in Abbildungen 127 und 128. Wieder ist die Beleuchtung nicht durch sichtbare Lichtquellen motiviert. Dadurch, dass Metty und Kubrick viele Schatten zulassen, entsteht der Eindruck, das Licht komme durch verwinkelte Wege in die Zelle. Die vielen Schatten unterstreichen außerdem visuell die Gefangenschaft von Spartacus. Dieser kontrastreiche Beleuchtungsstil war typisch für Metty:

„Metty was one of the first Hollywood cinematographers to risk a high contrast ratio in lighting for color, although this technique has now [by 1960] become fairly standard practice. He characteristically lights low-key set-ups with a contrast ratio ranging from black shadows to 150 foot-candles in the highlight areas.“<sup>147</sup>

Hier sehen wir auch in etwa, wieviel Licht für eine Einstellung verwendet worden ist. Footcandles ist die US-amerikanische Einheit der Beleuchtungsstärke (die SI-Einheit ist Lux). Dabei kann man errechnen, welche Belichtung in etwa für eine bestimmte Beleuchtungsstärke angemessen ist. Für 150 fc (ca. 1600 Lux) braucht man bei einem ISO 50 Film und einer Standardbelichtungszeit von 1/48 s eine Blendenöffnung von ca.  $f/3,3$ .<sup>148</sup> Was sagen uns diese Zahlen?

Machen wir einen Blick in Kubricks Zukunft. Bei *Barry Lyndon* (1975) wird er

---

<sup>146</sup>Ebd., S. 43.

<sup>147</sup>Ebd.

<sup>148</sup>Berechnungsgrundlage ist der „EV/Lux/FootCandle Conversion Chart“.

einige Szenen nur mit Kerzenlicht beleuchten. Bei diesen Szenen ist die Beleuchtungsstärke nur ca. 3 fc. Der Unterschied zwischen *Spartacus* und *Barry Lyndon* ist also  $5 \frac{2}{3}$  stops (ein stop ist doppelt so viel Licht,  $3 \times 2^{5,66} \approx 150$ ). Die Blendenöffnung von  $f/3,3$  bei *Spartacus* ist sicher nicht die größtmögliche aus dieser Zeit.<sup>149</sup> Metty und Kubrick hätten also auf jeden Fall auch mit weniger Licht arbeiten können.<sup>150</sup>

Warum Kubrick bei *Spartacus* kaum darauf geachtet hat, dass der Film realistisch beleuchtet wird, ist nicht ganz klar. Von allen seinen Filmen hatte er wohl bei *Spartacus* am wenigsten Einfluss und sah sich selbst bloß als „highest-paid member of the crew.“<sup>151</sup> So kann man sich leicht vorstellen, dass er immer wieder den Wünschen von Kirk Douglas und Russell Metty nachgeben musste und den Film nicht ganz nach seinen eigenen Wünschen drehen konnte. Auch die Einschränkungen des Filmmaterials wird seinen Anteil daran gehabt haben, dass er mehr und direkteres Licht brauchte, um eine ausreichende Belichtung zu erhalten, auch wenn wir gesehen haben, dass Metty nicht mit der maximalen Blendenöffnung gearbeitet hat.

Aber auch die Beleuchtung bei Kubricks nächstem Film *Lolita*, der wieder in Schwarzweiß gedreht wurde, ist viel mehr so, wie man es von einer Studioproduktion

---

<sup>149</sup>Barry Salt schreibt bereits über die frühen 30er Jahre: „Photography on interiors continued to be at maximum aperture, which was between  $f/2$  and  $f/2.5$ , depending on the make of lenses in use.“ Salt, *Film Style and Technology*, S. 215.

<sup>150</sup>Es gibt vor allem zwei Gründe, warum man mit einer niedrigeren als der maximal möglichen Blendenöffnung arbeitet. Fotografen und Kameraleute sprechen oft von einem „sweet spot“ der Objektive, der üblicherweise 2-4 stops unter der maximalen Blendenöffnung liegt. In diesem „sweet spot“ sind die Verzerrungen, Abbildungsfehler und der Lichtabfall an den Rändern am geringsten. Bei einem  $f/1,4$ -Objektiv wäre dieser sweet spot daher etwa bei  $f/2,8$  bis  $f/5,6$ . Der zweite Grund, warum eine kleinere Blende oft bevorzugt wird, ist die Schärfentiefe. *Spartacus* wurde auf Super Technirama 70 gefilmt, einem größeren Format, bei dem die Schärfentiefe effektiv schmaler ist als bei den üblichen, kleineren Formaten. Es ist aber auch wesentlich schwieriger mit einer kleinen Schärfentiefe zu arbeiten, da das Objektiv genauer fokussiert werden muss.

<sup>151</sup>Ciment, *Kubrick*, S. 151.

erwartet. Dabei hätte er – wenn er gewollt hätte – sicher andere Lösungen finden können. Erst mit *Dr. Strangelove* begann Kubrick einen Weg zu finden, die technischen Grenzen mit einer naturalistische Beleuchtung zu verbinden.

#### 4.2.4. *Lolita* (1962) und Exkurs: Beleuchtung der Nouvelle Vague

Die Arbeit an *Spartacus* hat Kubrick eines gelehrt: Die letzte Verantwortung für den Film muss bei ihm liegen. Jeder Film sollte seiner Vision so nahe wie möglich kommen. Dabei hörte er sich die Meinung anderer an und wog Argumente ab, die letzte Entscheidung traf aber immer er und daran sollten sich seine Mitarbeiter auch halten.

So ist es kein Wunder, dass auch bei *Lolita* das Verhältnis zwischen dem DP Oswald Morris und Kubrick nicht harmonisch war. Viel ist dazu zwar nicht überliefert, Morris gab aber später an, dass die Arbeit an *Lolita* nicht erfüllend war, da es immer wieder zu Reibungen mit Kubrick kam.<sup>152</sup>

*Lolita* war Kubricks erster Film, den er in England drehte. Ausschlaggebend dafür waren hauptsächlich die Steuer-erleichterungen, die das Vereinigte Königreich anbot, wenn Produktionen mehr als 80 % der Beschäftigten aus Großbritannien anstellten.<sup>153</sup> Was zunächst ein pragmatischer Schritt für Kubrick war, wirkte sich weitreichend auf sein Leben aus: Ab *Lolita* drehte er jeden Film in England und zog während der Dreharbeiten zu *2001: A Space Odyssey* von New York City nach Hertfordshire, nördlich von London.

Erstaunlich ist, dass der Realismus, den er noch nach den Dreharbeiten zu *Paths of Glory* gepriesen hat, bei *Lolita* kaum erkennbar ist. Der gesamte Film wurde im Studio gedreht, die Sets wieder ohne Decke gebaut und mit unzähligen Scheinwerfern von oben beleuchtet (das kann man gut an Abbildungen 100 und 101 erkennen). Auch viele der Außenszenen, wie Mrs. Hazes Garten oder die Unfallstelle vor dem Haus, wurden im Studio in England gedreht (Abbildung 100). Das Ergebnis entspricht den Erwartungen: Die Schauspieler sind in fast jeder Einstellung makellos beleuchtet, mit

---

<sup>152</sup>Petrie, *The British Cinematographer*, S. 127.

<sup>153</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 202.

perfekter Dreipunktbeleuchtung und direktem Licht (Abbildung 102). Einstellungen, die wie bei *Killer's Kiss* oder *The Killing* hauptsächlich mit Practicals beleuchtet wurden, fehlen hier völlig.

Während Kubrick und Morris *Lolita* so beleuchtet haben, wie in den 40er und 50er Jahren üblich, gingen in Europa zwei Filmemacher einen radikaleren Weg. Jean-Luc Godard und DP Raoul Coutard begannen 1959 mit den Dreharbeiten zu *À bout de souffle* (1960). Während der Nouvelle-Vague-Film *Les quatre cents coups* (1959) von François Truffaut noch normal beleuchtet wurde, wollte Godard seinen Film nur mit verfügbarem Licht drehen.

Anfang der 60er Jahre führte Ilford den ISO 400 Schwarzweißfilm HPS für (Kino-)Filmkameras ein – erst nach den Dreharbeiten zu *À bout de souffle*. Dasselbe Negativ wurde aber bereits seit Jahren für Kleinbildkameras verkauft.<sup>154</sup> Coutard kaufte deshalb 18 Meter Rohware des Films und machte daraus 120 Meter Rollen, auf denen er *À bout de souffle* drehte. Zusätzlich forcierte er den Film in der Entwicklung, so dass er eine Empfindlichkeit von ISO 800 bekam.<sup>155</sup> Somit konnte er den Film nur mit verfügbarem Licht drehen. Nach Meinung von Barry Salt ist es das erste Mal, dass ein Spielfilm ausschließlich ohne zusätzliche Beleuchtung gedreht wurde. Seiner Einschätzung nach wurden auch in den 60er Jahren keine anderen Spielfilme mehr so gedreht, mit einer Ausnahme: Godards und Coutards *Alphaville* (1965).<sup>156</sup>

Raoul Coutard war aber auch in den anderen Filmen bemüht, neue Wege der Beleuchtung zu finden. Für Godards nächsten Film *Le Petit Soldat* (1963, gedreht 1960) begann Coutard, indirektes Licht zu verwenden. Er platzierte Photofloods über Fenster und Türen und richtete das Licht nach oben in Richtung Decke. Dadurch imitierte oder verstärkte er das natürliche Licht, wie es durch die Fenster kam. Mit dieser Technik konnte er mit dem schnellen Filmmaterial drehen, ohne es in der Entwicklung noch zusätzlich zu forcieren. Diese Beleuchtung hat auch einen anderen Vorteil: Sie ermöglichte dem Kameramann, lange, bewegliche Einstellungen zu drehen, ohne dass

---

<sup>154</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 287.

<sup>155</sup>Ebd.

<sup>156</sup>Ebd.

die Lampen zu sehen waren.<sup>157</sup>

Diese Beleuchtung hat aber auch seine Nachteile: So stellt Barry Salt fest, dass dadurch die Augen der Schauspieler häufig im Schatten sind und die sogenannten „catch lights“ fehlen. Diese Lichter sorgen bei Nahaufnahmen für Reflexionen in den Augen der Schauspieler, mit dem Zweck, die Schauspieler lebendig wirken zu lassen.<sup>158</sup>

Problematisch ist diese indirekte Beleuchtung außerdem bei Farbfilmen. Einerseits geht bei einer indirekten Beleuchtung sehr viel Licht verloren und Farbfilm ist ohnehin relativ unempfindlich und braucht mehr Licht als Schwarzweiß. Andererseits müssen die Zimmer weiß ausgemalt sein, da das reflektierte Licht ansonsten die Farbe der Decke annimmt.<sup>159</sup> Barry Salt vermutet, dass aus diesen Gründen Coutard bei Godards erstem Farbfilm *Une femme est une femme* (1961) diesen Beleuchtungsstil aufgegeben und normal beleuchtet hat.<sup>160</sup>

Unter einer realistischen Beleuchtung kann man vieles verstehen und Coutards Lösung ist nur eine von vielen. Kubrick experimentierte bereits von Anfang an mit Licht, wobei der Realismus nicht immer im Vordergrund stand. *Paths of Glory*, *Spartacus* und *Lolita* lassen kaum erkennen, was Kubrick unter realistischer Beleuchtung verstand.

Warum er diese Filme so beleuchtet hat, obwohl er sein Ziel bereits ausdrücklich erwähnt hat, ist nicht eindeutig. Er nützte zwar bereits bei seinen ersten Filmen, die er im Studio drehte, alle Möglichkeiten aus, die ihm das Set bot – das fällt vor allem auf, wenn man *Killer's Kiss* mit *Fear and Desire* oder mit seinen Dokumentarfilmen vergleicht; er begann aber auch verstärkt damit, Practicals einzusetzen. Vor allem in *The Killing* verbindet er das harte Licht der Practicals mit Szenen, die mit Gewalt und Verbrechen zu tun haben. Von diesem Stil ist aber in *Paths of Glory* wenig, in *Spartacus* und *Lolita* gar nichts mehr zu sehen.

Vielleicht wusste Kubrick noch nicht recht, was er selbst unter realistischer Beleuchtung verstand. Immerhin muss er mit der Beleuchtung auch andere Ziele

---

157Ebd., S. 287f.

158Ebd., S. 288.

159Ebd.

160Ebd.

erfüllen: Das Bild muss ästhetisch ansprechend sein; es muss genügend Licht für eine ausreichende Belichtung vorhanden sein; die Beleuchtung muss eine Atmosphäre erzeugen und die Geschichte erzählen. In den Filmen, bei denen er selbst Director of Photography war, sehen wir, dass er noch viel experimentiert hat. Er wollte, dass die Filme trotz ihres geringen Budgets professionell aussehen – was er durchaus erreicht hat. Als er dann für *The Killing* einen professionellen Kameramann engagierte, beeinflusste ihn sicher auch dessen Erfahrung. Obwohl Kubrick heute dafür bekannt ist, dass er jeden Aspekt seiner Filme beeinflussen wollte, war er bei seinen ersten Filmen noch nicht so weit, das auch tatsächlich zu machen.

Eine Filmproduktion läuft nach einem bestimmten Schema ab, dazu gehörte Ende der 50er Jahre, dass das Set ohne Decke gebaut und von oben belichtet wurde. Wer von diesem Schema abweichen wollte, riskierte auch, während der Dreharbeiten auf Probleme zu stoßen, die nur schwer zu lösen waren. Eine Filmproduktion, die nach dem Schema abläuft, ist dagegen sicherer: Es wurden bereits hunderte andere Filme so oder so ähnlich gemacht und dieses Schema hat sich als zuverlässig und effizient erwiesen. Die Anekdoten über Kubricks Konflikte mit seinen DPs muss man daher auch unter diesem Licht sehen: Der langjährige Profi hat eine bestimmte Vorstellung, wie ein Film gedreht werden soll – warum soll man ändern, was funktioniert? Man kann sich leicht vorstellen, dass Kubrick am Anfang noch nachgegeben hat.

### 4.3. Die Entstehung des klassischen Kubrick-Stils

#### 4.3.1. Dr. Strangelove (1964)

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* markiert einen Einschnitt in Kubricks Beleuchtungsstil. Wir haben gesehen, dass Kubrick zwar bereits 1958 in einem Interview ausdrücklich gesagt hat, er möchte realistisch beleuchten, es dann aber in seinen folgenden Filmen praktisch nicht getan hat. *Dr. Strangelove* ist der erste Film, in dem er einen visuellen Stil findet, den man als realistisch bezeichnen kann.

Kubrick drehte *Dr. Strangelove* – wie auch *Lolita* – in London, da der Film dort billiger produziert werden konnte (er kostete 2.000.000 \$).<sup>161</sup> Als Kameramann engagierte er den Briten Gilbert Taylor, der bereits die Titelsequenz von *Lolita* gedreht hatte. Und obwohl Kubrick schon mit Taylor zusammengearbeitet hatte, war auch dieses Mal während des Drehs das Verhältnis zwischen ihnen angespannt. Der Streitpunkt war Kubricks realistischer Beleuchtungsstil, der Taylor zu weit ging:

„This was not, however, a particularly happy experience for Taylor. Kubrick wanted the film to be lit as naturalistically as possible, but in a way which went too far for his cameraman who insisted on the necessity for subtle lighting to guide the audience around the images and to underline moments of drama and emotion.“<sup>162</sup>

Taylor selbst sagte über Kubricks Arbeitsweise:

„He could never see this and that's why we had a lot of disagreement on the film. I thought the lighting was incredibly boring, just flat.“<sup>163</sup>

Während Kubricks bisherige Filme auf typischen Filmsets gedreht wurden, ließ er die Sets für *Dr. Strangelove* anders bauen, auch um seine Beleuchtungsprinzipien gegen den

---

161LoBrutto, *Kubrick*, S. 232. Für die Kosten des Films siehe Phillips und Hill, *Kubrick Encyclopedia*, S. 92.

162Petrie, *The British Cinematographer*, S. 144.

163Petrie, *The British Cinematographer*, S. 144.

Kameramann durchzusetzen. Wie bereits erwähnt, wurden die Sets normalerweise ohne Decken gebaut, was dem DP erlaubte, frei von oben zu beleuchten. Für *Dr. Strangelove* verlangte er vom Szenenbildner Ken Adam, die Sets durchgehend mit Decken zu bauen.

„Stanley said to me, 'Nail the bloody ceilings down. [...] I don't want the cameraman to light from the top, I want to use source lighting.'“<sup>164</sup>

Die Sets von *Dr. Strangelove* unterschieden sich dann auch tatsächlich derart auffallend von anderen Filmen, dass die Journalistin Elaine Dundy nach einem Besuch in den Shepperton Studios bemerkte:

„[...] [The] set itself, the office of General Ripper at SAC headquarters, looks different. More realistic. It has a ceiling (as will all the sets [of *Dr. Strangelove*]). And a great absence of all those cables and wires to trip you up. The lighting – which incidentally Kubrick does himself – is simpler, what they call 'natural lighting', i.e., coming only from what would be the real sources of light in the situation instead of the complicated series of arc lamps hung from above that give most interior shots in films their unnatural quality.“<sup>165</sup>

Die Totale des Büros von General Ripper (Abbildung 103) verdeutlicht, was Dundy meint: Der Raum ist nur mit dem Licht sichtbarer Quellen beleuchtet. Kubrick verwendet dabei auch geschickt indirektes Licht. Die Lampe über Rippers Schreibtisch leuchtet nicht nur nach unten – wie bei den meisten Fassungen für Leuchtstoffröhren – , sondern auch nach oben. Dadurch wird das restliche Zimmer indirekt über die Decke beleuchtet und ist nicht völlig dunkel.

Soweit ich es erkennen kann, hielt Kubrick diese Beleuchtung in General Rippers Büro auch für Halbtotale und Großaufnahmen durch, ohne zusätzliches Licht zu verwenden (Abbildungen 104 und 105). Während des Angriffs auf die Militärbasis wird die Lampe über dem Schreibtisch abgeschossen und das Licht kommt ab diesem Zeitpunkt von außen (Abbildung 106). Obwohl dieses Licht wahrscheinlich von Filmlampen kam, verwendete Kubrick es wie natürliches Licht: Er ließ es durch die

---

<sup>164</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 234.

<sup>165</sup>Elaine Dundy, „Stanley Kubrick and Dr. Strangelove“ (1963) in: Phillips, *Kubrick Interviews*, S.

Fenster des Sets scheinen, wodurch im Raum ein Schattenmuster entstand. Es sieht nicht so aus, als ob es zu dem Licht von außen noch zusätzliches Licht im Raum selbst gab.

Kubrick hielt sich aber nicht dogmatisch daran, nur mit naturalistischem Licht zu arbeiten – er wird es auch in seinen späteren Filmen nie tun. Abbildung 107 zeigt das Hotelzimmer von General Buck Turgidson (George C. Scott); seine Sekretärin (und Geliebte) Miss Scott (Tracey Reed) nimmt gerade einen Anruf entgegen. Auf den ersten Blick fällt einem an der Beleuchtung vielleicht nichts Besonderes auf, aber bei genauerer Betrachtung sieht man links im Spiegel eine starke Lichtquelle, die den Raum indirekt über die Decke beleuchtet. Die Produktionsfotos bestätigen, dass Kubrick und Taylor hier ein Licht platzierten, das das Set indirekt beleuchtete (Abbildung 108).

Dieses Beispiel zeigt auch, wie schwierig es ist, herauszufinden, wie eine Einstellung beleuchtet wurde. Vor allem indirektes Licht ist sehr schwer erkennbar, wenn es geschickt verwendet wird. Kubrick war nicht der einzige, der in den 60er Jahren begann, indirektes Licht zu verwenden. Im letzten Kapitel haben wir bereits gesehen, dass Godard und sein DP Coutard begonnen haben, Photofloods über Türen und Fenster zu platzieren. Durch diese indirekte Beleuchtung entsteht ein weiches Licht, das realistischer aussieht als die gezielte, direkte Beleuchtung. Auch andere Filmemacher begannen ab den 60er Jahren, einen ähnlichen Stil zu verwenden (Barry Salt erwähnt etwa Alfred Hitchcocks *Torn Curtain* (1966)).<sup>166</sup> Es wurden auch immer häufiger weiche Lichtquellen verwendet, sogenannte „soft lights“.<sup>167</sup> Für ein weiches Licht braucht man aber nicht unbedingt spezielle Lampen. Wichtig ist, dass das Licht von einer großen Fläche abstrahlt, denn dadurch entstehen weiche Schatten. So kann man etwa Schirme verwenden, wie man sie aus den meisten Fotostudios kennt („umbrella lights“, Abbildung 109). Die Lampen scheinen dann nicht direkt auf das Set, sondern über die reflektierende Innenseite dieser Schirme. Dadurch entsteht eine breite Lichtquelle und ein weiches Licht. Ein anderer Weg ist, wenn ein lichtdurchlässiges, aber nicht durchsichtiges Material, zwischen Filmlampe und dem Motiv gibt (z.B. Seide oder

---

<sup>166</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 288.

<sup>167</sup>Ebd., S. 289.

Musselin, heute werden auch oft sogenannte China Balls verwendet, siehe Abbildung 110). Auch viele kleinere Lampen nebeneinander ergeben insgesamt ein weiches Licht (das sieht man bei den modernen LED-Lampen für die Filmproduktion, aber auch bei den Cooper-Hewitts aus der Stummfilmzeit).

Für die Filmanalyse bleibt aber ein Problem bestehen, egal, wie man ein weiches Licht bekommt: Wie kann man erkennen, ob noch zusätzlich beleuchtet wurde oder nicht? Bei den bisherigen Filmen verwendete Kubrick meist noch eine klassische, direkte Studiobeleuchtung, die wesentlich leichter zu erkennen ist. In seinen nächsten Filmen setzte er aber immer mehr weiches Licht ein, weshalb die Analyse schwieriger wird.

Das wichtigste Set in *Dr. Strangelove*, den War Room, beleuchtete Kubrick in erster Linie mit Practicals. Er arbeitete eng mit dem Szenenbildner Ken Adam zusammen, um die Beleuchtung in das Set zu integrieren. Für die Mitte des Raums, wo der Präsident und hochrangige Militärs an einem riesigen, runden Tisch sitzen, experimentierten sie damit, was am besten funktioniert:

„I had designed a suspended circular light fitting and he used to sit in my office and we used to experiment with varying types of photofloods.

[...] I sat in a chair and we put up a photoflood at a certain distance to see how much light would fall on my face. The lighting of all the personnel around the table was done through that circular light. It was not something that just came about, it was very much researched.“<sup>168</sup>

Abbildungen 111 und 112 zeigen das Resultat. Für den Großteil der Einstellungen im War Room war das die hauptsächliche Lichtquelle. Für die Einstellungen, die zu weit vom Tisch entfernt waren, hat Kubrick eine äußerst interessante Lösung gefunden: Aus Öffnungen in den Wänden leuchteten Scheinwerfer in den Raum (Abbildungen 112 und 113). Das erlaubte Kubrick, einen Trick anzuwenden: Er konnte außerhalb des Bilds Scheinwerfer auf Bodenständern aufstellen, die zwar nicht ins Set integriert waren, aber deren Licht wegen der anderen Lampen plausibel aussah (siehe Abbildung 114; eine Einstellung, die wahrscheinlich mit zusätzlichem Licht gedreht wurde, zeigt

---

<sup>168</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 235.

Abbildung 115).

Diese Lösung, nämlich Filmscheinwerfer in das Set zu integrieren, funktionierte aber nur in speziellen Fällen ohne dabei Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In einem realistischen Gegenwartsdrama oder in einem Kostümfilm wäre eine ähnliche Beleuchtung völlig fehl am Platz. *Dr. Strangelove*, der in einer nahen Zukunft spielt, erlaubte es, dem War Room eine futuristische Beleuchtung zu geben. Kubricks nächster Film, *2001: A Space Odyssey*, bot sich demnach besonders dafür an, Filmlicht ins Set zu integrieren.

#### 4.3.2. 2001: A Space Odyssey (1968)

Kubrick plante schon seit Längerem, einen „wirklich guten“ Science-Fiction Film zu drehen. Als Alexander Walker ihn 1957 zu *Paths of Glory* interviewte, erhielt Kubrick eine Lieferung japanischer Science-Fiction Filme. Er fragte Kubrick: „Are you making a film about outer space?“, aber Kubrick antwortete nur: „Please! Be careful what you write.“<sup>169</sup>

Nach *Dr. Strangelove* machte er sich an die Arbeit und kontaktierte den Schriftsteller Arthur C. Clarke, der bis zu diesem Zeitpunkt noch keine seiner Geschichten verfilmen ließ. Clarke stand der Filmindustrie skeptisch gegenüber, er schätzte jedoch Kubrick und ließ sich von seinem Auftreten überzeugen, das ganz und gar nicht dem „hollywood type“ entsprach.<sup>170</sup>

Obwohl einige der Kurzgeschichten Clarkes als Anhaltspunkte für die Handlung von *2001: A Space Odyssey* dienten, wurde die Handlung speziell für den Film und den parallel dazu geschriebenen Roman entwickelt – eine Ausnahme für Kubricks Werk, der sonst immer bereits existierende literarische Quellen adaptierte.

Für Kubrick war es mittlerweile selbstverständlich geworden, in London zu drehen. Er hasste das gesellschaftliche Klima in Los Angeles und die Studios in New York

---

<sup>169</sup>Ebd., S. 256.

<sup>170</sup>Ebd., S. 259ff.

erfüllten seine technischen Anforderungen nicht. London war für ihn ein guter Kompromiss und er zog während des Drehs von *2001* mit seiner Familie nach England.

Die Produktion von *2001* nahm nicht nur das MGM Studio in Boreham Wood in Anspruch, sondern auch die Shepperton Studios südwestlich von London.

Kubricks Verhältnis zu seinen Kameramännern war, wie bereits mehrfach erwähnt, bisher nicht gut. Von fast jedem seiner DPs, Lucien Ballard, Russell Metty, Oswald Morris und Gilbert Taylor, sind unterschiedlich starke Meinungsverschiedenheiten überliefert. Die einzige Ausnahme war der deutsche Kameramann für *Paths of Glory*, Georg Krause (wir wissen aber nicht, ob davon nur nichts überliefert ist oder ob es tatsächlich relativ harmonisch ablief).

Für *2001* führte Kubrick mehrere Interviews, bevor er nach sorgfältiger Überlegung Geoffrey Unsworth engagierte.<sup>171</sup> Zum ersten Mal scheint die Beziehung auch funktioniert zu haben und Unsworth arbeitete eng mit Kubrick zusammen.

*2001* war Kubricks dritter Farbfilm, nach *The Seafarers* und *Spartacus*. Kubrick verwendete, so wie immer, Kodak-Film.<sup>172</sup> Eastman Color Negative 5251 löste im Jahr 1962 den Vorgänger Eastman Color Negative 5250 ab, den Kubrick noch für *Spartacus* verwendet hatte. Die Empfindlichkeit änderte sich nicht (ISO 50), es wurden aber laut Barry Salt Auflösung und Farbwiedergabe verbessert. Während er für *Dr. Strangelove* Schwarzweißfilme mit Geschwindigkeiten bis zu ISO 400 verwendet hatte, benötigte er für *2001* bis zu achtmal so viel Licht, um den Farbfilm ausreichend zu belichten.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup>Ebd., S. 274.

<sup>172</sup>SK/12/3/3 *2001: A Space Odyssey* progress reports; ausdrücklich erwähnt wird nur „Eastman Color Negative“ ohne Typennummer, weshalb ich davon ausgehe, dass der aktuelle Typ 5251 verwendet wurde. Im Gegensatz zu heute gab es damals immer nur einen Typ Farbfilm von Kodak für die Kinofilmproduktion.

<sup>173</sup>Es ist nicht ganz klar, welchen Film Kubrick bei *Dr. Strangelove* für welche Szene tatsächlich nahm. In den Progress Reports scheinen oft mehrere verschiedene Filme unterschiedlicher Länge auf. Meine persönliche Einschätzung ist, dass er Double X (ISO 250) am häufigsten verwendet hat. Ich habe diese Berichte bei meinem Besuch im Stanley Kubrick Archiv allerdings nur überblicksmäßig gesichtet und nicht systematisch durchgearbeitet. Für die Progress Reports siehe SK/11/3/2 *Dr. Strangelove* Progress Reports.

Im Vergleich zu *Spartacus* hatte Kubrick für diesen Film jedoch einen entscheidenden Vorteil: *Spartacus* spielte in der Vergangenheit, als es noch kein künstliches Licht gab. Es war also schwierig, das Licht in das Set zu integrieren. *2001* aber spielt in der Zukunft. Das Licht kann somit ein Bestandteil des Szenenbilds sein, ohne unnatürlich zu wirken.

Genau das hat Kubrick ausgenutzt. Betrachten wir etwa Abbildung 119: Das Set ist wieder mit Decke und ohne bewegliche Wände konstruiert – wie bei *Dr. Strangelove*. Die Decke besteht aus lichtdurchlässigen Paneelen, durch die von oben beleuchtet wird. Direkt über jedem Paneel befindet sich je eine Lampe (siehe Abbildung 116). So schaffte es Kubrick, das Licht in das Set zu integrieren und eine ausreichende Beleuchtung zu erhalten. Auf dem Set wurde es sogar derart hell, dass die Schauspieler zwischen den Aufnahmen Sonnenbrillen trugen.<sup>174</sup>

Interessant ist, wie Kubrick diese Beleuchtung variierte. Eine ähnliche Beleuchtung verwendete er für die letzte Szene des Films, in der sich der Astronaut David Bowman (Keir Dullea) nach der berühmten „Stargate“-Sequenz in einem seltsamen Schlafzimmer wiederfindet. Dieses Mal sind die Paneele aber nicht an der Decke angebracht sondern am Boden des Sets (Abbildung 120).

Eines der aufwändigsten Sets, die für *2001* gebaut wurden, war die Zentrifuge, in der sich das Kontrollzentrum des Raumschiffs Discovery befand. Der dahinterstehende Gedanke dahinter war dieser: Dadurch, dass sich die Zentrifuge im Raumschiff dreht, soll im Weltall eine Art Schwerkraft simuliert werden. Für den Film wurde tatsächlich ein solches Rad gebaut – genannt wurde es „ferris wheel“, also „Riesenrad“. Die Konstruktion kostete 750.000 \$ und sie hatte einen Durchmesser von ca. 11 Meter.<sup>175</sup> Das Rad konnte sich drehen, während die Kamera an einer bestimmten Stelle fixiert war. Dadurch entstand die Illusion, die Schauspieler könnten die Zentrifuge auf und ab gehen. Tatsächlich blieben sie immer am Boden und die Kamera bewegte sich mit der Zentrifuge mit.

Dafür musste natürlich alles so eingebaut werden, dass nicht bereits nach wenigen

---

<sup>174</sup>Castle, *Kubrick Archives*, S. 370.

<sup>175</sup>Lightman, „Filming 2001: A Space Odyssey“, S. 155.

Umdrehungen etwas herunterfällt. Dazu gehörte auch das Licht, das in das Set integriert werden musste, sowie die Rückprojektoren für die Darstellungen auf den Konsolen. (Aus heutiger Sicht ist das fast unvorstellbar: Für jeden einzelnen Bildschirm, der in der Kommandozentrale sichtbar ist, musste ein Projektor eingebaut werden.) Und selbst die Filmkameras mussten adaptiert werden, um verlässlich zu arbeiten, wenn sie auf dem Kopf stehen.<sup>176</sup>

Ein großes Problem für Unsworth und Kubrick war es, ausreichend Licht in die Zentrifuge zu bringen. Kubrick erklärte es Herb Lightman von *American Cinematographer* so:

„It took a lot of careful pre-planning with the Lighting Cameraman Geoffrey Unsworth, and Production Designer Tony Masters to devise lighting that would look natural, and, at the same time, do the job photographically. All of the lighting for the scenes inside the centrifuge came from strip lights along the walls. Some of the units were concealed in coves, but others could be seen when the camera angle was wide enough. It was difficult for the cameraman to get enough light inside the centrifuge and he had to shoot with his lens wide open practically all of the time.“<sup>177</sup>

Abbildungen 121 und 122 zeigen, was Lightman meint. Im Vergleich zur Raumstation ist hier relativ wenig Licht und es kommt nur von schmalen Streifen; aber selbst dafür waren unzählige Lampen notwendig, wie Abbildung 117 zeigt.

Dass Kubrick mit geschlossenen Sets und eingebauter Beleuchtung arbeitete, ermöglichte ihm auch, anders mit der Kamera umzugehen. So konnte er zum Beispiel extrem tiefe Kameraeinstellungen verwenden, wie etwa in Abbildung 123.

Außerdem bevorzugte Kubrick eine bewegliche Kamera. Wir haben schon zuvor gesehen, dass Kubrick immer wieder virtuose Kamerabewegungen in seine Filme einbaute. In einer Studioumgebung lassen sich Kamerabewegungen zwar leichter umsetzen, aber durch die typische Beleuchtung von oben muss man darauf achten, dass die fehlende Decke und die Lampen nicht sichtbar sind. Aus diesem Grund verwendete

---

<sup>176</sup>Ebd., S. 156.

<sup>177</sup>Ebd.

Kubrick in seinen letzten Filmen Objektive mit einer Normalbrennweite, obwohl er eine Vorliebe für Weitwinkelobjektive hegte.<sup>178</sup> In *2001* setzte er weitere Objektive als bisher ein und diese wesentlich häufiger (siehe Abbildung 120 und 124). Oft kombinierte er diese Weitwinkelobjektive mit einer Handkamera, die sich frei mit den Schauspielern bewegen konnte (Abbildung 123).<sup>179</sup> Natürlich ist es dann vorteilhaft, wenn sich der Kameramann frei bewegen kann, ohne darauf achten zu müssen, aus Versehen das Filmlicht oder anderes Equipment zu filmen.

Kubrick ging aber nicht so weit, völlig auf zusätzliches Licht zu verzichten. In den Produktionsfotos sieht man immer wieder kleinere Lampen, die vor allem bei Nahaufnahmen für zusätzliche Beleuchtung sorgen sollten (siehe etwa Abbildung 118).

Darüber hinaus waren Kubrick und Unsworth sehr sorgsam mit der Beleuchtung des Sets und der Belichtung des Films. Sie überprüften für jede neue Einstellung das Lichtverhältnis und die Belichtung mit einer Polaroidkamera. Kubrick begann bereits für *Dr. Strangelove* Testaufnahmen zu machen, aber erst für *2001* verwendete er sie durchgehend.<sup>180</sup> Herb Lightman beschrieb 1968 Kubricks und Unsworths Arbeitsweise in *American Cinematographer*:

„Cinematographer Unsworth used an unusual approach towards achieving his light balance and arriving at the correct exposure. He employed a Polaroid camera loaded with ASA 200 black and white film (because the color emulsion isn't consistent enough) to make still photographs of each new set-up prior to filming the scene. He found this to be a very rapid and effective way of getting an instant check on exposure and light balance. He was working at the toe end of the film latitude scale much of the time, shooting in scatter light and straight into exposed practical fixtures. The 10,000 Polaroid shots taken during production helped him

---

<sup>178</sup>Erinnern Sie sich daran, dass es beim Streit zwischen Kubrick und Lucien Ballard am Set von *The Killing* bereits um ein 25mm Weitwinkelobjektiv ging, das Ballard durch ein 50mm Objektiv ersetzen wollte (Seite 58).

<sup>179</sup>„Handkamera“ oder „aus der Hand filmen“ ist vielleicht etwas irreführend; tatsächlich hat der Kameramann die Kamera auf der Schulter, um fließende Bewegungen zu erhalten. Kubrick führte diese Einstellungen meistens selbst aus.

<sup>180</sup>Zu *Dr. Strangelove*, siehe LoBrutto, *Kubrick*, S. 249f.

considerably in coping with these problems.“<sup>181</sup>

### 4.3.3. A Clockwork Orange (1971)

Während des Drehs von *2001* ließ Terry Southern Kubrick eine Kopie des Romans *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess zukommen.<sup>182</sup> Kubrick schaffte es zunächst nicht, *A Clockwork Orange* zu lesen und machte sich nach *2001* an die Arbeit zu einem Film über Napoleon. Da er aber diesen Film trotz umfangreicher Recherchen und Vorarbeiten zu diesem Zeitpunkt nicht finanzieren konnte, ließ er das Napoleon-Projekt ruhen und suchte ein neues Projekt. Im Sommer 1969 las er *A Clockwork Orange*, war sofort begeistert davon und begann mit der Adaption.<sup>183</sup>

Als DP engagierte Kubrick John Alcott. Die Beziehung zwischen Alcott und Kubrick war eine besondere. Bis jetzt beauftragte Kubrick für jeden seiner Filme einen anderen DP, da er mit ihrer Arbeit nie zufrieden war. Er kannte Alcott von den Dreharbeiten zu *2001* als Assistent von Geoffrey Unsworth und gegen Ende der Dreharbeiten sprang er als Kameramann ein. Alcott war begeistert von Kubricks Arbeitsweise und teilte seine ästhetischen Vorstellungen:

„I would see directors of photography spending hours lighting the sets then just as much time taking their lighting down again, getting rid of mike shadows and things like that. When I arrived on the set of *2001*, it was the first time I had seen a film being shot with natural lighting. [...] That's what Stanley wanted, and I immediately got on the same wavelength.“<sup>184</sup>

*A Clockwork Orange* war Kubricks dritter Science-Fiction Film in einer Reihe und obwohl er mit *Dr. Strangelove* und *2001* oft als Teil einer Zukunftstrilogie betrachtet wird, unterscheiden sich die drei Filme wesentlich voneinander. *Dr. Strangelove* spielt in

---

181Lightman, „Filming 2001: A Space Odyssey“, S. 156.

182LoBrutto, *Kubrick*, S. 338.

183Phillips, *Kubrick: Film Odyssey*, S. 157.

184Ciment, *Kubrick*, S. 213.

einer nahen Zukunft, die genauso gut die Gegenwart hätte sein können, *2001* hingegen über 30 Jahre in der Zukunft. *A Clockwork Orange* ist zwischen diesen beiden Filmen angesiedelt, was sich auch im Produktionsdesign widerspiegelt. Während das Design von *2001* eindeutig futuristisch ist, ist es für *A Clockwork Orange* nahe an der Gegenwart, aber gleichzeitig doch anders.

*A Clockwork Orange* war der erste große Film Kubricks, der hauptsächlich on location gedreht wurde. Die einzigen Sets, die für den Film konstruiert wurden, waren die Korova Milkbar, der Eingangsbereich des Gefängnisses sowie das Bad und das Vorzimmer im Haus des Schriftstellers.<sup>185</sup> Für den Rest suchte Kubrick mit seinem Production Designer John Barry in Architekturmagazinen nach möglichen Drehorten. Die Außenaufnahmen des Gebäudekomplexes, in dem sich die Wohnung der Eltern von Alex DeLarge befindet, wurden zum Beispiel in einem neu errichteten Council Estate in Thamesmead im Osten Londons gedreht.<sup>186</sup>

Für die Innenaufnahmen musste Kubrick wieder darauf achten, genügend Licht zu bekommen. Grundsätzlich gingen Kubrick und Alcott an das Problem ähnlich wie in *Dr. Strangelove* oder *2001* heran. Sie verwendeten hauptsächlich Practicals, die im Bild sichtbar waren. Inzwischen hat sich die Filmtechnik allerdings weiterentwickelt und sie benötigten nicht mehr so viel Licht wie noch wenige Jahre zuvor.

Sie drehten vermutlich mit Eastman Color Negative Typ 5254, der 1968 eingeführt wurde und mit ISO 100 doppelt so schnell war wie sein Vorgänger.<sup>187</sup> Außerdem nahm

---

<sup>185</sup>Ebd., S. 152.

<sup>186</sup>Phillips, *Kubrick: Film Odyssey*, S. 158. Es ist erstaunlich, wie diese moderne Architektur in *A Clockwork Orange* eingesetzt wird. Obwohl die Gebäude ganz neu waren (Ende der 60er erbaut), zeigt Kubrick diese Gegend als heruntergekommen, mit viel Müll am Boden liegend und beschmierten Wänden im Foyer. Bald waren die Londoner Council Estates tatsächlich berüchtigt für ihren desolaten Zustand und die hohe Kriminalität. Heute werden viele dieser Siedlungen abgerissen oder erneuert. Wer sich allerdings über diese Locations freut, sind die Filmproduktionen: So wurde in Thamesmead auch das berühmte Musikvideo von Chris Cunningham zu Aphex Twins „Come to Daddy“ (1997) gedreht und im Heygate Estate bei Elephant and Castle wurden in den letzten Jahren Teile von *Harry Brown* (2009) und *Attack the Block* (2011) gefilmt.

<sup>187</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 286. Ich konnte keine konkreten Hinweise darauf finden, auf

Kubrick zum ersten Mal (soweit bekannt) außergewöhnlich lichtstarke Objektive: In den Produktionsunterlagen wird ein 50mm  $f/0,95$  erwähnt und laut LoBrutto verwendete er ein 9,5mm  $f/0,95$  Weitwinkelobjektiv, mit dem er z.B. Alex' Gang durch den Plattenladen filmte.<sup>188</sup>

Wenn man von einer üblichen Blendenöffnung von  $f/2,0$  ausgeht, ist ein  $f/0,95$  um  $2\frac{1}{4}$  stops schneller; man kann also bei einem Viertel weniger Licht noch immer drehen.<sup>189</sup> Das bedeutet auch, dass mit dem ISO 100 Film, den Kubrick verwendet hat, Aufnahmen gemacht werden konnten, die sonst einen ISO 400 Film verlangt hätten. Objektive mit einer derart großen Blendenöffnung gab es bereits in den 50er Jahren, allerdings nur für 16mm Kameras und daher hauptsächlich für Dokumentarfilme und fürs Fernsehen.<sup>190</sup> Erst 1968 wurde ein 50mm  $f/0,95$  Objektiv für 35mm Kameras adaptiert.<sup>191</sup>

Wie intensiv und für welche Einstellungen Kubrick dieses Objektiv verwendet hat, ist nicht bekannt. Auffallend sind einige Einstellungen, die offensichtlich bei Dämmerung gedreht wurden, wie Abbildungen 125 und 126 zeigen. Diese wurden aber eindeutig mit einem Weitwinkelobjektiv gedreht und haben auch eine zu hohe Schärfentiefe für ein 50mm  $f/0,95$  Objektiv (das vorhin erwähnte 9,5mm  $f/0,95$  würde passen, da es eine um ein vielfaches höhere Schärfentiefe hat als das 50mm  $f/0,95$ ).<sup>192</sup>

---

welchem Film Kubrick tatsächlich gedreht hat. Ich gehe aber davon aus, dass er auf diesem Film gedreht hat, da es zu dieser Zeit unüblich war, ältere Emulsionen zu verwenden.

188SK/13/3/17/3 Camera/Equipment Planning Chart und LoBrutto, Kubrick, S. 346. Da in den Produktionsunterlagen von einem 50mm  $f/0,95$  (!) Objektiv die Rede ist, bin ich mir nicht sicher, ob LoBrutto da nicht eine Verwechslung unterlaufen ist. Normalerweise sind es die Normalbrennweiten, die extreme Blendenöffnungen haben, und nicht die Weitwinkelobjektive. In den Unterlagen findet man auch ein 14,5mm  $f/3,5$ , das ein realistischeres Weitwinkelobjektiv ist. Es kann aber auch sein, dass in dem Material, die ich im Stanley Kubrick Archive gesichtet habe, das 9,5mm Objektiv einfach nicht verzeichnet ist.

189LoBrutto geht von einer damals üblichen Blendenöffnung von  $f/2,0$  aus, siehe Ebd.

190Salt, *Film Style and Technology*, S. 271.

191Ebd., S. 295.

192Zur Erinnerung: Die Schärfentiefe hängt mit der absoluten Blendenöffnung zusammen (in mm). Für die Belichtung ist allerdings die relative Blendenöffnung wesentlich, die im Verhältnis

Ein großes Problem von Objektiven, die eine große Blendenöffnung haben, ist nämlich die geringe Schärfentiefe (siehe Kapitel 2). In den oben erwähnten Einstellungen ist die Schärfenebene relativ weit von der Kamera entfernt. Dadurch ist die Schärfentiefe höher, als wenn auf die Nähe scharf gestellt wird. Wenn das Objekt etwa nur 2 Meter entfernt ist, ist die Schärfentiefe bei einem 50mm  $f/0,95$  Objektiv praktisch Null. Nur zwei Einstellungen fallen aufgrund ihrer geringen Schärfentiefe auf, nämlich Abbildungen 127 und 128. Grundsätzlich ist nichts darüber bekannt, wie Kubrick mit diesem Problem für *A Clockwork Orange* umgegangen ist. Da wir auch nicht wissen, wie häufig er mit einer hohen Blendenöffnung gedreht hat, ist auch nicht klar, ob diese Frage für ihn überhaupt relevant war. In seinem nächsten Film *Barry Lyndon* verwendete er in einigen Szenen ein 50mm  $f/0,7$  Objektiv. Im nächsten Kapitel werden wir sehen, wie Kubrick damit umging.

Kubrick und Alcott mussten also darauf achten, das Set ausreichend zu beleuchten. Wir haben bereits zwei Herangehensweisen dafür gesehen: Für den War Room in *Dr. Strangelove* baute Kubrick Filmlicht in das Set ein und verwendete zusätzlich Practicals; in *2001* ließ er das Set so konstruieren, dass hinter lichtdurchlässigen Paneelen Filmscheinwerfer waren, die für ausreichend Licht sorgten.

Da er *A Clockwork Orange* on location drehen wollte, konnte er das Filmlicht nicht in das Set integrieren. Deshalb griff er hauptsächlich auf Photofloods zurück, die als Practicals im Bild sichtbar sind, wie zum Beispiel in der Korova Milkbar: Sie wurde zwar als Set gebaut, wurde aber dennoch nicht anders beleuchtet als der Rest des Films. Der Film beginnt mit einer Großaufnahme von Alex (Abbildung 129). Kubrick fährt langsam mit der Kamera zurück und zoomt gleichzeitig heraus (Abbildungen 130-132). An dieser Einstellung kann man sehr gut erkennen, wie Alcott und er dieses Set beleuchtet haben: An den Wänden der Sockel wurden unzählige Photofloods installiert und das ganze Licht kam von diesen Practicals. Durch die außerordentlich hellen Lampen und ihren niedrigen Winkel entstand eine unangenehme Atmosphäre.

---

zur Brennweite angegeben wird (daher  $f/k$ ). Ein 50mm  $f/0,95$  hat also eine absolute Blendenöffnung von 52,6 mm, während ein 9,5mm  $f/0,95$  eine Blendenöffnung von 10 mm hat.

Eine ähnliche Beleuchtung verwendeten Kubrick und Alcott vor allem im ersten Teil des Films, in dem es um die Gewalttaten von Alex und seiner Droogs geht, wie z.B. bei der Vergewaltigung von Mrs. Alexander (Abbildung 133) und im Haus der Cat Lady (Abbildung 134 und 135). Alcott beschrieb den Stil von *A Clockwork Orange* in einem Interview folgendermaßen:

„*A Clockwork Orange* employed a darker, more obviously dramatic type of photography [than *Barry Lyndon*]. It was a modern story taking place in an advanced period of the 1980's – although the period was never actually pinpointed in the picture. That period called for a really cold, stark style of photography.“<sup>193</sup>

Der oben beschriebene Stil mit den unangenehm hellen Practicals dominiert den ersten Teil des Films, bis Alex eingesperrt wird. Ab diesem Zeitpunkt wird die Beleuchtung alltäglicher.<sup>194</sup> Das sehen wir etwa am Eingangsbereich und der Messe im Gefängnis: Das Licht kommt hier von Practicals an der Decke (Abbildungen 136 und 137).<sup>195</sup>

Dadurch, dass fast der ganze Film on location gedreht wurde, kam das Licht oft nur von natürlichen Lichtquellen, vor allem bei den Szenen, die am Tag spielten. Dabei verzichteten Kubrick und Alcott aber nicht völlig auf zusätzliches Licht. Sie verwendeten aber anstelle der klassischen, meist großen und unhandlichen Filmlichter ein System, das Anfang der 60er entwickelt worden war: Lowel Lights (siehe Abbildung 138).<sup>196</sup> Barry Salt beschreibt in *Film Style & Technology* diese Lampen so:

„In 1960 a new system of lighting units based on large 500 watt reflector bulbs was designed by Ross Lowel. These units used a lamp socket attached by a small universal joint to a flat aluminium plate a few inches in size. These plates and the

---

<sup>193</sup>Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*“, S. 216f.

<sup>194</sup>Siehe auch Petrie, *The British Cinematographer*, S. 68.

<sup>195</sup>Wie bereits erwähnt, sind sowohl die Korova Milkbar als auch der Eingangsbereich des Gefängnisses in Wahrheit Sets. Beide sind aber dennoch so gebaut und so beleuchtet, als wären sie tatsächliche Drehorte. Einerseits wollte Kubrick wohl einen durchgehenden Stil beibehalten, andererseits zeigt es aber auch, dass diese Beleuchtung nicht bloß eine Lösung dafür ist, dass on location gedreht wurde.

<sup>196</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 346.

lamps they carried could be attached to any flat surface by strips of broad adhesive tape ('gaffer tape') since they only weighed ten ounces [ca. 280 g], or alternatively the units could be attached to the tops of lightweight telescopic lamp stands by a small chain. [...] [The] whole unit was small enough to be hidden out of shot in corners or near the ceiling of actual rooms on location.<sup>197</sup>

Sehen wir uns an, wie Kubrick und Alcott diese Lichter verwendet haben: Beginnen wir dazu mit Abbildung 139. Es fällt auf, dass von der Kameraseite sehr viel Licht kommt. Es kommt aber nicht von oben, so wie es zu erwarten wäre, wenn es von den Leuchtstoffröhren an der Decke kommen würde (an den Bettstangen erkennt man deutlich, dass das Licht von der Kameraseite her kommt). Es kann auch kein Tageslicht sein, das durch das Fenster scheint, da das Tageslicht im Hintergrund eindeutig eine andere Farbtemperatur hat. Die Produktionsfotos bestätigen den Eindruck: Tatsächlich beleuchteten Kubrick und Alcott mit drei Lowel Lights.<sup>198</sup> Sie verwendeten die Lampen aber nicht direkt, sondern über Fotoschirme, wie sie auch heute noch in Fotostudios verwendet werden. Dadurch kommt das Licht von einer breiteren Fläche und wird somit weicher.

Im eben genannten Beispiel sind die Lowel Lights die Hauptlichtquelle. Kubrick und Alcott haben diese Lampen aber noch häufiger als Fülllicht verwendet, wie in Abbildung 140 zu sehen ist. Diese Einstellung spielt in der Wohnung von Alex und seinen Eltern. In diesem Setting kommt das Licht meistens vom Fenster (Abbildungen 141 und 142, beide ohne zusätzliches Licht). Auch in Abbildung 140 kommt das Licht hauptsächlich vom Fenster. Da aber Mr. Deltoid (Aubrey Morris) gegen das Licht gefilmt wird, wäre sein Gesicht ohne zusätzliches Licht dunkel. An diesem Beispiel wird auch deutlich, wie praktisch die Lowel Lights für on location Arbeiten waren: Im Gegenschuss (Abbildung 143) sehen wir, wie wenig Platz in der Ecke ist, aus der das Fülllicht kommt. Klassisches Filmlicht hätte dort gar keinen Platz.

Kubrick arbeitete für *A Clockwork Orange* auch das erste Mal mit Ed DiGiulio zusammen, dem Gründer der Cinema Products Corporation, einer Firma, die

---

<sup>197</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 288.

<sup>198</sup>SK/13/9/1/5 *A Clockwork Orange* Contact Sheets. #114

Spezialanfertigungen für Filmproduktionen anbietet. Kubrick wollte ein Zoomobjektiv verwenden, das allerdings für 16mm Kameras konstruiert wurde. Objektive, die für ein kleineres Format gedacht sind, können nicht ohne Weiteres für ein größeres Format verwendet werden. Wenn ein Objektiv für ein bestimmtes Format gebaut wird, muss es nur für denjenigen Bereich ein Bild erzeugen, der auch tatsächlich aufgenommen wird. Verwendet man ein Objektiv für ein größeres Format, sieht das Ergebnis so aus wie in Abbildung 144.

Kubrick wollte also ein Zoomobjektiv für 16mm Kameras auf einer 35mm Kamera verwenden und beauftragte DiGiulio damit, eine Lösung zu finden. DiGiulio schlug vor, einen Extender hinter dem Objektiv anzubringen, der das Bild noch einmal vergrößern sollte. Dabei verliert man aber 2 stops Licht, wie DiGiulio Kubrick erklärte. Kubrick wollte sich damit aber nicht zufrieden geben, so DiGiulio:

„[Kubrick] says, 'Well, do you have to do that?' This is the consummate and classic Stanley Kubrick because we hang up [the phone] and the next day I get a telex that's a yard long in which he goes on to explain to me that the 35mm format he's shooting in is 1:85 [sic! Erstens müsste es 1:1.85 lauten (US-amerikanische Schreibweise) und zweitens wurde der Film tatsächlich in 1:1,66 gedreht]. Then he recites the Pythagorean theorem to show me how x squared plus y squared equals the diagonal root of the sum of the squares. And to point out that going up from a 16mm format I didn't need a 2 to 1 extender, that I could do it with a 1.61. Therefore I wouldn't have to lose as much light. I didn't have to lose two stops maybe a stop or stop and a half. So here he is lecturing me and I'm saying, 'Why this smart ass, another one of these wild ass directors.' So I called up my old buddy Bern Levy who was working for [the lens manufacturer] Angenieux at the time and I said, 'Bern, I've got this wacko director who wants to do this.' Bern said, 'Well, you know, Ed, as a matter of fact we do have a 1.6 extender.' And I said, 'Oh, shit.' This extender existed for some other application but the bottom line is I was able to take a 16mm zoom lens, put this extender on it and give Stanley the exact lens he wanted.“<sup>199</sup>

Diese Geschichte zeigt wieder einmal, wie sehr sich Kubrick mit den Einzelheiten der Filmproduktion auseinandergesetzt hat, wie er unnachgiebig nachbohrte und ein Nein

---

199LoBrutto, *Kubrick*, S. 344.

als Antwort nicht akzeptieren wollte. DiGiulios Cinema Products Corporation lieferte außerdem eine neue Steuerung für das Zoomobjektiv, den J-4 Joystick, der fließende Zoombewegungen möglich machte. Das sieht man etwa in der ersten Einstellung des Films, in der Kubrick Kamerabewegung und Zoom verbindet.<sup>200</sup> Für Kubricks nächsten Film *Barry Lyndon* wurde DiGiulios Beitrag noch wichtiger.

Mit *A Clockwork Orange* wollte Kubrick zeigen, dass er auch schnell und relativ billig einen Film drehen konnte. Das Licht kam hauptsächlich von Practicals oder von natürlichen Lichtquellen. Als zusätzliches Licht verwendete er mit wenigen Ausnahmen Lowel Lights. Dabei war auch wesentlich, dass der Film größtenteils nicht im Studio gedreht wurde.

1971 versuchte er wieder, sein Napoleon-Projekt umzusetzen. Als es wieder zu scheitern drohte, verfasste er einen Entwurf für einen Brief, in dem er vorschlug, wie man den Film doch noch relativ billig drehen könnte. Einer der Punkte lautete:

„The interiors and small [exteriors] to be done on location with a very small French documentary sized shooting unit. Idea is to save money, shoot available light to make it look real (like *Clockwork Orange*) and [to] exploit the fully dressed interiors of the period which are readily available in France.“<sup>201</sup>

Obwohl aus diesem Film nichts wurde, konnte Kubrick einige der Ideen bei *Barry Lyndon* umsetzen.

#### 4.3.4. Barry Lyndon (1975)

*Barry Lyndon* ist in gewisser Hinsicht einer der zentralen Filme Stanley Kubricks. Mit *2001* hatte er gezeigt, wie realistisch visuelle Effekte wirken können, wenn man nur genügend Zeit und Sorgfalt investiert. Mit *Barry Lyndon* zeigte er, wie man mit dem richtigen Werkzeug die Grenzen der realistischen Beleuchtung verschieben kann.

*Barry Lyndon* und *Spartacus* sind Kubricks einzige Filme, die in einer Zeit spielen, in

---

<sup>200</sup>Phillips und Hill, *Kubrick Encyclopedia*, S. 77.

<sup>201</sup>Castle, *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, S. 643.

der es noch kein elektrisches Licht gab. Wir haben gesehen, dass er in seinen letzten Filmen hauptsächlich mit Lichtquellen arbeitete, die auch Bild zu sehen waren. In *Dr. Strangelove* baute er die Scheinwerfer selbst in das Set ein, in *2001* versteckte er die Scheinwerfer hinter Paneelen und in *A Clockwork Orange* verwendete er Photofloods anstelle normaler Glühbirnen.

Diese Lösungen funktionierten für *Barry Lyndon* jedoch nicht mehr. Der Film spielt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; die einzigen Lichtquellen waren Feuer und Sonnenlicht. Szenen, die tagsüber spielen, waren daher kein Problem: Entweder man verwendete das natürliche Sonnenlicht oder man ahmte es nach, indem man Lampen durch das Fenster scheinen ließ. Was aber macht man im Fall von Nachtszenen? Kubrick war von der Idee angetan, die Nachtszenen nur mit Kerzenlicht zu beleuchten, wie er Michel Ciment erklärte:

„Well, that's something that I've always been very bothered by in period films, that the light on interiors is so false. And when you see a room that's entirely lit by candles, which they had to be, it just looks completely different and it's of course very beautiful.“<sup>202</sup>

„[Ciment:] Why do you prefer natural lighting?

[Kubrick:] Because it's the way we see things. I have always tried to light my films to simulate natural light; in the daytime using the windows actually to light the set, and in night scenes the practical lights you see in the set. This approach has its problems when you can use bright electric light sources, but when candelabras and oil lamps are the brightest light sources which can be on the set, the difficulties are vastly increased. Prior to *Barry Lyndon*, the problem has never been properly solved. Even if the director and cameraman had the desire to light with practical light sources, the film and the lenses were not fast enough to get an

---

<sup>202</sup>Kubrick und Ciment, *Barry Lyndon - Interview by Michel Ciment*, ab 3'55". Diese Stelle stammt aus Tonaufnahmen von Michel Ciment, die als Grundlage für die niedergeschriebenen Interviews in seinem Buch zu Kubrick dienten. Auszüge aus diesen Aufnahmen wurden im Rahmen einer Kubrick-Ausstellung der Cinémathèque Française im Jahr 2011 als Teil des Audioguides veröffentlicht.

exposure.“<sup>203</sup>

Wie schaffte es Kubrick, diese Szenen nur mit Kerzenlicht zu drehen? Bereits während der Vorbereitungen zu seinem Napoleon-Film stieß Robert Gaffney, ein langjähriger Freund und Mitarbeiter Kubricks, auf Objektive mit  $f/0,9$  und  $f/0,7$ . Angeblich sagte er damals zu Kubrick: „Stanley, you don't realize that with the speed of the new film and the speed of these lenses you could shoot *Napoleon* with candlelight.“<sup>204</sup>

Als Kubrick sich an die Arbeit zu *Barry Lyndon* machte, trieb er ein Objektiv von Zeiss auf, das der deutsche Objektivhersteller angeblich für die NASA hergestellt hatte.<sup>205</sup> Dieses 50mm Objektiv hatte eine Blendenöffnung von  $f/0,7$ , was einen stop besser ist als  $f/1,0$  und etwa zwei stops besser als die sonst üblichen lichtstärksten Objektive mit  $f/1,4$  bis  $f/1,2$ .

Das reichte aber noch immer nicht aus, um tatsächlich bei Kerzenlicht zu drehen. Deshalb forcierten Kubrick und Kameramann John Alcott den Eastman Color 5254 – der gleiche Film, auf dem auch *A Clockwork Orange* gefilmt wurde – in der Entwicklung um einen stop auf ISO 200. Das Negativ wurde nicht nur für die Kerzenszenen, sondern für den gesamten Film forciert – also auch für Szenen, die bei vollem Sonnenlicht gedreht wurden und für die sie die zusätzliche Empfindlichkeit nicht gebraucht hätten.<sup>206</sup> Der Grund dafür war, dass der Film so ein konsistentes Aussehen erhielt, da sonst die forcierten Teile eine andere Körnung, einen anderen Kontrast und auch eine andere Farbbalance gehabt hätten.

Damit war zwar ein Problem gelöst: Objektiv und Filmempfindlichkeit reichten theoretisch aus, um bei Kerzenlicht zu drehen. Das Zeiss-Objektiv musste aber zuerst für eine Filmkamera angepasst werden. Kubrick fragte Ed DiGiulio, ob er dieses Objektiv auf die Mitchell BNC montieren könne: „I reported that it was impossible to

---

<sup>203</sup>Ciment, *Kubrick*, S. 176.

<sup>204</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 328.

<sup>205</sup>Ebd., S. 378.

<sup>206</sup>Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*“, S. 219f.

fit the lens to his BNC because of its large diameter and also because the rear element came within 4mm of the film plane.“<sup>207</sup> Kubrick ließ sich allerdings nicht davon abbringen und bat ihn dennoch, sich etwas zu überlegen.

DiGiulio musste umfangreiche Änderungen sowohl am Objektiv als auch an der Mitchell BNC vornehmen. Da das Objektiv für die Fotografie hergestellt wurde, hatte es einen Compur-Verschluss eingebaut.<sup>208</sup> Das sind Lamellenverschlüsse (leaf shutter), die das Objektiv selbst verschließen, damit kein Licht auf den Film treffen kann. Erst für die Belichtung werden die Lamellen geöffnet (siehe Abbildung 145). Diese Objektive werden vor allem für Großformatkameras verwendet, da dort der üblichere Schlitzverschluss (focal-plane shutter), der in der Kamera selbst montiert ist, wegen dem großen Filmformat auch sehr groß sein müsste. Filmkameras verwenden als Verschluss jedoch eine Umlaufblende, weshalb dieser Compur-Verschluss unnötig war. DiGiulio musste das Objektiv zerlegen und den Verschluss entfernen. Außerdem veränderte er die Blende, damit sie so wie bei einem Filmobjektiv eingestellt werden konnte.<sup>209</sup>

Da das Objektiv zu groß war, musste er den Fokussiermechanismus so einstellen, dass sich das gesamte Objektiv frei im Objektivanschluss bewegen konnte.<sup>210</sup> Wenn man das Objektiv drehte, bewegte es sich von der Filmebene weg und die Schärfe wurde dadurch näher gestellt.

Die Schärfereinstellungen mussten für die Kamera auch neu adaptiert werden: DiGiulio verwendete einen sehr feinen Tubus für die Fokussierung, wodurch man zwei Umdrehungen brauchte, um von Unendlich auf etwa 1,5 m scharf zu stellen.<sup>211</sup> Die Schärfe musste für jede Entfernung genau kalibriert werden, wie John Alcott erklärte:

„This Zeiss lens was like no other lens in a way, because when you look through any normal type of lens, like the Panavision T/1,1 or the Angenieux f/0,95, you are looking through the optical system and by just altering the focus you can tell whether it's in or out of focus. But when you looked through this lens it appeared to have a fantastic range of focus, quite unbelievable. However, when you did a

---

<sup>207</sup>DiGiulio, „Two Special Lenses for ‚Barry Lyndon‘“, S. 277.

<sup>208</sup>Ebd.

<sup>209</sup>Ebd.

<sup>210</sup>Ebd.

<sup>211</sup>Ebd.

photographic test you discovered that it had no depth of field at all – which one expected anyway. So we literally had to scale this lens by doing hand tests from about 200 feet down to about 4 feet, marking every distance that would lead up to the 10-foot range. We had to literally get it down to inches on the actual scaling.”<sup>212</sup>

Darüber hinaus war durch die extreme Blendenöffnung des Objektivs die Schärfentiefe außergewöhnlich klein. Bei Einstellungen, in denen sich die Schauspieler nicht bewegten, konnte der Abstand zwischen Kamera und Schauspieler mit einem Maßband gemessen und am Objektiv entsprechend eingestellt werden. Sobald sich der Schauspieler zur oder weg von der Kamera bewegte, musste die Schärfe nachkorrigiert werden. Da bei diesem Objektiv die Schärfentiefe nur wenige Zentimeter betrug, musste bereits bei den kleinsten Bewegungen korrigiert werden. Der focus puller Doug Milsome half sich daher mit einem Videosystem aus, mit dem er die Bewegungen der Schauspieler registrieren und die Schärfe entsprechend ändern konnte. Dafür platzierte er eine Videokamera in einem 90°-Winkel zur Filmkamera und schloss sie an einen Fernseher an. Vor das Fernsehbild klebte er ein Gitter und schrieb die entsprechenden Entfernungen zur Filmkamera dazu. Dadurch konnte Milsome jede Bewegung zur oder weg von der Kamera erkennen und die Schärfe dementsprechend anpassen.<sup>213</sup>

Auch die Kamera selbst musste für das Zeiss-Objektiv umfassend adaptiert werden. Kubrick kaufte die Mitchell BNC bereits für *A Clockwork Orange* und ließ sie damals von DiGiulio überarbeiten.<sup>214</sup> Obwohl sehr viele BNCs in den 60er Jahren mit einem Spiegelreflexmechanismus ausgestattet wurden, ließ DiGiulio Kubricks BNC in dieser Hinsicht unverändert. Hätte er einen Reflexmechanismus eingebaut, hätte er ihn für das Zeiss-Objektiv ohnehin wieder ausbauen müssen, denn selbst ohne Spiegel war das Objektiv mit nur 4 mm Abstand zu nah an der Filmebene. Zwischen Objektiv und Film mussten immerhin noch die Umlaufblende und das Bildfenster Platz haben.

Die Umlaufblende muss beim Bildwechsel den Film abdunkeln, da der Film sonst

---

<sup>212</sup>Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*“, S. 223f.

<sup>213</sup>Ebd., S. 225.

<sup>214</sup>DiGiulio, „Two Special Lenses for ‚*Barry Lyndon*‘“, S. 276.

weiterhin belichtet werden würde, während er in der Kamera weitertransportiert wird. In den BNC-Kameras waren zwei Blenden verarbeitet. Mit der zweiten Blende konnte die Größe der Umlaufblende verändert werden, wodurch man die Belichtungszeit beeinflussen konnte. DiGiulio tauschte diese zweite Blende aus, wodurch nur noch eine einzige, unveränderliche Blende übrig blieb.<sup>215</sup>

Diese unveränderliche Umlaufblende musste er aber immer noch näher zur Filmebene bringen. Dafür verlegte er das Gehäuse und das Bildfenster weiter nach hinten.<sup>216</sup> (Das Bildfenster deckt den Film ab, sodass genau der Bildausschnitt belichtet wird und nicht auch der restliche Film.)

Kubrick konnte nun also das Zeiss 50mm  $f/0,7$  Objektiv mit seiner Mitchell BNC verwenden. Er wollte sich aber nicht auf die 50 mm Brennweite beschränken und bat DiGiulio, zwei weitere Objektive auf eine kürzere Brennweite zu adaptieren.<sup>217</sup>

„I told him that before doing anything as mind-boggling as this I would check with some of the optical experts I knew to see if there were a simpler way. As luck would have it, Dr. Richard Vetter of Todd-A-O, a man whose optical expertise I've always held in high esteem, suggested to me that the result I was trying to achieve could probably be accomplished by using a projection lens adapter, designed by the Kollmorgen Corporation, which was originally intended to modify the focal length of 70mm projection lenses in theatres so that the image format could exactly match the size of the screen.“<sup>218</sup>

Dadurch erhielt er eine effektive Brennweite von 36,5 mm mit einer gleichen relativen Blendenöffnung von  $f/0,7$ .<sup>219</sup> Kubrick war begeistert und wollte noch ein weiteres Objektiv. DiGiulio erkundigte sich wieder bei Richard Vetter und baute ein 24mm Objektiv. Durch die Änderungen am Objektiv kam es allerdings zu starken Verzerrungen an den Bildrändern und Kubrick verwendete es schlussendlich doch

---

<sup>215</sup>Ebd., S. 277; LoBrutto, *Kubrick*, S. 379.

<sup>216</sup>DiGiulio, „Two Special Lenses for ‚Barry Lyndon‘“, S. 277.

<sup>217</sup>Ebd.

<sup>218</sup>Ebd., S. 318.

<sup>219</sup>Ebd.

nicht.<sup>220</sup>

Sehen wir uns nun an, wie die Kerzenszenen tatsächlich beleuchtet wurden. Es waren insgesamt 13 Szenen, manche länger, manche nur einzelne Einstellungen, in denen Kerzen die Hauptlichtquelle waren. Einige der Szenen wurden tatsächlich nur mit Kerzenlicht gedreht. Das Licht wurde aber häufig zusätzlich durch Reflektoren verstärkt, wie John Alcott anmerkt:

„In the sequence where Lord Ludd and Barry are in the gaming room and he loses a large amount of money, the set was lit entirely by the candles, but I had metal reflectors made to mount above the two chandeliers, the main purpose being to keep the heat of the candles from damaging the ceiling. However, it also acted as a light reflector to provide an overall illumination of toplight.“<sup>221</sup> (siehe Abbildungen 146-148)

Dabei erreichten sie laut Alcott eine Beleuchtungsstärke von etwa 3 Footcandles (fc, ca. 30 Lux).<sup>222</sup> Das entspricht genau der Beleuchtung, die man braucht, wenn man mit 1/48 s Belichtungszeit, ISO 200 Filmempfindlichkeit und einer relativen Blendenöffnung  $f/0,7$  arbeitet.<sup>223</sup>

Sie arbeiteten aber auch mit mehr Licht als 3 fc. Die erste Szene, die nur mit Kerzen beleuchtet ist, ist ein Gespräch zwischen Redmond Barry (Ryan O'Neal) und Captain Grogan (Godfrey Quigley) (Abbildungen 149 und 150). In den Continuity Polaroids findet man Einträge zur Beleuchtungsstärke dieser Szene: 6 fc Führungslicht (ca. 65 Lux) und  $\frac{3}{4}$  fc Fülllicht (ca. 8 Lux).<sup>224</sup> Für die Szene, in der Redmond Barry bei der Deutschen Lischen (Diana Körner) zum Essen eingeladen ist, drehten sie mit 5 fc (ca. 55 Lux) Führungslicht auf Barry, 1  $\frac{1}{2}$  fc (ca. 16 Lux) auf das Bett links von Barry und

<sup>220</sup>Ebd. Er erzählte LoBrutto jedoch eine andere Geschichte, siehe LoBrutto, *Kubrick*, S. 379.

Dort sagt er, er konstruierte ein 35mm und ein 75mm Objektiv. Da der *American Cinematographer* Artikel kurz nach den Dreharbeiten entstanden ist, LoBruttos Gespräch aber erst in den 1990er Jahren geführt wurde, schenke ich dem Artikel mehr Vertrauen.

<sup>221</sup>Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's Barry Lyndon“, S. 224.

<sup>222</sup>Ebd.

<sup>223</sup>Berechnet nach Autor unbekannt, „EV/Lux/FootCandle Conversion Chart“.

<sup>224</sup>SK/14/3/3/7 *Barry Lyndon* Continuity Photographs and Polaroids, Book 1

½ fc (ca. 5 Lux) auf die Wand hinter ihm (Abbildung 151).<sup>225</sup>

Kubrick und Alcott arbeiteten aber nicht immer ausschließlich mit Kerzenlicht, wie auch Kubrick selbst im Interview mit Michel Ciment einräumte.<sup>226</sup> In der Szene, in der Redmond Barry seinem Sohn eine Gutenachtgeschichte erzählt, ist zwar das Kerzenlicht die Hauptlichtquelle, rechts hinten stehen allerdings drei Lowel Lights, die mit ihrem indirekten, weichen Licht Barrys Rücken vom Hintergrund abheben lassen (siehe Abbildung 152).<sup>227</sup> Die Großaufnahme von Barrys Sohn Bryan sieht meiner Einschätzung nach so aus, als wäre sie mit elektrischem Licht beleuchtet worden (Abbildung 153).

Auch in Abbildung 154 scheint zusätzlich beleuchtet worden zu sein. Die Hauptlichtquelle für die Figuren im Vordergrund war das Kerzenlicht, ich denke aber, dass der Hintergrund noch zusätzlich beleuchtet wurde. Die Schatten der Diener sind auffällig scharf und passen nicht zu dem weichen Licht der Kerzen. Es ist daher wahrscheinlich, dass Kubrick und Alcott ein leichtes Fülllicht verwendet haben, damit der Hintergrund etwas besser sichtbar ist.

---

Auch wenn die Beleuchtung von *Barry Lyndon* aufgrund seiner Kerzenszenen am

225SK/14/3/3/7 *Barry Lyndon* Continuity Photographs and Polaroids, Book 1 (22.10.1973). Im *Spartacus* Kapitel habe ich bereits erwähnt, dass Footcandle die übliche amerikanische Einheit ist, in der die Belichtungsstärke gemessen wird. Die entsprechende SI-Einheit ist Lux. An dieser Stelle ist es wichtig, die Zahlen genauer zu verstehen. 1 Footcandle entspricht ca. 10,76 Lux. Beides sind lineare Werte im Gegensatz zu den f-stops, die logarithmisch sind. 1 stop ist als halb oder doppelt so viel Licht definiert. Deshalb entspricht der Unterschied von 10 Lux auf 20 Lux 1 stop, der Unterschied von 10 Lux auf 40 Lux 2 stops, von 10 Lux auf 80 Lux 3 stops usw. Es verhält sich also ganz analog zur Belichtungszeit und der Filmempfindlichkeit in ASA. Auch dort geht die Reihe so: 1/15 s, 1/30 s, 1/60 s bzw. 50 ASA, 100 ASA, 200 ASA. Bei 6 Footcandles (ca. 65 Lux) wäre also bereits eine f/1 Blendenöffnung ausreichend gewesen.

226„If you shot in this office now, you might have a very weak fill-in light, because the light from the window would be too contrasty, while with the candles we had very, very weak light for the bouncing off the ceiling, but what [was] generally called the key light was always the candles.“

Kubrick und Ciment, *Barry Lyndon - Interview by Michel Ciment*, 4'54".

227SK/14/3/3/7 *Barry Lyndon* Continuity Photographs and Polaroids, Book 3 (1.4.1974 und 3.4.1974).

berühmtesten ist, spielt der größte Teil des Films dennoch bei Tageslicht. Der Film wurde vollständig on location gedreht. Kubrick und Alcott beleuchteten nicht mit natürlichem Licht, sondern ahmten es mit künstlichem Licht nach. Dafür ließ Alcott Mini-Brutes (Kohlenbogenlampen) durch die Fenster scheinen. Auf die Fenster gab er eine Diffusion, die das Licht weicher machte, und zusätzlich einen 85-Farbfilter, der das bläuliche Tageslicht an den Kunstlichtfilm anpasste.<sup>228</sup> Ein typisches Beispiel für diese Beleuchtung sehen wir in Abbildung 155. Das Licht kommt nur vom Fenster und ist durch die der Diffusion sehr weich.

Obwohl Kubrick und Alcott naturalistisches Licht als Ziel hatten, überließen sie nichts dem Zufall. Als Alcott über diese Szene sprach, gab er offen zu, dass er, wenn notwendig, auf hundertprozentige Authentizität verzichtete:

„In some instances, what we created looked much better than the real thing. For example, there's a sequence that takes place in Barry's dining room, when his little boy asks if his father has bought him a horse. [Abbildung 155] That particular room had five windows, with a very large window in the center that was much greater in height than the others. I found that it suited the sequence better to have the light coming from one source only, rather than from all around. So we controlled the light in such a way that it fell upon the center of the table at which they were having their meal, with the rest of the room falling off into nice subdued, subtle color.“<sup>229</sup>

Ein Problem für Alcott waren weiße Flächen, die ihm durch die Beleuchtung zu hell wurden:

„[...] in some of the interiors used for shooting *Barry Lyndon* there were lots of white areas, fireplaces and such. If you put a light through a window these would stick out like a sore thumb, as they say. So, most of the time, I covered them with a black net – the white marble of the fireplaces, the very large white three-foot wide panels on the walls, and the door frames that were white. [...] It did wonders in toning down the white.“<sup>230</sup>

Als Beispiel dafür siehe Abbildung 156: Die Tür im Hintergrund ist deutlich

---

228Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*“, S. 217f.

229Ebd., S. 218.

230Ebd., S. 220.

dunkler, als zu erwarten wäre.

Außerdem gab er für Einstellungen, für die er keine Netze über zu helle Bereiche hängen konnte, häufig Grauverlauffilter auf die Kamera, um sie abzdunkeln – eine äußerst unübliche Vorgehensweise.<sup>231</sup>

Auch die Lowel Lights waren für Kubrick und Alcott wieder außerordentlich wichtig. Wir haben bereits gesehen, dass für die Kerzenszenen Lowel Lights als Fülllicht oder Spitzlicht verwendet wurden. Im Film findet man immer wieder Einstellungen, die eindeutig zusätzlich mit den Lowel Lights beleuchtet wurden. Das sehen wir etwa in Abbildung 157: Die Hauptlichtquellen sind Scheinwerfer, die durch die Fenster leuchten und dadurch natürliches Licht nachahmen (im Vergleich zur Totalen in Abbildung 158).<sup>232</sup> Da die Großaufnahme von Captain Quinn (Leonard Rossiter) gegen das Licht aufgenommen wurde, mussten Kubrick und Alcott irgendwie sein Gesicht aufhellen.

Ein anderes Beispiel, in dem Kubrick und Alcott Lowel Lights einsetzen, ist das Duell zwischen Barry und Lord Bullington (Leon Vitali). Das zeigt der Vergleich zwischen der Totalen in Abbildung 159 und der Nahaufnahme in Abbildung 160. Während für die Totale und auch für die meisten anderen Einstellungen dieser Szene (siehe etwa Abbildung 161) das Licht durch das Scheunentor kommt, kommt es in Abbildung 160 von links. Durch das Tor kommt überhaupt nur das normale Tageslicht. Die Produktionsfotos zeigen, dass Kubrick und Alcott in dieser Szene ausgiebig mit indirekten Lowel Lights arbeiteten.<sup>233</sup>

Kubricks Beleuchtung von *Barry Lyndon* war also nicht so puristisch, wie man wegen der Kerzenszenen meinen könnte. In den meisten Szenen, die in Innenräumen spielen,

---

231Ebd. Ein Graufilter (neutral density filter, ND filter) macht das Bild gleichförmig dunkler. Ein Grauverlauffilter dunkelt das Bild nur auf einer Seite ab, während es zur anderen Seite hin immer heller wird, bis der Filter ganz transparent ist. Solche Filter werden meistens im Freien benutzt, um einen besonders hellen Himmel abzdunkeln.

232SK/14/3/3/7 *Barry Lyndon* Continuity Photographs and Polaroids, Book 1, dinner table lighting plots (14.10.1973, 15.10.1973)

233SK/14/3/3/7 *Barry Lyndon* Continuity Photographs and Polaroids, Book 4

kommt das Licht von Filmlampen, die das natürliche Licht nachahmen sollen. Das hat vor allem mit praktischen Überlegungen zu tun: Natürliches Licht verändert sich ständig. Wolken ziehen an der Sonne vorbei, während sie von Ost nach West wandert, und wenn – wie in diesem Fall – im Herbst und Winter gedreht wird, kann überhaupt nur wenige Stunden am Tag gedreht werden. Zum Licht von den Fenstern kommen außerdem die Lowel Lights, die Kubrick und Alcott hier hauptsächlich als Fülllichter verwendeten.

Völlige Authentizität sieht also anders aus. Vergleichen wir diesen Stil aber mit *Spartacus*, sehen wir, dass Welten zwischen den beiden Filmen liegen. *Spartacus* ist eine klassische Hollywoodproduktion und sieht auch so aus. Es war üblich, in Sets zu drehen, die die Produktion vereinfachen sollten. Das bedeutete unter anderem, dass Wände entfernt werden konnten und keine Decke eingebaut wurde, damit von oben beleuchtet werden konnte. Was aber nicht unbedingt im Vordergrund stand, war eine realistische Beleuchtung. Es wurden Lichteffekte zwar gerne so eingesetzt, dass etwa die Schatten eines Fensters an der Wand zu sehen waren, die tatsächliche Lichtquelle für die Schauspieler kam aber fast immer aus einer völlig anderen Richtung (auch bei Kubrick, siehe Abbildungen 79 aus *The Killing* und 90 aus *Paths of Glory*).

In dieser Hinsicht ist *Barry Lyndon* völlig anders. Die Hauptlichtquelle ahmt immer natürliches Licht nach und zusätzliche Beleuchtung ist nur dazu da, die Schauspieler aufzuhellen. Der Zugang Kubricks lässt sich am besten so zusammenfassen: Er achtete zunächst darauf, woher das Licht im Alltag kommen würde. Dann versuchte er, dieses Licht nachzuahmen. Die einzelnen Einstellungen besserte er dann, je nach Situation, etwas auf, zum Beispiel mit Lowel Lights.

Auch wie Kubrick und Alcott die Lowel Lights verwendet haben, unterscheidet sich wesentlich von einer klassischen Filmbeleuchtung. Während in den klassischen Filmen die Lampen direkt auf die Schauspieler gerichtet wurden, verwendete Alcott sie nur indirekt über einen Fotoschirm: „I used the Lowel-Lights in umbrellas for overall fill. I always use the umbrellas – ever since *A Clockwork Orange*.“<sup>234</sup> Dieses weiche Licht ist nicht so auffällig wie direkte Beleuchtung und passt zu einem naturalistischen Stil.

---

<sup>234</sup>Alcott, „Photographing Stanley Kubrick’s *Barry Lyndon*“, S. 221f.

Kubrick und Alcott waren aber zu dieser Zeit nicht die Einzigen, die Wert darauf legten, realistisches Licht zu verwenden. Wir haben bereits gesehen, dass Jean-Luc Godard und Raoul Coutard ihre Filme in den frühen 60er Jahren realistisch beleuchtet haben. In den 70er Jahren gab es eine zunehmende Tendenz, „source lighting“ zu verwenden, wie Barry Salt feststellt:

„This meant producing a closer approximation to the appearance of the lighting in a real room that was just like the film set that they were lighting, with the direction of light apparently coming from its nominal source within the scene. Although good cameramen had always made some effort to roughly mimic the effect of the light in a real room, these attempts had usually been very partial, except in low-key situations [das kann man auch in den frühen Filmen Kubricks sehen, etwa *The Killing*]. (Bad cameramen didn't bother at all about relating their lighting to reality when lighting in mid- or high-key on the typical film set.)“<sup>235</sup>

Salt hebt drei Filme hervor, in denen source lighting verwendet wurde: Die Solschenizyn-Verfilmung *One Day in the Life of Ivan Denisovitch* (1970, Kamera: Sven Nykvist) wurde laut Salt nur mit verfügbarem Licht gedreht, genauso wie Terrence Malicks *Days of Heaven* (1978, Kamera: Néstor Almendros). Der dritte Film, den Salt als Beispiel für source lighting nennt, ist *Barry Lyndon*.<sup>236</sup>

Warum diese Tendenz in Richtung source lighting aufkam, ist nicht ganz klar. Ein Grund war sicherlich der technische Fortschritt. Empfindlicheres Filmmaterial und schnellere Objektive ließen eine indirekte Beleuchtung zu, während davor schon wegen des langsameren Filmmaterials noch mehr Licht notwendig war.

Das kann aber kaum der einzige Grund gewesen sein. Während am Anfang der 60er Jahre noch ein großer Teil der Filme in Schwarzweiß gedreht wurde, hat sich der Farbfilm Ende des Jahrzehnts voll und ganz durchgesetzt. Das Farbfilmmaterial war aber auch in den 70er Jahren noch immer weniger empfindlich als das Schwarzweißmaterial in den 50ern. 1955 wäre mit einem Schwarzweißfilm ein ähnlicher, naturalistischer Stil möglich gewesen wie mit einem Farbfilm 1975.

Außerdem hat sich die Produktionsmethode der Filme geändert. Wir haben bei

---

<sup>235</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 309.

<sup>236</sup>Ebd., S. 309f.

Kubrick gesehen, dass seine ersten großen Filme in einem Studio mit beweglichen Wänden und ohne Decke gedreht wurden. Neben den offensichtlichen Vorteilen einer Studioumgebung, die auch heute noch gelten (mehr Kontrolle, bessere Beleuchtungsmöglichkeiten und sauberer Ton), vermute ich auch hier technische Gründe dahinter, dass Studios bevorzugt wurden. So war die Standardkamera Mitchell BNC sehr klobig und daher sehr umständlich für die Arbeit on location. Kubrick drehte später meistens mit den kleineren Arriflex Kameras.<sup>237</sup>

Für die Arbeit on location war auch die Tonaufnahme wesentlich. Die Filme des italienischen Neorealismus konnten on location gedreht werden, da die Filme ohne Ton gedreht und die Dialoge erst im Nachhinein aufgenommen wurden. Dasselbe hat Kubrick mit *Fear and Desire* und *Killer's Kiss* getan (siehe Kapitel 4.1.4 und 4.1.6). Die amerikanischen Filme wurden allerdings mit Synchronon gedreht und einen guten Ton on location zu bekommen, war ein Problem. Dokumentarfilme wurden generell ohne Ton gedreht und in der Postproduktion vertont (siehe auch hier Kubricks *Day of the Fight*, *Flying Padre* und *The Seafarers*). Die Filme der Direct Cinema und Cinéma Vérité Bewegungen (siehe z.B. *Primary* (1960)) waren erst möglich durch kleinere 16mm Kameras mit größeren Filmmagazinen und einem Synchronon mit mobilen Magnetbandrecordern. Der Ton wurde dabei nicht auf dem Film selbst aufgenommen, sondern auf ein Aufnahmegerät und durch einen Quarzoszillator mit der Kamera synchronisiert.<sup>238</sup> Auch die Mikrofone wurden in den 60er Jahren besser und es wurden immer mehr Lavaliermikrofone (Ansteckmikrofone) verwendet.<sup>239</sup> Kubrick selbst war von den Ansteckmikrofonen begeistert, wie er im Interview mit Alexander Walker sagte:

„Sound recording has traditionally been the reason why people have thought it necessary to work within the soundproof walls of a film studio. But sound technology has advanced more strikingly than any other technical side of filmmaking. Aside from lightweight portable sound recorders which can be slung over a shoulder (formerly a sound truck with a man inside served the same purpose), there is a diverse range of microphones which allow excellent recordings

---

237Siehe z.B. Alcott, „Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*“, S. 221.

238Salt, *Film Style and Technology*, S. 290f.

239Ebd., S. 298f.

to be made under the worst conditions. We had a scene in *A Clockwork Orange* that took place under the Albert Bridge. The traffic noise was so loud that you had to raise your voice just to be heard in a conversation, but with the aid of a Sennheiser Mk. 12 microphone no larger than a paper clip, struck into an actor's lapel, it was possible to produce a sound track which had only a very pleasant hum of activity in the background.<sup>240</sup>

Diese technischen Möglichkeiten selbst erklären aber noch nicht, warum es in den 70ern zu mehr Naturalismus kam. Es brauchte auch eine andere Art Filmemacher, die einen neuen Stil finden wollten. Die Hauptvertreter sind daher auch vor allem jüngere Leute, die nicht aus dem Hollywood-System kamen: neben Kubrick etwa die europäischen Kameramänner Sven Nykvist, Néstor Almendros und Vittorio Storaro oder die US-Amerikaner Haskell Wexler, Gordon Willis und Conrad Hall.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup>Walker, *Kubrick, Director*, S. 43.

<sup>241</sup>Siehe auch Salt, *Film Style and Technology*, S. 309 (Nykvist, Almendros und Storaro), S. 289 (Wexler).

#### 4.4. Spätphase

Wir haben in den vorhergehenden Kapiteln gesehen, was Kubrick unter realistischer Beleuchtung verstanden hat und welche verschiedenen Lösungsansätze er für die Probleme gefunden hat, die ein solcher Stil mit sich bringt. Seine Herangehensweise kann so zusammengefasst werden: Die Hauptlichtquelle ist künstlich, kann aber im Bild gezeigt werden – die Paneele in *2001*, die Practicals in *A Clockwork Orange* sowie die Fenster und Kerzen in *Barry Lyndon*. Manchmal verwendete er auch verfügbares natürliches Licht als Hauptquelle, häufig etwa in *A Clockwork Orange*.

Er war aber auch kein Purist. Ihm ging es nicht um irgendeinen metaphysischen Wert, den diese Beleuchtung erfüllen sollte – im Gegensatz zur Dogma 95 Bewegung, die aus Prinzip zusätzliche Beleuchtung ablehnte. Es war ausschließlich das fertige Bild, das für Kubrick zählte. Aus diesem Grund schrak er nicht davor zurück, ein anderes Licht als das natürliche zu verwenden, wenn er on location drehte. Das Licht, das im fertigen Film so aussieht, als wäre es verfügbares Licht, hat er bewusst gesetzt: In *A Clockwork Orange* sind die Practicals keine normalen Lampen, sondern spezielle Photofloods; in *Barry Lyndon* ist das Licht, das durch die Fenster scheint, kein Sonnenlicht, sondern stammt von Filmlampen. Und wenn nötig, nahm er auch zusätzliches Licht, meistens von Lowel Lights.

Mit dieser Einteilung in eine Spätphase nach *Barry Lyndon* und ab *The Shining* habe ich eine Grenze in meiner Gliederung gezogen, die bis zu einem gewissen Grad willkürlich ist. Viele Dinge, die wir bereits in *Barry Lyndon* beobachten konnten, finden wir auch in *The Shining* und *Full Metal Jacket* wieder. Man hätte genauso gut diese Filme in einem Kapitel zusammenfassen können und *Dr. Strangelove*, *2001* und *A Clockwork Orange* in ein anderes.<sup>242</sup> Der Übergang zwischen den Filmen war vielmehr

---

<sup>242</sup>In *Dr. Strangelove*, *2001* und *A Clockwork Orange* versuchte Kubrick, starke Lichtquellen in das Set einzubauen; in *Barry Lyndon*, *The Shining* und *Full Metal Jacket* verwendete er eher alltägliche Practicals. Das hat sicher auch damit zu tun, dass sich eine solche Beleuchtung für Science-Fiction Filme eher anbietet als für Filme, die in der Gegenwart (oder Vergangenheit) spielen.

ein gradueller, aber von *The Shining* an ist ein Unterschied doch wesentlich: Der Einsatz der Steadicam. Sie ermöglichte Kubrick komplexere Kamerafahrten und führte auch dazu, dass er weniger zusätzliches Licht verwenden musste.

#### 4.4.1. *The Shining* (1980)

Kubrick wurde 1974 von Ed DiGiulio auf die Steadicam aufmerksam gemacht. Ein Demonstrationsfilm zeigte verschiedene Einstellungen, die mit dem bisherigen Equipment unmöglich waren.<sup>243</sup> In seiner charakteristischen Art schrieb Kubrick an DiGiulio:

„Dear Ed,

Mystery stabilizer was spectacular and you can count me as a customer. It should revolutionize the way films are shot. If you are really concerned about protecting its design before you fully patent it, I suggest you delete the two occasions on the reel where the shadow on the ground gives the skilled counter-intelligence photo interpreter a fairly clear representation of a man holding a pole with one hand, with something or other at the bottom of the pole which appears to be slowly moving. But my lips are sealed. I have a question: Is there a minimum height at which it can be used?“<sup>244</sup>

Es ist erstaunlich, wie einfach das Prinzip hinter der Steadicam ist und sie dennoch erst in den 70er Jahren von Garrett Brown erfunden wurde. Dazu müssen wir allerdings ein physikalisches Konzept verstehen: der Schwerpunkt oder Gravizentrum. Der Schwerpunkt ist etwa der Punkt, an dem man einen Bleistift auf dem Zeigefinger balancieren kann. Es ist der Punkt im Bleistift, von dem aus in jede Richtung gleichviel Masse ist (Massenmittelpunkt). Bei einer Kamera befindet sich der Schwerpunkt innerhalb der Kamera ,aber nicht notwendigerweise genau in der geometrischen Mitte, da ja die verschiedenen Teile der Kamera unterschiedlich schwer sind und die Masse daher nicht gleichförmig verteilt ist. Rotiert man die Kamera, so dreht sie sich um ihren Schwerpunkt. Den Schwerpunkt kann man ändern, indem man die Kamera auf ein Stativ gibt: Der Schwerpunkt liegt dann meist irgendwo entlang des Stativs (Abbildung 162).

<sup>243</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 409.

<sup>244</sup>Ebd., S. 410.

Wenn wir uns mit der Kamera bewegen, wackelt die Kamera automatisch mit. Entscheidend dafür ist das Trägheitsmoment. Das Trägheitsmoment wird meistens mit einem einfachen Experiment erklärt: Man setzt sich auf einen Bürosessel und dreht sich mit ausgestreckten Beinen und Armen. Wenn man die Beine und Arme zum Körper einzieht, verringert sich das Trägheitsmoment und man dreht sich schneller. Warum nimmt das Trägheitsmoment ab? Der Schwerpunkt liegt im Körper oder im Sessel. Wenn man die Beine und Arme von sich spreizt, ist ein Teil der Masse weiter vom Schwerpunkt entfernt, als wenn man sie einzieht. Das Trägheitsmoment ist größer, je größer die Masse ist und je weiter sie verteilt ist (daher lässt sich eine 5 kg schwere Kugel leichter drehen, als eine 5 kg schwere Stange).

Bei der Steadicam wird die Kamera auf einer Stange (genannt sledge) montiert, mit einem Gegengewicht auf der Gegenseite. Das Trägheitsmoment wird also durch die höhere Masse und die größere Verteilung der Masse größer und es wird schwieriger, die Kamera zu bewegen. Sie bleibt dadurch stabil, obwohl sich der Kameramann bewegt. Billigere Modelle bestehen nur aus dem sledge (das Stativ) und einem Griff, der mittels kardanischer Aufhängung (eng. gimbal) an der Steadicam angebracht ist. Mit ihnen kann man bereits relativ ruhige Kamerafahrten ausführen. Die „echte“ Steadicam wird zusätzlich noch mit einem Arm an einer Weste festgemacht, die der Kameramann trägt. Dieser Arm federt die Bewegung noch zusätzlich ab und verteilt das Gewicht (bis zu 15 kg) über den Brustkorb, sodass sledge und Kamera nicht mit der Hand getragen werden müssen.<sup>245</sup>

Warum die Steadicam erst relativ spät erfunden wurde, hat vermutlich ähnliche Gründe, wie dass klassische Studios bis in die 60er Jahre so sehr bevorzugt wurden. Einerseits waren die Kameras zu groß, wie etwa die Mitchell BNC. Das erste Modell der Steadicam arbeitete mit der außerordentlich kleinen Arriflex 2c, die ohne Blimp für Synchrontonaufnahmen jedoch zu laut war.<sup>246</sup> Für *The Shining* setzte Garrett Brown ein anderes Modell der Steadicam mit der größeren Arriflex 35BL ein, die aber noch immer wesentlich kleiner war als die Mitchell BNC. Andererseits war die Tonaufnahme für die

---

245Harris, „HowStuffWorks ‚How Steadicams Work‘“; „Steadicam“; Salt, *Film Style and*

*Technology*, S. 315f. Eine kardanische Aufhängung findet man z.B. bei einem Gyroskop.

246Salt, *Film Style and Technology*, S. 315.

komplexen Kamerafahrten ein Problem und da ohnehin das Studio bevorzugt wurde, war eine Steadicam nicht so wichtig: Im Studio konnten komplexe Kamerafahrten auch mit Dollys und Kränen realisiert werden, während eine Steadicam on location mehr Vorteile bringt.

Das größte Problem für den Kameramann war aber, ohne Sucher den Bildausschnitt zu bestimmen. Nimmt man die Kamera als Handkamera, kann man durch den Reflexsucher blicken und die Einstellung genau anpassen. Bei der Steadicam ist das so nicht möglich. Der Steadicam-Operator müsste sich auf sein Gefühl verlassen, um die Kamera richtig zu führen. Deshalb baute Garrett Brown einen Videomonitor in die Steadicam ein, mit dem der Steadicam-Operator den Bildausschnitt genauso bestimmen kann wie mit einem Sucher. Dafür musste er auch in die Kamera selbst einen Videomechanismus einbauen. Solche video assist Systeme gab es zwar bereits in den 60er Jahren (Kubrick verwendete es für die ferris wheel Szenen in *2001*), Barry Salt schreibt aber, dass sie qualitativ noch nicht sehr ausgereift waren und daher nur selten zum Einsatz kamen. Erst in den 70er Jahren wurden sie so weit verbessert, dass Filmemacher sie auch öfter verwendet haben.<sup>247</sup> Eine Steadicam ohne zusätzlichen video assist wäre jedenfalls unvorstellbar, da der Steadicam-Operator nur vermuten könnte, was er gerade filmt.

Als Kubrick zum ersten Mal die Steadicam-Aufnahmen sah, wusste er noch nicht, was sein nächster Film sein wird. Er begann wieder mit der Suche nach einem neuen Stoff und stieß auf Stephen Kings *The Shining*.<sup>248</sup> King hatte seinen ersten Roman *Carrie* 1974 veröffentlicht und wurde langsam zu einem der bedeutendsten Bestsellerautoren. *Carrie* wurde 1976 von Brian De Palma mit großem Erfolg verfilmt. Der finanzielle Erfolg von *Barry Lyndon* war für Kubricks Verhältnisse bescheiden und er wusste, dass er seine Freiheit nur dann behalten konnte, wenn seine Filme auch für die Produzenten profitabel sind, und *The Shining* versprach einen sicheren Erfolg.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup>Ebd., S.314.

<sup>248</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 411.

<sup>249</sup>So schrieb etwa Michael Herr: „He had great respect for the box office, if not the greatest respect, and found something to admire in even the most vile movie once it passed a hundred

Kubrick arbeitete nun zum vierten Mal mit DP John Alcott zusammen. Nachdem er *A Clockwork Orange* und *Barry Lyndon* hauptsächlich on location gedreht hatte, drehte er *The Shining* wieder zur Gänze im Studio in Borehamwood. Das Innere des Hotels wurde, so wie es im Film zu sehen ist, völlig im Studio nachgebaut. Dabei wurde es speziell so gebaut, dass lange Kamerafahrten mit der Steadicam möglich waren, die von einem Bereich des Hotels in einen anderen führten.

Die Beleuchtung ließ Kubrick wieder in das Set einbauen: In der Lounge und im Ballsaal wurden Kronleuchter mit je 25 1000 Watt Halogenlampen aufgehängt (dieselben Lampen wurden in den Lowel Lights verwendet), die Korridore wurden mit Leuchtstoffröhren beleuchtet.<sup>250</sup> Die Lounge des Hotels hatte zusätzlich große Fenster, durch die künstliches Tageslicht schien. Anders als bei *Barry Lyndon* haben Kubrick und Alcott die Diffusion nicht auf die Fenster selbst gegeben. Hinter den Fenstern wurde ein Garten mit Bäumen angelegt und danach ein Hintergrund aus Diffusionsmaterial aufgespannt, der etwa 25 x 10 m groß war. Hinter dieser Diffusion waren 860 1000 Watt Lampen des Typs Medium Flood PAR 64.<sup>251</sup> Durch das Diffusionsmaterial wirkte die Beleuchtung so wie bei indirektem Sonnenlicht oder bei Bewölkung.

Da die Sets teilweise bereits 8 Wochen vor Beginn der Dreharbeiten fertiggestellt wurden, konnte Alcott bereits im Vorhinein Beleuchtungstests durchführen. Er fotografierte das Set mit einer 35mm Kleinbildkamera und notierte jeweils, wie er das Set beleuchtet hatte. Beim Dreh selbst musste er dann nur noch kleinere Änderungen vornehmen.<sup>252</sup>

Gedreht wurde *The Shining* auf Eastman 100T 5247 Film, ohne forcierte Entwicklung.<sup>253</sup> Obwohl Kameratests mit den beiden f/0,7 Zeiss-Objektiven

---

million.“ Herr, *Kubrick*, S. 31.

250Lightman, „Photographing Stanley Kubrick’s *The Shining*“, S. 261.

251Ebd., S. 261f. PAR steht für einen parabolischen Reflektor, der in der Lampe eingebaut ist, wodurch das Licht in parallelen Strahlen nach vorne reflektiert wird (siehe Millerson, *Lighting for Television and Film*, S. 297). 64 steht für den Durchmesser des Reflektors (in diesem Fall 200mm) und Medium Flood für den Abstrahlwinkel (in dem Fall 24°), siehe „Parabolic Aluminized Reflector Light“.

252Lightman, „Photographing Stanley Kubrick’s *The Shining*“, S. 262f.

253Zum Negativ siehe SK/15/9/6 *The Shining* camera file, Letter from Andros Epaminondas to

durchgeführt wurden, verwendeten Kubrick und Alcott keines der beiden für die Dreharbeiten von *The Shining*.<sup>254</sup> Aus vereinzelt Informationen kann man in etwa ablesen, unter welchen Lichtverhältnissen Kubrick und Alcott gearbeitet haben. In den Produktionsunterlagen wird zum Beispiel ein Zeiss T/1,4 Objektiv erwähnt.<sup>255</sup> Außerdem findet man dort auch eine Erwähnung, dass sie sowohl im Keller als auch in der Küche mit f/2,8 gearbeitet haben.<sup>256</sup> Es zeigt sich also deutlich, dass, weil *The Shining* in der Gegenwart spielte und im Studio gedreht wurde, es auch keinen zwingenden Grund gab, mit derart dunklen Lichtverhältnissen zu arbeiten wie in *Barry Lyndon*.<sup>257</sup>

Was ist nun das Spezielle an der Beleuchtung für *The Shining*? In *2001, A Clockwork Orange* und *Barry Lyndon* profitierte Kubrick immer wieder davon, dass das Filmlicht in das Set eingebaut oder außerhalb der Fenster versteckt wurde. Das erlaubte ihm, die Kamera frei zu bewegen, ohne darauf achten zu müssen, aus Versehen Filmlampen oder anderes Equipment zu filmen. John Alcott erklärte in *American Cinematographer*:

„[Stanley] stated that he wanted to use the Steadicam extensively and very freely without having any lighting equipment in the scenes. In other words, he suggested that we let the practical lighting work for us without using any actual studio

---

Dick Barlow, 13.2.1978; zur Entwicklung siehe Ebd., S. 265.

254SK/15/9/6 *The Shining* camera file, steady tests

255SK/15/9/6 *The Shining* camera file, steady tests. Die Blendenöffnung wird bei Objektive für Filmkameras oft als „transmission stop“ angegeben, d.h. wieviel Licht tatsächlich durch das Objektiv kommt (hier z.B. T/1,4). In den modernen Objektiven geht zwischen den vielen Linsen, die in ihnen verbaut sind, Licht verloren. Es kommt daher weniger Licht durch das Objektiv durch, als es die geometrische Blendenöffnung *f/k* vermuten lässt. Damit man die Belichtung dennoch genau eingestellt werden kann, wird bei diesen Objektiven gemessen, wieviel Licht tatsächlich durchgelassen wird. Ein T/1,4 Objektiv ist daher so hell, wie ein ideales f/1,4 Objektiv mit 100% Lichtdurchlässigkeit.

256SK/15/9/6 *The Shining* camera file, Notes 18.4.1978

257„We wanted depth of field, so it might have seemed logical to force the development, but we had so much light coming through the windows from the backing that I could work at a T/2.8 to T4 aperture most of the time and that gave us sufficient depth.“ Lightman, „Photographing Stanley Kubrick’s *The Shining*“, S. 265.

lights.“<sup>258</sup>

„[...] I did use [practical lighting] in this film more than in anything I've done before, but I had to do this for a very special reason – and that was the Steadicam. Because of the Steadicam there was no way I could have used any floor lights. I couldn't have any ceiling lights because the hotel lounges, if you noticed, are built in such a way that they are fixed; they are solid; they are there for keeps.“<sup>259</sup>

Das zeigen auch die Produktionsfotos. Im Gegensatz zu *A Clockwork Orange* und *Barry Lyndon* sieht man selten zusätzliche Lampen. Die wenigen Beispiele, die ich finden konnte, sind vor allem im Making Of Film zu finden, den Kubricks Tochter Vivian gedreht hat. Dort sieht man nur drei Mal zusätzliches Licht – und das nur als Fülllicht (Abbildungen 163-165, wobei die Szene von 164 geändert wurde und im fertigen Film in der Lounge spielt).

Abbildung 166 zeigt die letzte der oben genannten Einstellungen im fertigen Film. Dabei sieht man wieder einmal, wie schwierig es ist, anhand des fertigen Films zu erkennen, wie im Detail beleuchtet wurde. Das Fülllicht ist hier derart dezent eingesetzt, dass es kaum auffällt.

Interessant sind auch die Einstellungen, die in der Lounge des Hotels spielen und die gegen die Fenster gedreht wurden (Abbildungen 167-169). Oben haben wir bereits gesehen, wie Kubrick und Alcott dieses Set beleuchteten: Einige Meter hinter den Fenstern war eine Diffusion aufgebaut, durch die unzählige Lampen leuchteten und dadurch einen bedeckten Himmel simulierten. Dadurch entstand ein starkes Gegenlicht. In den Abbildungen sieht man, dass sie das Gesicht von Jack Nicholson mit einem Fülllicht aufgehellt haben. Diese Einstellungen waren und sind äußerst unüblich. Kubrick und Alcott verwendeten nur wenig Fülllicht, filmten aber direkt in ein starkes Gegenlicht. Die meisten Kameramännern hätten eine solche Einstellung vermutlich als Fehler betrachtet: Nicholsons Gesicht ist nur kaum beleuchtet und durch das helle Gegenlicht kommt es zu Reflexionen im Objektiv, der Kontrast ist niedriger und die Bildqualität schlechter.

Bei Kubrick war das natürlich kein Fehler. Diese Einstellung dient deutlich der

---

<sup>258</sup>Ebd., S. 271f.

<sup>259</sup>Ebd., S. 269.

Handlung: In dieser Szene bedroht Jack Wendy, die gerade erkannt hat, dass er verrückt geworden ist. Durch das aggressive Gegenlicht wirkt Jack umso bedrohlicher, während die Einstellungen auf Wendy nie ins Gegenlicht gefilmt wurden und deshalb ausgeglichener beleuchtet sind (Abbildung 170).

Diese Szene zeigt auch, wie vorsichtig man bei der Rekonstruktion eines Films sein muss. Kubrick merkte bereits beim Dreh an, dass die Steadicam vermutlich die Anerkennung für alle Dollyfahrten in *The Shining* bekommen würde.<sup>260</sup> Diese Szene ist genau eine derjenigen, die Kubrick damit meinte: Obwohl die Kamera sich mit Jack Nicholson und Shelly Duvall mitbewegte, wurde sie nicht mit der Steadicam, sondern mit einem Dolly gedreht (das sieht man einerseits im Making Of (Abbildung 171), andererseits ist die Kamera viel ruhiger, als es mit einer Steadicam möglich gewesen wäre).

Wir haben bereits bei *Barry Lyndon* gesehen, dass Kubrick und Alcott trotz des realistischen Stils nicht darauf verzichteten, die Beleuchtung gezielt einzusetzen und genau zu kontrollieren. Das war bei *The Shining* nicht anders. Weiter oben habe ich bereits erwähnt, dass Alcott vor dem Dreh detaillierte Beleuchtungspläne erstellt hat, in denen er vermerkt hat, wie die Lichter eingestellt werden sollten. Jedes Licht war an einen Dimmer angeschlossen, die Helligkeit konnte somit genau eingerichtet werden. Alcott beließ es aber nicht dabei, das Licht für eine Szene einzustellen und dann ohne Veränderungen zu drehen:

„[The practicals] were all on dimmers on the board and I could control the whole situation by remote control through the use of a walkie-talkie. This was especially convenient for the Steadicam shots – and there were an awful lot of them. I could change the light settings of the chandeliers as the Steadicam was traveling about the set simply by talking to the control room. This happened in

---

<sup>260</sup>Brown, „The Steadicam and ‚The Shining‘“, S. 276. „More than most filmmakers [Kubrick]

knows the limitations of the dolly, and when it was necessary to have phenomenally good track, he rebuilt an entire 300-foot plywood roadway three times to get it smoother. During one difficult shot, Kubrick said gloomily that the Steadicam would probably get the credit for all the dolly moves in the picture anyway!“

several instances and it was a great help.“<sup>261</sup>

„[Herb Lightman:] How did your lighting plan work with the Steadicam shots? Alcott: Because most of the lighting was done within the set itself, using the practicals, if the chandeliers and light brackets were behind us, I would turn them up to a higher light level than the ones that I was photographing within the view of the camera, then, by the time the Steadicam had come around, I'd have changed the setting, reversed the whole situation. This had to be down on the plan, as well, depending upon whether we were going to come back and intercut something or pick it up somewhere.“<sup>262</sup>

Wir sehen also wieder, dass sich Kubrick nicht dogmatisch an einen hundertprozentig realistischen Beleuchtungsstil hielt. Für ihn zählte das Ergebnis, das zwar realistisch wirken sollte, aber nicht um jeden Preis realistisch sein musste. Bei *The Shining* war es gerade das Genre Horror, bei dem andere Filmemacher üblicherweise auf unheimliche Beleuchtung setzten und das ihn besonders reizte, realistisch zu beleuchten:

„I wanted the hotel to look authentic rather than like the traditionally spooky movie hotel. The hotel's labyrinthine layout and huge rooms, I believed, would alone provide an eerie enough atmosphere. This *realistic* approach was also followed in the lighting, and in every aspect of the décor. It seemed to me that the perfect guide for this approach could be found in Kafka's writing style. His stories are fantastic and allegorical, but his writing is simple and straightforward, almost journalistic. On the other hand, all the films that have been made of his work seem to have ignored this completely, making everything look as weird and dreamlike as possible.“<sup>263</sup>

#### 4.4.2. Full Metal Jacket (1987)

Kubrick war an einem Film über den Vietnamkrieg interessiert und begann nach *The Shining* systematisch Bücher über das Thema zu lesen. So kam er auch in Kontakt mit

---

<sup>261</sup>Lightman, „Photographing Stanley Kubrick's *The Shining*“, S. 261.

<sup>262</sup>Ebd., S. 263.

<sup>263</sup>Ciment, *Kubrick*, S. 186.

Michael Herr, der als Journalist in Vietnam war und mit Francis Ford Coppola bei *Apocalypse Now* (1979) die Voice Over Texte geschrieben hat.<sup>264</sup> Kubrick fand den Stoff für seinen nächsten Film im Roman *The Short-Timers* von Gustav Hasford, einem Veteranen des US Marine Corps. Kubrick adaptierte das Buch gemeinsam mit Herr. In der Konstellation zeigte sich auch wieder Kubricks Verlangen nach Authentizität: Er selber kannte den Vietnamkrieg nur durch Zeitungsartikel, Bücher und Dokumentationen; Herr kannte den Krieg jedoch aus erster Hand und konnte Kubricks unermüdliche Fragen beantworten. Und auch der Drill Instructor, der die Rekruten in *Full Metal Jacket* malträtirt, wird von einem echten Ausbilder gespielt (R. Lee Ermey).

Kubricks DP der letzten drei Filme, John Alcott, stand aus Termingründen für *Full Metal Jacket* nicht zur Verfügung, weshalb sein langjähriger Assistent und focus puller bei *Barry Lyndon* und *The Shining*, Douglas Milsome, die Arbeit übernahm.

Milsomes Arbeit an *Full Metal Jacket* mit Kubrick war kaum anders als die von Alcott: Die Hauptlichtquelle waren Fenster und Practicals, nur in wenigen Großaufnahmen arbeitete er mit zusätzlichem Licht. Der Großteil des Films spielt dazu im Freien, wo Kubrick und Milsome auf zusätzliches Licht verzichteten.

Mehrere Szenen in der ersten Hälfte des Films handeln in den Mannschaftsquartieren auf Perris Island, wo die Rekruten ausgebildet werden. Dieses Set wurde für die Produktion in England gebaut, natürlich mit festen Wänden und fixierter Decke.<sup>265</sup> Die Beleuchtung war in etwa so wie in *The Shining*: Das Licht kam von außen durch die Fenster, wobei je Fenster vier PAR 600 Watt Lampen durch ein Diffusionsmaterial leuchteten (Abbildung 172). Innen waren Leuchtstoffröhren an der Decke montiert, die entweder zusätzlich eingeschaltet oder in den Nachtszenen als Hauptlichtquelle verwendet wurden (Abbildung 173 und 174).<sup>266</sup> Kubrick setzte hier häufig lange Kamerafahrten ein, denen die naturalistische Beleuchtung entgegenkam.

Es ist schwer zu sagen, inwiefern Milsome und Kubrick in den Großaufnahmen zusätzlich beleuchteten. In Frage kommen etwa Abbildungen 175 und 176. Falls hier

---

<sup>264</sup>LoBrutto, *Kubrick*, S. 457.

<sup>265</sup>Magid, „Full Metal Jacket: Cynic’s Choice“, S. 77.

<sup>266</sup>Ebd., S. 78.

ein Aufheller (Lowel Light oder Reflektor) verwendet wurde, war er sehr dezent eingesetzt. In den oben erwähnten Einstellungen aus *The Shining*, die bei ähnlich starkem Gegenlicht gedreht wurden, sieht man deutlicher, dass Kubrick und Alcott mit zusätzlichem Licht gearbeitet haben. Dass Kubrick und Milsome auch in *Full Metal Jacket* manchmal mit Lowel Lights gearbeitet haben, erwähnte Milsome in *American Cinematographer*:

„For [the night scene in which Gomer Pyle is beaten by his fellow recruits], we used an open Fresnel Brute, which gave us very sharp shadows, and four 10K HMIs, white flame without condensers so they also cast very long and definite shadows. [...] Again, all of our light came from outside, and we used polystyrene to bounce the light, or we bounced light from a 1000 watt snooted Lowel off the ceiling just to reflect a little bit of white light into the shadow side.“<sup>267</sup>

Da es allerdings zu *Full Metal Jacket* kaum Produktionsfotos gibt und das Filmmaterial, das Kubricks Tochter Viviane gedreht hat, nicht öffentlich zugänglich ist, kann darüber nicht viel mehr gesagt werden. Klar ist, dass mindestens genauso wenig zusätzliches Licht verwendet wurde wie bei *The Shining*, und auf jeden Fall weniger als in Kubricks älteren Filmen.

Bei *Full Metal Jacket* haben Milsome und Kubrick den Film wieder forciert. Sie verwendeten Kodak 5294 400T, den sie den gesamten Film hindurch mit ISO 800 belichteten und bei der Entwicklung entsprechend um einen stop forcierten. Bei *Barry Lyndon* hatte das Negativ noch eine Empfindlichkeit von ISO 100 und wurde auf ISO 200 gepusht – ebenfalls ein stop mehr. Bei *Full Metal Jacket* konnten sie daher mit einem normalen  $f/1,4$  Objektiv bei gleichen Lichtverhältnissen arbeiten wie bei *Barry Lyndon* mit dem  $f/0,7$  Objektiv.

Das war vor allem für die Schlussequenz wichtig, die über mehrere Drehtage hinweg bei Sonnenuntergang gedreht wurde. Das Licht für diese Sequenz war hauptsächlich natürliches Licht und Licht von brennenden Häusern. Für die Schauspieler verwendeten sie hier aber dennoch zusätzliches Licht:

---

<sup>267</sup>Ebd., S. 79. Die Nachtszenen im Freien (z.B. während der Tet-Offensive) wurden mit Wendy Lights beleuchtet, die jeweils etwa 200 Lampen hatten, siehe Ebd., S. 80.

„Although we had exposure from the sky [...] we still needed to throw some light on the actors' faces. We mainly did that using kicker lights that glanced off their heads or gave us a  $\frac{3}{4}$  backlight. We primarily used Lowels or Redheads from quite a distance away, spotted up so they had a very directional beam that wouldn't spill anywhere else. We introduced flame red into the color of the lights too, to give them a warm glow.“<sup>268</sup>

Das kann man etwa in Abbildungen 177-179 sehen. In 177 und 179 wären die Gesichter der Soldaten ohne zusätzliches Licht kaum zu sehen, während das künstliche Licht in Abbildung 178 als Spitzlicht eingesetzt wurde.

Abbildungen 180 und 181 wurden vermutlich ohne zusätzliches Licht gedreht und zeigen, wie wichtig die zusätzliche Filmempfindlichkeit in dem dämmrigen Licht war.

Im Bezug auf die Beleuchtung war also *Full Metal Jacket* eine konsequente Weiterentwicklung des Stils, den Kubrick über die Jahre hinweg entwickelt hat. Dadurch, dass er mit einer Filmempfindlichkeit von ISO 800 arbeitete, benötigte er weniger Licht und konnte die Kampfszenen gegen Ende des Films mit wenig oder gar keiner zusätzlicher Beleuchtung bei Sonnenuntergang drehen, und zwar ohne spezielle Objektive verwenden zu müssen.

#### 4.4.3. Eyes Wide Shut (1999)

Kubrick hatte ein langjähriges Interesse an Arthur Schnitzlers Werk. Bereits in den 70er Jahren wollte er Schnitzlers *Traumnovelle* adaptieren, wozu er erst über zwanzig Jahre später Gelegenheit hatte.<sup>269</sup>

Es sind nur wenige Details darüber bekannt, wie *Eyes Wide Shut* beleuchtet wurde. Es gibt kaum Produktionsfotos und in den wenigen, die es gibt, kann man kaum erkennen, wie der Film tatsächlich gemacht wurde. Es gibt einen Artikel in *American Cinematographer*, der aber bei weitem nicht so ausführlich ist wie etwa zu *Barry Lyndon* oder *The Shining*. Daneben gibt es im Stanley Kubrick Archiv Ordner voll mit

---

<sup>268</sup>Magid, „Full Metal Jacket: Cynic's Choice“, S. 82.

<sup>269</sup>Hofsess, „Mind's Eye: A Clockwork Orange“, S. 106.

Beleuchtungstagebücher, die jedoch ohne die dazugehörigen Aufnahmen kaum interpretierbar sind. Außerdem findet man dort auch einige Beleuchtungsskizzen, vor allem zu Szenen im Schlafzimmer der Harfords (Tom Cruise und Nicole Kidman).

Dennoch kann man aus diesen Quellen einen ungefähren Eindruck erhalten, wie Kubrick und sein DP Larry Smith vorgegangen sind (auch mit Smith arbeitete Kubrick bereits vorher zusammen – er war Oberbeleuchter für *The Shining* und chief electrician für *Barry Lyndon*). Grundsätzlich blieben sie bei der Strategie, den Film hauptsächlich mit Practicals zu beleuchten. *Eyes Wide Shut* spielt zum größten Teil in der Nacht und Kubrick spielte wieder mit dem Gedanken, die f/0,7 Zeiss-Objektive von *Barry Lyndon* zu verwenden, verwarf diese Idee aber wieder.<sup>270</sup> Dafür forcierten Kubrick und Smith das Negativ bei der Entwicklung durchgehend um 2 stops, ähnlich wie bei *Barry Lyndon* und *Full Metal Jacket* für diejenigen Szenen, für die es an sich nicht notwendig gewesen wäre. Dadurch erhielt der Kodak EXR 5298 500T theoretisch eine Empfindlichkeit von ISO 2000, wobei Smith jedoch erklärte, dass er den Film so belichtet hat, als wäre die effektive zusätzliche Empfindlichkeit zwischen 1 ¼ und 1 ½ stops (was etwa ISO 1250-1600 entspricht).<sup>271</sup> Dadurch war der Film etwa 3 stops schneller als die ISO 200 bei *Barry Lyndon* – für die Kerzenszenen hätte nun also bereits ein f/2,0 Objektiv ausgereicht.

Es gibt daher auch eine Szene, in der Kubrick und Smith mit in etwa so wenig Licht gearbeitet haben wie bei *Barry Lyndon*: die Party bei Victor Ziegler (Sydney Pollack) zu Beginn des Films. Das Licht für diese Szene kam hauptsächlich von der Weihnachtsbeleuchtung im Hintergrund und Smith drehte mit einer Blendenöffnung von etwa f/1,4 (siehe Abbildung 182).<sup>272</sup> Laut Smith wurden die Totalen nur mit der Weihnachtsbeleuchtung beleuchtet, für die Großaufnahmen verwendete er aber häufig auch noch zusätzliches Licht, und zwar sogenannte China Balls:

„The China balls were very useful if there was any movement in the scene, because they're very light; we could just walk around with them and do anything we wanted. Normally, I only used a small amount of fill light when things began

---

<sup>270</sup>Pizzello, „A Sword in the Bed“, S. 31.

<sup>271</sup>Ebd., S. 31f.

<sup>272</sup>Ebd., S. 33. SK/17/5/16/1-3 *Eyes Wide Shut* lighting logs, 31.10.1996 und 26.9.1997.

to get a bit murky, because I knew that the force-developing would give us the exposure level we needed. For the scene in which the Hungarian first approaches Alice, I created some fill with a smaller curtain of the Christmas lights.“<sup>273</sup> (siehe Abbildung 183)

Das weiche Licht der China Balls ist sehr gut dafür geeignet, zusätzlich zu beleuchten, ohne dass es auffällt. Diese Lampen wurden in den 90er Jahren populär, unter anderem auch deshalb, weil sie sehr beweglich sind und sich daher gut als zusätzliches Licht für Steadicamfahrten eignen.<sup>274</sup> Außerdem passen sie zu dem weichen Stil, den viele der DPs erreichen wollten, wobei sie nur für schwächere Lampen geeignet sind, was wiederum lichtempfindlicheres Filmmaterial voraussetzt, das es erst ab dieser Zeit gab. Bis heute sind diese Kugeln unter Kameraleuten sehr beliebt (siehe Abbildung 3 und 4 aus *The Dark Knight Rises*). Kubrick hatte in seinen vorigen Filmen Lowel Lights ähnlich benutzt wie nun die China Balls: Indem er die Lowel Lights indirekt über einen Studioschirm strahlen ließ, erhielt er eine breite Lichtquelle, die weiche Schatten warf. China Balls erreichen einen ähnlichen Effekt: Sie sind aus einem Diffusionsmaterial, welches das Licht streut und dadurch weicher macht.

Wie Kubrick und Smith die China Balls verwendeten, illustriert Abbildung 184. Das Set war größtenteils mit Practicals beleuchtet, im rechten unteren Eck ist jedoch noch zusätzlich ein China Ball. Die entsprechende Einstellung im fertigen Film zeigt Abbildung 185. Anhand der Einstellung selbst könnte man kaum ableiten, dass von links ein Fülllicht kommt (angenommen die Einstellung im fertigen Film wurde tatsächlich so gemacht, wie es das Produktionsfoto andeutet).

Neben den China Balls verwendeten Kubrick und Smith auch noch immer Lowel Lights, wie Beleuchtungsskizzen im Stanley Kubrick Archive zeigen.<sup>275</sup> Eine Einstellung daraus lässt sich gut dem fertigen Film zuordnen: Als die Kamera auf Bills Gesicht hinzoomt – während Alice Bill ihre sexuellen Fantasien erzählt –, wird Bill von vorne mit einem Lowel Light beleuchtet (Abbildung 186). Und wieder wurde das Licht so

---

<sup>273</sup>Ebd.

<sup>274</sup>Salt, *Film Style and Technology*, S. 342.

<sup>275</sup>SK/17/5/16/5 Lighting Plans Bill's and Alice's Apartment, Slate 139 und Slate 167 (3. April 1997).

eingesetzt, dass es im Film so aussieht wie das Licht der Practicals und es daher nicht auffällt, dass zusätzlich beleuchtet wurde. In den Großaufnahmen dient das zusätzliche Licht dazu, die Gesichter etwas besser auszuleuchten und ungewollte Schatten verschwinden zu lassen.

Eine besondere Eigenheit von *Eyes Wide Shut* ist, dass Kubrick den gesamten Film hindurch mit den Farben Rot und Blau spielt (siehe Abbildungen 187-192). Welche Bedeutung den Farben zukommt, ist nicht hundertprozentig klar. Es ist naheliegend, dass er Rot mit Sexualität in Verbindung bringt – das sehen wir etwa in Abbildung 183, 18 und 189. Blau steht womöglich für das Negative, wie etwa in 190 für der Tod, in 191 Alices Albtraum, 189 die blauen Kutten als Bill bedroht wird und 188 als Nick Nightingale die Orgie erwähnt, die für Bill zur Gefahr werden wird. Meiner Meinung nach ist jedoch nicht eindeutig, was Kubrick mit den Farbenspielen tatsächlich sagen wollte. Wichtig in unserem Zusammenhang ist jedoch nur, dass die Farben nicht nur Teil der Dekoration sind, sondern Kubrick auch häufig färbiges Licht gezielt einsetzt. Larry Smith beschreibt die Beleuchtung des Apartments der Harfords so:

„The blue we used was very saturated, much bluer than natural moonlight would be, but we didn't care about that – we just went for a hue that was interesting. [...] I used open-faced dear glass arcs to get that particular color, and to create shafts of light that would bring out the sharpness of the blinds. It was an over-the-top blue, but it complemented the orange light very nicely and gave those scenes an intriguing look.“<sup>276</sup>

Für diese Aufnahmen hat Smith auch mit blauen China Balls gearbeitet, wie man in Abbildung 193 sehen kann.<sup>277</sup>

Obwohl hier nun hauptsächlich Beispiele genannt wurden, in denen eindeutig mit zusätzlichem Licht gearbeitet wurde bzw. die Farben bewusst künstlich eingesetzt wurden, darf man das Große und Ganze nicht aus den Augen verlieren. Kubrick sprach sein Ziel, realistisch zu beleuchten, zum ersten Mal nach *Paths of Glory* an. Darunter

---

<sup>276</sup>Pizzello, „A Sword in the Bed“, S. 37.

<sup>277</sup>Ebd.

kann man unterschiedliche Dinge verstehen. Ab *Dr. Strangelove* begann er, die Filme anders zu beleuchten, als es in den meisten anderen Produktionen der Fall war. Im Lauf der Jahre änderten sich die technischen Möglichkeiten und dadurch auch Kubricks Zugang. Außerdem passte Kubrick die Beleuchtung auch dem Film und der jeweiligen Szene an: *2001: A Space Odyssey* ist futuristisch; *A Clockwork Orange* ist oft sehr kalt, hart und von unten beleuchtet; *Barry Lyndon* ist weich und versucht, Gemälde nachzuahmen; *The Shining* ist realistisch, gerade weil es ein fantastisches Thema ist; *Full Metal Jacket* soll fast dokumentarisch wirken; *Eyes Wide Shut* soll teilweise traumartig wirken und spielt mit unterschiedlichen Farbtönen. All diesen Filmen liegt aber ein ähnlicher Zugang zugrunde: Das Licht soll hauptsächlich von Quellen kommen, die man im Bild sehen kann. Dabei ging Kubrick nie dogmatisch vor, sondern für ihn zählte das Ergebnis, welches man schlussendlich auf der Leinwand sehen konnte.

## 5. Zusammenfassung/Abstract

### 5.1. Deutsch

1973 beleuchtete Stanley Kubrick alle Nachtszenen von Barry Lyndon ausschließlich mit Kerzenlicht – zu dieser Zeit eine einzigartige Leistung. Warum hat er das getan und wie hat er es geschafft?

Kubrick hat zum ersten Mal 1958 in einem Interview ausdrücklich seinen Zugang zur Beleuchtung beschrieben: „We are all used to seeing things in a certain way, with the light coming from some natural source. [...] I try to duplicate this natural light in the filming. It makes for a feeling of greater reality.“ In seinen frühen Arbeiten als Fotograf für das Magazin *Look* und als aufstrebender Filmemacher zeigt er in seiner Beleuchtung eine Mischung verschiedener Techniken, die unterschiedliche Zwecke erfüllten. So war in den 1950er Jahren wegen dem niedrigempfindlichen Filmmaterial zusätzliches Licht für dokumentarische Arbeiten notwendig. Dementsprechend ist eines der Ziele von Kubricks frühem Beleuchtungsstil aus praktischer Sicht zu sehen: Ohne ausreichende Beleuchtung gibt es auch keine ausreichende Belichtung für das Filmmaterial. Kubrick hat daneben aber auch versucht, seine Filme möglichst professionell aussehen zu lassen. Aus diesem Grund ahmte er moderne Beleuchtungsstrategien nach, vor allem das harte Licht des Film Noir und die Konvention der Drei-Punkt Beleuchtung (mit Führungslicht, Fülllicht und Rücklicht). Darüber hinaus zeigte Kubrick bereits Interesse an realistischer Beleuchtung: Viele seiner Fotografien für *Look* machte er nur mit verfügbarem Licht und in schwierigen Lichtverhältnissen verwendete er immer wieder seinen Blitz so, dass er damit realistisches künstliches Licht nachahmte.

Nach zwei abendfüllenden Spielfilmen, die Kubrick praktisch auf eigene Faust gedreht hat, tat er sich mit dem Produzenten James Harris zusammen und drehte seinen ersten Film in Hollywood: *The Killing* (1956). Als Kubrick damit begann, Filme zu drehen, tat er alles selbst: Er war Regisseur, Kameramann, machte den Schnitt, nahm den Ton auf und synchronisierte ihn in der Postproduktion. Für *The Killing* hatte Kubrick zum ersten Mal eine professionelle Crew und er geriet sofort mit dem

erfahrenen Director of Photography (DP) Lucien Ballard in Streit, da dieser seine detaillierten Anweisungen bezüglich Objektiven und Kameraposition ignorierte. Die Beleuchtung dieses Films ist ein gutes Beispiel für eine relativ simple Beleuchtung mit sichtbaren Quellen, kombiniert mit einem vereinfachten Studioloook. Wegen der Konflikte mit Ballard ist jedoch nur schwer zu sagen, wer wie viel zu diesem Stil beigetragen hat.

In seinen nächsten Filmen – *Paths of Glory* (1957), *Spartacus* (1960) und *Lolita* (1962) – bewegte sich Kubrick von dem realistischen Beleuchtungsstil weg, den er bereits in *The Killing* gezeigt hatte, und beleuchtete hauptsächlich in einem typischen Studiostil. Obwohl einige Szenen aus *Paths of Glory* einfach und unaufdringlich beleuchtet wurden, war der allgemeine Zugang eher malerisch. Das erstaunt vor allem deshalb, weil Kubrick zu dieser Zeit (1958) seinen Zugang zur Beleuchtung bereits ausdrücklich erklärt hat (siehe Zitat am Anfang).

Warum er in diesen Filmen nicht realistisch beleuchtet hat, ist nicht eindeutig klar. Bei *Spartacus* wurde er zwei Wochen nach Drehbeginn als Ersatz für Anthony Mann engagiert. Der erst 30-jährige Kubrick hatte vielleicht nur wenig Gewicht bei Kameramann Russell Metty, der Kubrick als lästig empfand. Außerdem wurde *Spartacus* in Farbe gedreht und Farbfilm war noch langsamer als das Schwarzweißmaterial. Es ist daher möglich, dass Kubrick und Metty einfach nur viel direktes Licht für eine ausreichende Beleuchtung brauchten. Ein anderer Grund mag darin liegen, wie die Sets gebaut wurden (das trifft auf alle frühen Filme Kubricks zu), nämlich mit nur drei Wänden und ohne Decke. Das erlaubte dem Kameramann ohne Mühe von oben und von der Kameraposition aus mit vielen Lichtquellen zu beleuchten. Der daraus resultierende Beleuchtungsstil sieht allerdings fast notwendigerweise künstlich aus und die Kamera darf die fehlende Wand oder Decke nicht zeigen.

Als Kubrick seinen letzten Schwarzweiß-Film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) drehte, verlangte er von seinem Szenenbildner Ken Adams, alle Sets mit Decken zu konstruieren, damit der Kameramann nicht von oben beleuchten könne. Dieser Film war auch das erste Mal, dass Kubrick ausgiebig mit sichtbaren Lichtquellen (Practicals) arbeitete. Im War Room, dem berühmtesten Set aus *Dr. Strangelove*, baute Kubrick die Filmlampen in die Kulisse ein und verwendete sie

als Practicals. Dadurch konnte er die leistungsstarken Lampen selbst als sichtbare Lichtquelle verwenden.

Für *2001: A Space Odyssey* (1968) haben Kubrick und sein Kameramann Geoffrey Unsworth einen ähnlichen Weg gewählt. Die futuristische Handlung erlaubte es ihnen wieder, das Licht in das Set zu integrieren. Dieses Mal gaben sie die Lampen allerdings hinter lichtdurchlässige Glaspaneele, wodurch eine diffuse und weiche Lichtquelle entstand. Dadurch, dass sie hauptsächlich mit sichtbaren Lichtquellen arbeiteten, konnte sich Kubrick auch frei mit der Handkamera bewegen und extreme Weitwinkelobjektive verwenden.

Während Kubricks bisherige Filme im Studio gedreht wurden, wurde *A Clockwork Orange* (1971) fast gänzlich on location gedreht. Dadurch konnte Kubrick aber das Licht nicht so in die Kulisse integrieren, wie er es bei *Dr. Strangelove* und *2001* gemacht hatte. Stattdessen nahm er leistungsstarke Glühlampen, die in haushaltsüblichen Fassungen angebracht wurden – sogenannte Photofloods. Diese Lampen sehen so aus wie übliche Haushaltslampen, haben allerdings eine höhere Leistung (250-500 Watt) und sind dadurch heller. Neben diesen Practicals setzten Kubrick und sein DP John Alcott ein kleines und leichtes Beleuchtungsset ein, genannt „Lowel lights“, um schnell ein Fülllicht zu setzen oder auch um es als Hauptlichtquelle zu verwenden.

Während der Vorbereitungen zu einem schließlich nie gedrehten Film über Napoleon entdeckte Kubrick einige besonders lichtstarke Objektive, die es ihm erlauben würden, bei Kerzenlicht zu drehen. Diese  $f/0,7$  Zeiss Objektive setzte er für seinen nächsten Film *Barry Lyndon* (1975) ein, in dem er sämtliche Nachtszenen mit Kerzenlicht als Hauptlichtquelle drehte (einige der Szenen scheinen zusätzlich beleuchtet worden zu sein, die Hauptlichtquelle war aber immer das Kerzenlicht). Die Objektive und die Mitchell BNC Kamera mussten von Ed DiGiulio speziell überarbeitet werden, damit sie in diesem Film verwendet werden konnten. Außerdem wurde das Filmmaterial bei der Entwicklung um einen stop forciert, wodurch der Film eine Empfindlichkeit von ISO 200 erhielt. Die Tagesszenen wurden ebenfalls realistisch beleuchtet, indem das Licht hauptsächlich von den Fenstern kam. Kubrick und sein Kameramann Alcott arbeiteten allerdings nicht mit natürlichem Licht, sondern platzierten Lampen außerhalb der Fenster und gaben auf die Fenster ein

Diffusionsmaterial. Zusätzlich beleuchteten sie auch immer wieder mit Lowel lights.

Kubrick und Alcott setzten diesen Stil mit sichtbaren Lichtquellen für *The Shining* (1980) fort: Auch hier kam das Licht entweder von den Fenstern oder von Lampen, die im Bild sichtbar waren. Das zusätzliche Licht reduzierten sie noch mehr als zuvor. Grund dafür war die Steadicam, ein neues Halterungssystem, mit dem Kubrick ausführliche Kamerafahrten durchführen konnte. Daher musste das Licht noch mehr in das Set integriert sein.

Diesen Beleuchtungsstil mit sichtbaren Lichtquellen behielt Kubrick für seine letzten Filmen *Full Metal Jacket* (1987) und *Eyes Wide Shut* (1999) bei. Bei *Full Metal Jacket* drehten er und Kameramann Douglas Milsome die Szenen gegen Ende des Films bei Sonnenuntergang, mit ähnlich wenig Licht wie bei *Barry Lyndon*, jedoch ohne die lichtstarken Zeiss Objektive. Das war nun aufgrund besseren Filmmaterial möglich, das nun vier Mal so schnell war wie Mitte der 70er Jahre. Zudem haben sie den Film forciert, wodurch er eine Empfindlichkeit von ISO 800 erhielt. Auch bei seinem letzten Film drehte Kubrick gemeinsam mit Kameramann Larry Smith bei dunklen Lichtverhältnissen (der Film wurde wieder forciert, und zwar auf ISO 1250-1600). Die Beleuchtung für diesen Film war jedoch auch ein kleiner Schritt weg vom Realismus seiner vorhergehenden Filme: Das Licht betont die Themen des Traums und des Albtraums und Kubrick verwendete farbige Lichtquellen häufiger als je zuvor.

Anhand Kubricks Lebenswerk sieht man einen deutlichen Übergang von einer vereinfachten klassischen Studiobeleuchtung zu einem realistischeren Zugang. Als Kubrick begann, mit sichtbaren Lichtquellen zu arbeiten, musste er auch das Problem lösen, das langsame Filmmaterial der 1960er und 70er Jahre ausreichend zu belichten. Für *Dr. Strangelove* und *2001* integrierte er leistungsstarke Filmlampen in die Kulisse; für *A Clockwork Orange* verwendete er Photofloods und Lowel lights kombiniert mit lichtstarken Objektiven; bei *Barry Lyndon* drehte er die Kerzenlichtszenen mit besonders lichtstarken Objektiven und beleuchtete die Innenszenen, die bei Tag spielen, durch die Fenster; für *The Shining* hatte er einen ähnlichen Zugang mit Practicals und Licht von den Fenstern, jedoch mit weniger zusätzlichem Licht aufgrund der Steadicam; als er *Full Metal Jacket* und *Eyes Wide Shut* drehte, erlaubte ihm das neuere und empfindlichere Filmmaterial, bei außerordentlich dunklen Lichtverhältnissen ohne

spezielle Objektive zu drehen.

## 5.2. English

In 1973 Stanley Kubrick famously lit all night scenes of *Barry Lyndon* by candle light only – at the time an unparalleled achievement. Why did he do this and how did he achieve it?

Kubrick first explicitly mentioned his approach to lighting in a 1958 interview: “We are all used to seeing things in a certain way, with the light coming from some natural source. [...] I try to duplicate this natural light in the filming. It makes for a feeling of greater reality.” In his early work as staff photographer for *Look* magazine and as an aspiring filmmaker, his lighting approach shows a mixture of techniques which served different purposes. In the 1950s, additional lighting was a necessity for documentary work because of the slow speed of contemporary film stock. Accordingly, one purpose of Kubrick's early lighting was simply practical: without sufficient lighting, there is no sufficient exposure for the film stock. Kubrick also tried to make his films look as professional as possible. He therefore tried to emulate modern lighting techniques, in particular the stark lighting of film noir and the conventions of figure lighting (with key light, fill light and backlight). But Kubrick also showed an interest in lighting realistically: many of his photographs for *Look* were shot only with available light and in difficult lighting situations he frequently used his flash in a way to simulate realistic artificial lighting.

After he made two feature films on his own, Kubrick teamed up with producer James Harris to make his first film in Hollywood: *The Killing* (1956). When Kubrick started making films, he did everything himself. He was director, cinematographer, editor, he recorded the sound and synced it in post-production. *The Killing* was the first time he had a professional crew and Kubrick immediately clashed with seasoned Director of Photography Lucien Ballard who ignored Kubrick's detailed instructions on lenses and camera set up. The lighting of this film is a good example of relatively realistic source lighting combined with a simplified studio look. However, due to the conflicts with Ballard, it is hard to say who contributed which part to this lighting style.

In his next films – *Paths of Glory* (1957), *Spartacus* (1960) and *Lolita* (1962) – Kubrick moved away from the source lighting approach he already showed in *The Killing* and mainly used common studio lighting. Although some scenes of *Paths of Glory* were lit in a simple and unobtrusive way, the overall approach is more picturesque than not. This is particularly surprising, considering he explicitly stated his approach to (natural) lighting in 1958 (see quote above).

The reason why he did not use realistic lighting in these films is not entirely clear. On *Spartacus*, he was hired two weeks into filming as a replacement for Anthony Mann. The only 30-year-old Kubrick may have had only little leverage with cinematographer Russell Metty, who considered him a nuisance. *Spartacus* was also shot in color and color stock was even slower than black and white film. Kubrick and Metty may simply have needed enough lighting for a sufficient exposure. Another reason lies in the fact of how the sets were constructed (this is true for all of Kubrick's early films): they were usually built with only three walls and without ceilings. This allowed cinematographers to easily light from above and from the camera position with many light sources. However, the resulting lighting style almost inevitably looks artificial and the camera cannot show the missing wall or ceiling.

When Kubrick made his last black and white film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), he told his production designer Ken Adams to construct all the sets with ceilings, so that the cinematographer could not light from above. This was also the first time Kubrick extensively used source lighting. In the War Room, the most famous set of *Dr. Strangelove*, Kubrick incorporated the film lamps into the set and used them as practicals. In this way, he could use the powerful lamps themselves as source lighting.

On *2001: A Space Odyssey* (1968), Kubrick and cinematographer Geoffrey Unsworth used a similar approach. The futuristic setting allowed them to incorporate film lamps into the set again. This time, however, they hid them behind translucent glass panels, creating a diffused and soft light source. By primarily using source lighting, Kubrick was also able to freely make handheld camera movements and to use extreme wide angle lenses.

While most scenes of Kubrick's previous films were shot in a studio, *A Clockwork*

*Orange* (1971) was almost entirely shot on location. This meant that he could not incorporate the lighting into the set as he did in *Dr. Strangelove* or in *2001*. Instead he primarily used powerful incandescent light bulbs in normal household fixtures, so called Photofloods. These lamps are built similar to ordinary household lamps but use a higher wattage (250-500 watt) and have a higher light output. In addition to lighting with Practicals, Kubrick and cinematographer John Alcott used a small and lightweight lighting set called "Lowel lights" to quickly add fill light or to use it as a primary light source.

During pre-production for an unrealized film about Napoleon, Kubrick came across ultra fast lenses which would allow shooting candlelight scenes. He used these  $f/0.7$  Zeiss lenses on his next film *Barry Lyndon* (1975), where he shot all the night scenes with candlelight as the primary light source (some of the scenes appear to have been additionally lit, but the key light always came from the candles). In order to be used for this film, the lenses and the Mitchell BNC camera had to be altered by Ed DiGiulio. The film was also pushed during the development, making it one stop faster (the effective speed was ISO 200). The interior day scenes were lit realistically with the light coming primarily from the large windows. However, Kubrick and cinematographer Alcott did not use natural lighting, but placed film lights outside the windows and added diffusion to the windows. Occasionally, they also used Lowel lights for additional lighting.

Kubrick and Alcott continued this approach to source lighting in *The Shining* (1980): the light came either from the windows or from other visible sources. They reduced the additional lighting even more due to the steadicam, a new image stabilizing mount. Kubrick used the steadicam for extended camera moves; therefore the lighting had to be incorporated into the set even further.

In his last films *Full Metal Jacket* (1987) and *Eyes Wide Shut* (1999), Kubrick continued to use this source lighting approach. In *Full Metal Jacket*, he and cinematographer Douglas Milsome shot the final scenes during sundown with light levels close to those of *Barry Lyndon*, but without the ultra-fast Zeiss lenses. This was possible due to improvements in the film stocks, which were four times faster than in the mid-70s. They also pushed the film one stop to ISO 800. In his last film *Eyes Wide*

*Shut* Kubrick and cinematographer Larry Smith yet again shot under extreme low light conditions (with the film pushed once more to ISO 1250-1600). The lighting of this film is just a small step away from the realism of Kubrick's previous films: it underscores the theme of dreams and nightmares and uses colored light more than in any of his other films.

In Kubrick's oeuvre, one can clearly see a transition from simplified classical studio lighting to a more realistic approach. Once Kubrick started using source lighting, he had to solve the problem of getting enough exposure for the slow film stocks of the 1960s and 70s. In *Dr. Strangelove* and *2001* he integrated the powerful film lamps into the sets; in *A Clockwork Orange* he used Photofloods and Lowel lights combined with fast lenses; in *Barry Lyndon* he shot the candle light scenes with ultra fast lenses and lit the daylight interior scenes through the windows; in *The Shining* he utilized a similar approach with less additional light due to the steadicam; by the time of *Full Metal Jacket* and *Eyes Wide Shut*, the newer and faster film stock allowed scenes to be shot under extreme low lighting conditions without special lenses.

## 6. Bibliographie

Die Literatur für diese Arbeit lässt sich in zwei Bereiche aufteilen: Werke speziell zu Stanley Kubrick und allgemeine filmtechnische oder filmhistorische Werke.

Zu Stanley Kubrick gibt es zwei Biographien, von Vincent LoBrutto und John Baxter. Vincent LoBruttos Biographie ist die umfangreichere und sachlichere, während John Baxter sehr viele Mythen rund um Kubrick bedient und oft einer Anklage gleichkommt. Kubrick selbst war von LoBruttos Biographie beeindruckt und sagte: „this tells me things about me and my family I never knew.“<sup>278</sup> In beiden Biographien findet man immer wieder Nachlässigkeiten, widersprüchliche Angaben und offensichtliche Fehler.

Beide Biographien wurden Mitte der 90er Jahre geschrieben, also noch bevor *Eyes Wide Shut* erschienen ist und vor Kubricks Tod. Kubrick war berüchtigt für sein Verlangen nach Privatsphäre, weshalb beide Autoren keinen Zugang zu ihm, seiner Familie und seinen engsten Mitarbeitern hatten. Dadurch mussten sie sich auf andere Quellen beschränken. Diese Quellen sind auch heute noch von Bedeutung. Neben Interviews mit Mitarbeitern seiner älteren Filme (bis in die frühen 70er Jahre) sind es vor allem Bücher, die sich auf lange Interviews mit Kubrick stützen und die mit seiner ausdrücklichen Zustimmung entstanden sind. Zu nennen wären hier Gene D. Phillips *Stanley Kubrick: A Film Odyssey*, Alexander Walkers *Stanley Kubrick directs* (die aktuelle Auflage heißt *Stanley Kubrick, Director*), Michel Ciments *Kubrick* und ein Kapitel aus *The Film Director As Superstar* von Joseph Gelmis. Daneben gibt es eine Handvoll Interviews mit Kubrick. Gene D. Phillips hat eine Auswahl davon für die Reihe *Conversations with Filmmakers* der University Press of Mississippi zusammengestellt (*Stanley Kubrick: Interviews*). Erst nach seinem Tod kamen immer mehr Informationen über Kubrick aus seinem engsten Kreis an die Öffentlichkeit. So drehte sein Schwager und Produzent Jan Harlan die Dokumentation *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001), in der unter anderem Kubricks Frau Christiane und sein persönlicher Assistent Leon Vitali zu Wort kamen. Christiane veröffentlichte 2002 auch einen gleichnamigen Fotoband, in dessen Einleitung sie schreibt: „It goes without saying that this is a book

---

<sup>278</sup>Castle, *Kubrick Archives*, S. 518.

that Stanley would never have produced himself. He would have seen it as a distraction.<sup>279</sup>

Kubrick sammelte sehr viel Material, das bei der Produktion seiner Filme anfiel. Jon Ronson drehte einen Dokumentarfilm über diese Sammlung mit dem Titel *Stanley Kubrick's Boxes* (2008). Diese Sammlung wurde dem London College of Communication übergeben und als Stanley Kubrick Archive zugänglich gemacht. Parallel dazu wurden vom Verlag Taschen die zwei wohl wichtigsten Publikationen seit Kubricks Tod veröffentlicht: *The Stanley Kubrick Archives* und *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*. Leider gibt es zum derzeitigen Zeitpunkt daneben keine Publikationen oder neu überarbeitete Biographien, die von den Möglichkeiten nach Kubricks Tod Gebrauch gemacht hätten.

Gene D. Phillips und Rodney Hill haben ein sehr gutes Nachschlagewerk zu Kubrick zusammengestellt, in dem zu Personen, Filmen und Konzepten in Kubricks Filmen, gebündelt die wichtigsten Informationen zu finden sind (*The Encyclopedia of Stanley Kubrick*).

Für die technischen Aspekte seiner Filme sind vor allem die jeweiligen Artikel aus dem Branchenmagazin *American Cinematographer* interessant, die es zu *Spartacus*, *2001: A Space Odyssey*, *Barry Lyndon*, *The Shining*, *Full Metal Jacket* und *Eyes Wide Shut* gibt.

Für einen allgemeinen Überblick über filmtechnische Entwicklungen gibt es im Moment nur eine umfangreiche Monographie: Barry Salts *Film Style and Technology*. Obwohl Salt eine streng empirische Filmwissenschaft fordert, verwendet er leider keine Quellenangaben. Einige Kapitel, die in eine ähnliche Richtung gehen, findet man in David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. Eine sehr detaillierte Darstellung der Filmtechnik Ende der 1960er Jahre bietet die *Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques*. Diese Enzyklopädie ist in ihrer einzigen Auflage 1969 erschienen und beschreibt unter den jeweiligen Schlagwörtern genau die technischen Grundlagen und Arbeitsschritte. Es gibt hinsichtlich Umfang und technischer Genauigkeit seither nichts vergleichbares. Wer eine gute verständliche, allgemeine Einführung in die Filmtechnik sucht, dem sei Kris Malkiewicz'

---

<sup>279</sup>Kubrick, *Kubrick: Life in Pictures*, S. 11.

*Cinematography* ans Herz gelegt. Zur Fotografie ist Ansel Adams Serie *The Camera, The Negative* und *The Print* sehr empfehlenswert.

Zur Filmbeleuchtung gibt es kaum brauchbare Studien. David Bordwell sagte 2004:

„We don't even have a study of the history of lighting, something that is so essential to all films - or even a portion of that history, say, lighting in the classical Hollywood cinema or the 30s even. If you actually go on a set, a lot of the time is spent on lighting. It is certainly one of the hardest things for young filmmakers to learn and I think most people in film studies are really quite ignorant of the history of lighting and of the particular practices that filmmakers use in lighting.“<sup>280</sup>

Inzwischen gibt es eine ausgezeichnete Studie von Patrick Keating über das klassische Hollywood: *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. Diese Arbeit ist äußerst empfehlenswert, sie ist aber mehr ein erster Versuch als ein eindeutiges Standardwerk. Abseits von wissenschaftlichen Untersuchungen gibt es viele Bücher zur Praxis der Beleuchtung. Eines der ausführlichsten Bücher ist Gerald Millersons *The Technique of Lighting for Television and Film*.

Adams, Ansel. *The Camera*. Little, Brown and Company, 2003.

———. *The Negative*. New York: Little, Brown and Company, 2002.

Alcott, John. „Photographing Stanley Kubrick's Barry Lyndon“. In *Perspectives on Stanley Kubrick*, herausgegeben von Mario Falsetto. New York: G.K. Hall & Co., 1996.

Alton, John. *Painting with Light*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1995.

Baxter, John. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Carroll and Graf, 1997.

Bordwell, David. „Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?“, Mai 2011. <http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php> [Zugriff: 5. Juli 2013].

---

<sup>280</sup>Nielsen, „Bordwell on Bordwell: Part II - Functions of Film Style“.

- Bordwell, David, und Noël Carroll, Hrsg. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David, Janet Staiger, und Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2006.
- Bordwell, David, und Kristin Thompson. *Film History: An Introduction*. 2. Aufl. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Brown, Garrett. „The Steadicam and ‚The Shining‘“. In *Perspectives on Stanley Kubrick*, herausgegeben von Mario Falsetto. New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- Castle, Alison, Hrsg. *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*. Köln: Taschen, 2011.
- . , Hrsg. *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen, 2008.
- Chomsky, Noam. *Chomsky on Science and Postmodernism*,  
<http://www.youtube.com/watch?v=OzrHwDOITt8> [Zugriff: 5. Juli 2013].
- Ciment, Michel. *Kubrick: The Definitiv Edition*. Übersetzt von Gilbert Adair und Robert Bononno. New York: Faber and Faber, 2003.
- Critchley, Simon. *Continental Philosophy: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Crone, Rainer. *Stanley Kubrick - Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. New York und London: Phaidon, 2005.
- Dennett, Daniel C. *Breaking the Spell: Religion as a Natural Phenomenon*. New York: Viking (Penguin), 2006.
- DiGiulio, Ed. „Two Special Lenses for ‚Barry Lyndon‘“. *American Cinematographer* (März 1976): 276–277, 318, 336–337.
- Falsetto, Mario, Hrsg. *Perspectives on Stanley Kubrick*. New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- Feynman, Richard P. *The Pleasure of Finding Things Out*. London: Penguin, 2007.
- Fielding, Raymond, Hrsg. *A Technological History of Motion Pictures and Television: An*

*Anthology from the Pages of The Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1967.

Gelmis, Joseph. „The Film Director as Superstar: Satnley Kubrick“. In *Stanley Kubrick: Interviews*, herausgegeben von Gene D. Phillips, S. 80–104. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Handley, Charles W. „History of Motion-Picture Studio Lighting“. *Journal of the SMPTE* 63 (Oktober 1954). In *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of The Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, herausgegeben von Raymond Fielding, S. 120-123. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1967.

Harris, Tom. „HowStuffWorks ‚How Steadicams Work““. *HowStuffWorks*.  
<http://entertainment.howstuffworks.com/steadicam.htm> [Zugriff: 5. Juli 2013].

Herr, Michael. *Kubrick*. London: Picador, 2000.

Hofsess, John. „Mind’s Eye: A Clockwork Orange“. In *Stanley Kubrick: Interviews*, herausgegeben von Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia: The Complete Guide to Film and the Film Industry*. 6. Aufl. New York: Harper Collins, 2008.

Keating, Patrick. *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press, 2010.

„Kodak’s Venerable TRI-X Black-and-White Film Celebrates 50 Years“, 12. Februar 2004. <http://www.kodak.com/US/en/corp/pressReleases/pr20040212-03.shtml> [Zugriff: 5. Juli 2013].

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. 2. Aufl. New York: Penguin, 1997.

Kubrick, Christiane. *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. London: Little, Brown, 2002.

Kubrick, Stanley, und Michel Ciment. *Barry Lyndon - Interview by Michel Ciment*. Audioguide: Exposition Stanley Kubrick (La Cinémathèque française), 2011.

- Lightman, Herb A. „Filming 2001: A Space Odyssey“. In *Perspectives on Stanley Kubrick*, herausgegeben von Mario Falsetto, S. 149–157. New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- . „Filming ‚Spartacus‘ in Super-Technirama“. *American Cinematographer* (Jänner 1961): 42–46.
- . „Photographing Stanley Kubrick’s *The Shining*: An Interview with John Alcott“. In *Perspectives on Stanley Kubrick*, herausgegeben von Mario Falsetto. New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Da Capo, 1999.
- Mackendrick, Alexander. „Mackendrick and Odet: Excerpt from On Film-Making“. *The Criterion Collection*. <http://www.criterion.com/current/posts/1762-mackendrick-and-odets> [Zugriff 5. Juli 2013].
- Magid, Ron. „Full Metal Jacket: Cynic’s Choice“. *American Cinematographer* (September 1987): 74–84.
- Malkiewicz, Kris. *Film Lighting: Talks with Hollywood’s Cinematographers and Gaffers*. New York: Fireside, 1992.
- Malkiewicz, Kris, und M. David Mullen. *Cinematography: A Guide for Filmmakers and Film Teachers*. 3. Aufl. New York: Fireside, 2005.
- Maltin, Leonard. *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*. Mineola, New York: Dover, 1978.
- Millerson, Gerald. *The Technique of Lighting for Television and Film*. 3. Aufl. Oxford (u.a.): Focal Press, 1991.
- Nielsen, Jakob Isak. „Bordwell on Bordwell: Part II - Functions of Film Style“. 16:9, September 2004. [http://www.16-9.dk/2004-06/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2004-06/side11_inenglish.htm) [Zugriff: 5. Juli 2013].
- Petrie, Duncan. *The British Cinematographer*. London: British Film Institute, 1996.
- Phillips, Gene D. *Stanley Kubrick: A Film Odyssey*. New York: Popular Library, 1975.

- . , Hrsg. *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- Phillips, Gene D., und Rodney Hill. *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. New York: Checkmark Books, 2002.
- Pizzello, Stephen. „A Sword in the Bed: Cinematographer Larry Smith Helps Stanley Kubrick Craft a Unique Look for ‚Eyes Wide Shut‘, a Dreamlike Coda to the Director’s Brilliant Career“. *American Cinematographer* (Oktober 1999): 28–34, 36–38.
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 3. Aufl. London: Starwood, 2009.
- Snow, C. P. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Stang, Joanne. „Film Fan to Film Maker“. *The New York Times*, 12. Dezember 1958. <http://partners.nytimes.com/library/film/121258kubrick-profile.html> [Zugriff: 5. Juli 2013].
- Stasukevich, Iain. „Batman to the Max“. *American Cinematographer* (August 2012).
- Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director*. Revised and Expanded. New York und London: W. W. Norton & Company, 2000.
- Autor unbekannt: *The Essential Reference Guide for Filmmakers*. (New York: Eastman Kodak Company, 2007)
- Autor unbekannt, „EV/Lux/FootCandle Conversion Chart“. *Sekonic*. <http://www.sekonic.com/support/evluxfootcandleconversionchart.aspx> [Zugriff: 5. Juli 2013].
- Autor unbekannt, „Parabolic Aluminized Reflector Light“. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 27. Dezember 2012. [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Parabolic\\_aluminized\\_reflector\\_light&oldid=528376666](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Parabolic_aluminized_reflector_light&oldid=528376666) [Zugriff: 5. Juli 2013].
- Autor unbekannt, „Success Story“. *The Criterion Collection*. <http://www.criterion.com/current/posts/1759-success-story> [Zugriff: 5. Juli

2013].

Autor unbekannt, „Steadicam“. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 31. Dezember 2012.

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Steadicam&oldid=526433449>

[Zugriff: 31. Dezember 2012].

## 7. Filmographie

### Stanley Kubrick (chronologisch):

*Day of the Fight*. Regie: Stanley Kubrick, US 1951; Blu-ray, *Fear and Desire*, Eureka Entertainment 2013.

*Flying Padre*. Regie: Stanley Kubrick, US 1951; Blu-ray, *Fear and Desire*, Eureka Entertainment 2013.

*The Seafarers*. Regie: Stanley Kubrick, US 1953; Blu-ray, *Fear and Desire*, Eureka Entertainment 2013.

*Fear and Desire*. Regie: Stanley Kubrick, US 1953; Blu-ray, *Fear and Desire*, Eureka Entertainment 2013.

*Killer's Kiss*. Regie: Stanley Kubrick, US 1955; DVD (PAL), Twentieth Century Fox 2007.

*The Killing*. Regie: Stanley Kubrick, US 1956; DVD (PAL), Twentieth Century Fox 2007.

*Paths of Glory*. Regie: Stanley Kubrick, US 1957; DVD (PAL), Twentieth Century Fox 2007.

*Spartacus*. Regie: Stanley Kubrick, US 1960; DVD (PAL), Universal 2005.

*Lolita*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1962; DVD (PAL), Warner Home Video 2006.

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1964; DVD (PAL), Sony Pictures Home Entertainment 2002.

*2001: A Space Odyssey*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1968; DVD (PAL), Warner Home Video 2006.

*A Clockwork Orange*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1971; DVD (PAL), Warner Home Video 2001.

*Barry Lyndon*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1975; DVD (PAL), Warner Home Video 2001.

*The Shining*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1980; DVD (PAL), Warner Home Video 2001.

*Full Metal Jacket*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1987; DVD (PAL), Warner Home Video 2001.

*Eyes Wide Shut*. Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1999; DVD (PAL), Warner Home Video 2008.

#### **Sonstiges (alphabetisch):**

*The Dark Knight Rises*. Regie: Christopher Nolan, US 2012; Blu-ray, Warner Home Video 2012.

*Dial M for Murder*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1954; DVD-Video (PAL), Warner Brothers 2009.

*Inglourious Basterds*. Regie: Quentin Tarantino, US 2009; DVD (PAL), Universal Pictures Germany 2010.

„Interview Steven Spielberg“ auf Blu-ray, *Eyes Wide Shut*, Warner Brothers 2011.

*Making of The Shining*. Regie: Vivian Kubrick, UK 1980; DVD (PAL), *The Shining*, Warner Brothers 2001.

## 8. Lebenslauf

- 1998 – 2006      BG & BRG Braunau am Inn (AHS Matura)  
Fachbereichsarbeit: *Filmmusik: Funktionen und Wirkungen im Western und Science-Fiction Film*
- 2006 – 2013      Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
Wahlfachschwerpunkte:  
Philosophie  
Rechtswissenschaften
- Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA), The Stanley Kubrick Archive London College of Communication, April 2011

### Filmografie (Auswahl):

- 05/2009-  
04/2010      Kamera/Schnitt für TV-Produktion *Ideal & Wirklichkeit*  
okto, Produktion: Special Symbiosis  
8 Episoden á 30 Minuten
- 09/2010      Regie und Musik Kurzfilm *Man, Machine, Nature*  
2. Platz: Visual Award des Österreichischen Umweltzeichens
- 01/2012      Doku-DVD für das Theaterprojekt *Grenzspannung*  
Produktion: Special Symbiosis

## 9. Anhang

### 9.1. Technische Daten und Budgets der Filme Kubricks

| Jahr<br>Produktion | Titel            | Filmnegativ                 | ASA        | Filmformat                         |        | Budget                                     | angepasst an<br>Inflation <sup>281</sup> |
|--------------------|------------------|-----------------------------|------------|------------------------------------|--------|--|--|
| 1950               | Day of the Fight | Super XX (?)                | 160D       | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | \$3 900<br>(oder \$4 500) <sup>282</sup>   | 37 000<br>43 000                         |
| 1951 (?)           | Flying Padre     | Super XX (?)                | 160D       | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | k.A.                                       |  |
| 1951-52            | Fear and Desire  |                             |            | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | \$53 500<br>(Dreh: \$9 000) <sup>283</sup> | 470 000<br>79 000                        |
| 1953               | The Seafarers    | Eastman Color Negative (?)  | 16         | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | k.A.                                       |  |
| 1954               | Killer's Kiss    | Super XX (?), Tri-X (?)     | 160D, 200D | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | \$75 000 <sup>284</sup>                    | 640 000                                  |
| 1955               | The Killing      |                             |            | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | \$320 000                                  | 2 700 000                                |
| 1957               | Paths of Glory   | Plus X, Tri-X               | 80D, 200D  | 35mm 4-perf                        | 1,37:1 | \$935 000 -<br>\$954 000 <sup>285</sup>    | 7 600 000<br>- 7 800 000                 |
| 1959               | Spartacus        | Eastman Color Negative 5250 | 50T        | 35mm 8-perf<br>Super Technirama 70 | 2,2:1  | \$12 000 000 <sup>286</sup>                | 95 000 000                               |

281 Berechnet mit <http://www.usinflationcalculator.com/>; vom Jahr des Drehbeginns auf 2012; gerundet auf 2 Stellen genau

282 \$3 900 laut Kubrick im Interview mit Gelmis, Interview, S. 100 und \$4 500 laut LoBrutto, Kubrick, S. 69

283 LoBrutto, *Kubrick*, S. 79ff.

284 LoBrutto, *Kubrick*, S. 101

285 LoBrutto, *Kubrick*, S. 135

286 LoBrutto, *Kubrick*, S. 192

|         |                       |   |   |                                    |                            |   |                            |
|---------|-----------------------|---|---|------------------------------------|----------------------------|---|----------------------------|
| 1960-61 | Lolita                | Plus X, Tri-X <sup>287</sup>                | 80D, 200D   | 35mm 4-perf                        | 1,66:1                     | \$1 900 000 -<br>\$2 250 000 <sup>288</sup> | 15 000 000<br>- 17 000 000 |
| 1963    | Dr. Strangelove       | Plus X, HPS, Double X, Ortho <sup>289</sup> | 80D, 400D,<br>250D  | 35mm 4-perf                        | 1,66:1                     | \$2 000 000 <sup>290</sup>                  | 15 000 000                 |
| 1965-66 | 2001: A Space Odyssey | Eastman Color Negative 5251                 | 50T   | 65mm 5-perf<br>Super Panavision 70 | 2,2:1                      | \$10 500 000 <sup>291</sup>                 | 77 000 000                 |
| 1970-71 | A Clockwork Orange    | Eastman Color Negative 5254                 | 100T  | 35mm 4-perf                        | 1,66:1                     | \$2 000 000 <sup>292</sup>                  | 12 000 000                 |
| 1973-74 | Barry Lyndon          | Eastman Color Negative 5254 <sup>293</sup>  | 100T → 200<br>(1 stop forciert, für<br>den gesamten Film) | 35mm 4-perf                        | 1,66:1                     | \$11 000 000 <sup>294</sup>                 | 57 000 000                 |
| 1978-79 | The Shining           | Eastman Color 5247                          | 100T  | 35mm 4-perf                        | 1,37:1<br>1,66:1<br>1,85:1 | \$19 000 000 <sup>295</sup>                 | 67 000 000                 |
| 1985-86 | Full Metal Jacket     | Kodak 5294                                  | 400T → 800<br>(1 stop forciert, für<br>den gesamten Film) | 35mm 4-perf                        | 1,37:1<br>1,66:1<br>1,85:1 | \$17 000 000 <sup>296</sup>                 | 36 000 000                 |

287 SK/10/3/6 Lolita Movement Orders, 15.01.1961 und 27.03.1961

288 LoBrutto, *Kubrick*, S. 223

289 SK/11/3/2 Dr. Strangelove Progress Reports, 4.3.1963 und 11.6.1963

290 Hill und Phillips, *Kubrick Encyclopedia*, S. 92

291 LoBrutto, *Kubrick*, S. 306.

292 LoBrutto, *Kubrick*, S. 344

293 Alcott, AC, S. 220

294 Alcott, AC, S. 215

295 [http://www.imdb.com/title/tt0081505/business?ref=tt\\_ql\\_dt\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0081505/business?ref=tt_ql_dt_4)

296 [http://www.imdb.com/title/tt0093058/business?ref=tt\\_ql\\_dt\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0093058/business?ref=tt_ql_dt_4)

|         |                |                |   |             |                            |                             |            |
|---------|----------------|----------------|---|-------------|----------------------------|-----------------------------|------------|
| 1996-98 | Eyes Wide Shut | Kodak EXR 5298 | 500T →<br>1250-1600<br>(2 stops forciert, für<br>den gesamten Film;<br>jedoch nur 1 ¼ bis 1<br>½ stops unterbe-<br>lichtet) | 35mm 4-perf | 1,37:1<br>1,66:1<br>1,85:1 | \$65 000 000 <sup>297</sup> | 95 000 000 |
|---------|----------------|----------------|---|-------------|----------------------------|-----------------------------|------------|

## 9.2. Abbildungen



Abbildung 1: *Dial M for Murder*, 24'31''



Abbildung 2: *Inglourious Basterds*, 1h06'27''



Abbildung 3: *The Dark Knight Rises*, 34'19''



Abbildung 4: Stasukevich, „Batman to the Max“, S. 34.

Figure 2-5. *Diffuse and specular reflection.* Light striking a textured surface is reflected about equally in all directions, called diffuse reflection. If the surface is smooth and polished, specular reflection occurs, where most of the light is reflected in a single direction. For specular reflection, the angle of reflection is equal to the angle of incidence. Most of what we see and photograph is light reflected in a diffuse manner, although surfaces that appear "shiny" or give off "glare" reflect both specular and diffuse light.

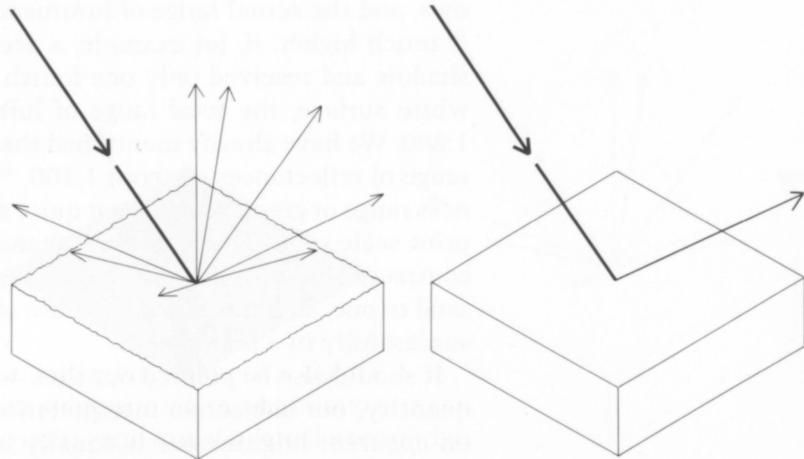


Abbildung 5: Adams, *The Negative*, S. 14.

Figure 1-2. *Pinhole forming an image.* Light is reflected in all directions from each part of the subject. For each subject point, however, the pinhole restricts the light falling on the film to a small area, producing an image-circle of that point. These overlapping image-circles cumulatively form the total image.

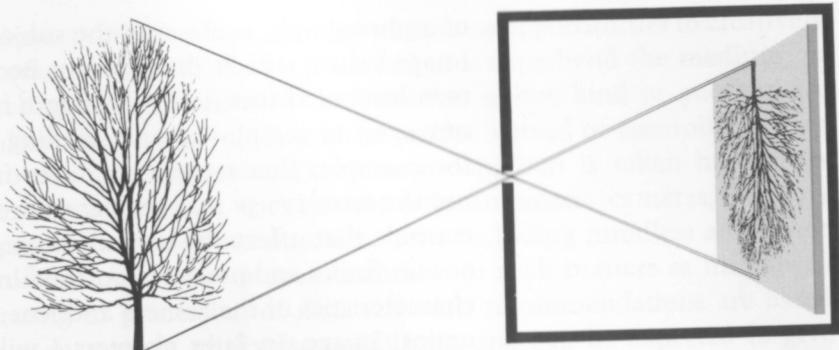


Abbildung 6: Adams, *The Camera*, S. 4.

Figure 5-2. Image formation by a simple lens. Light from a subject point falling on any part of the lens surface is focused at a single point behind the lens, and the total image is the accumulation of all such points. By comparing this illustration with Figure 1-2, the effect of replacing a pinhole with a lens can be seen. The lens "gathers" light over its entire surface, producing a much brighter image, and it focuses the light to produce a sharper image than the pinhole.

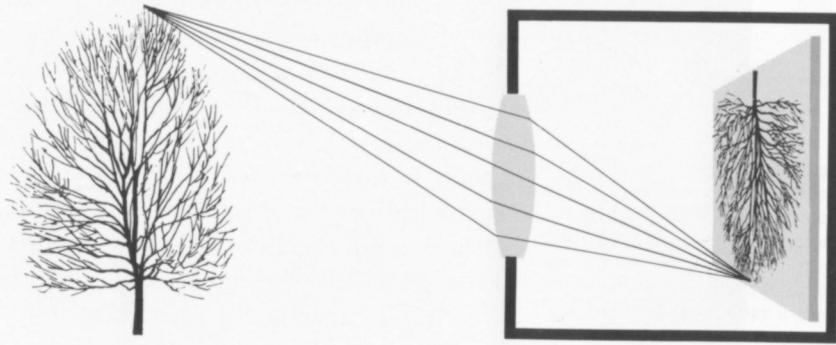


Abbildung 7: Adams, *The Camera*, S. 44

Figure 5-3. Lens focal length. Light from a subject point at infinity produces parallel rays, which are refracted by the lens to focus at a single point. The distance from the lens to this point is the focal length of the lens.

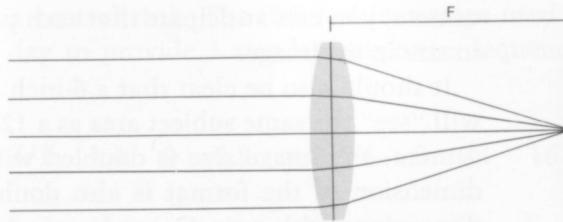


Abbildung 8: Adams, *The Camera*, S. 45

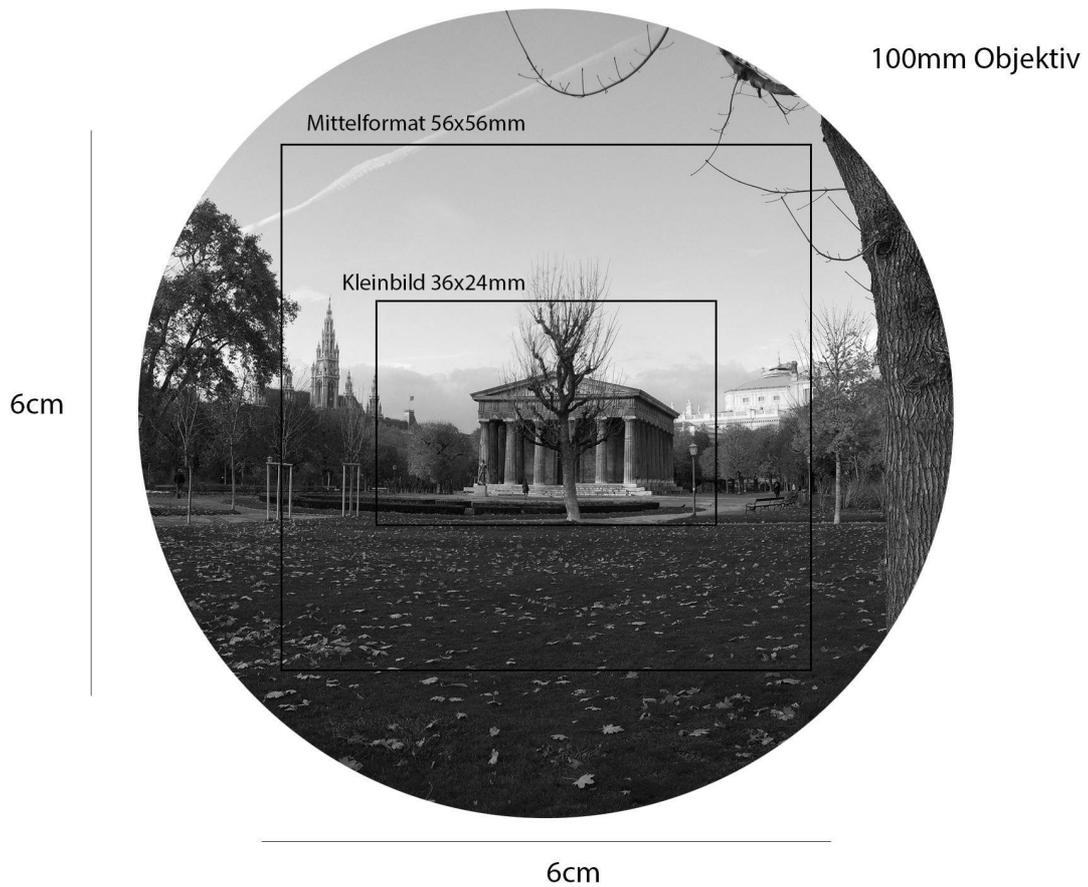


Abbildung 9: Bild vom Autor

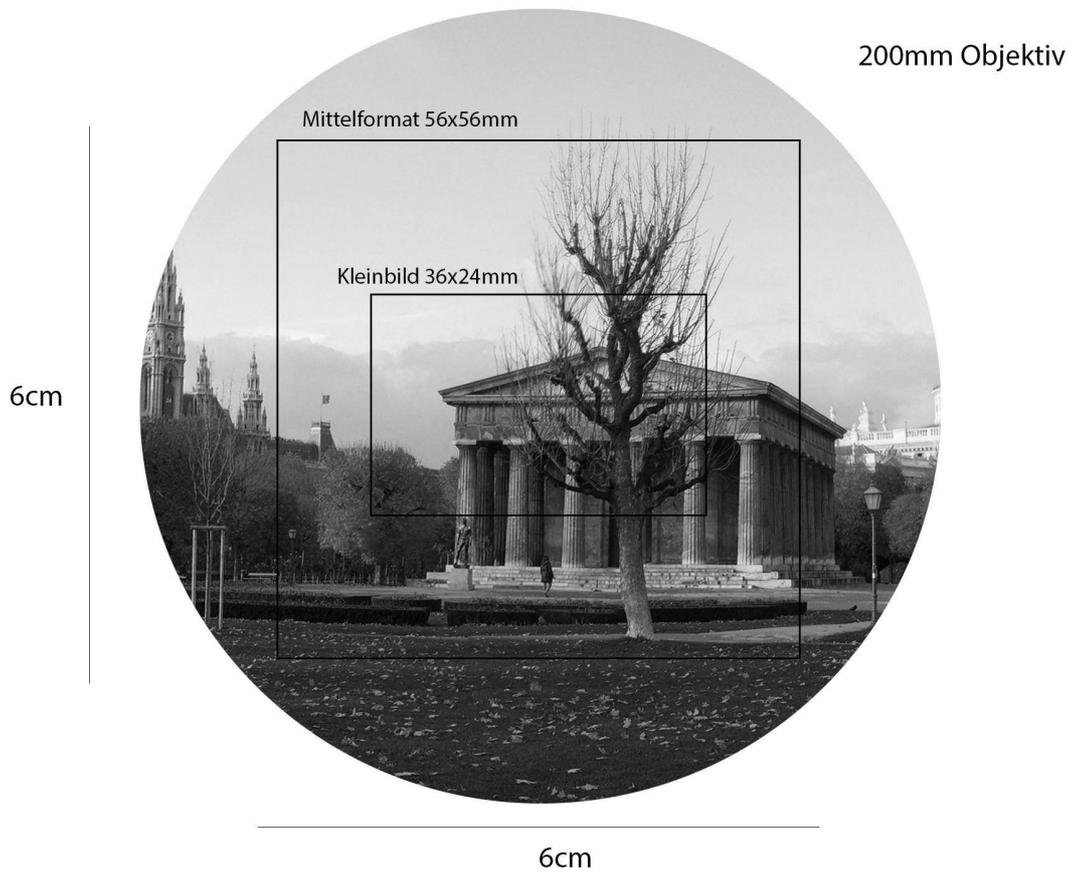


Abbildung 10: Bild vom Autor

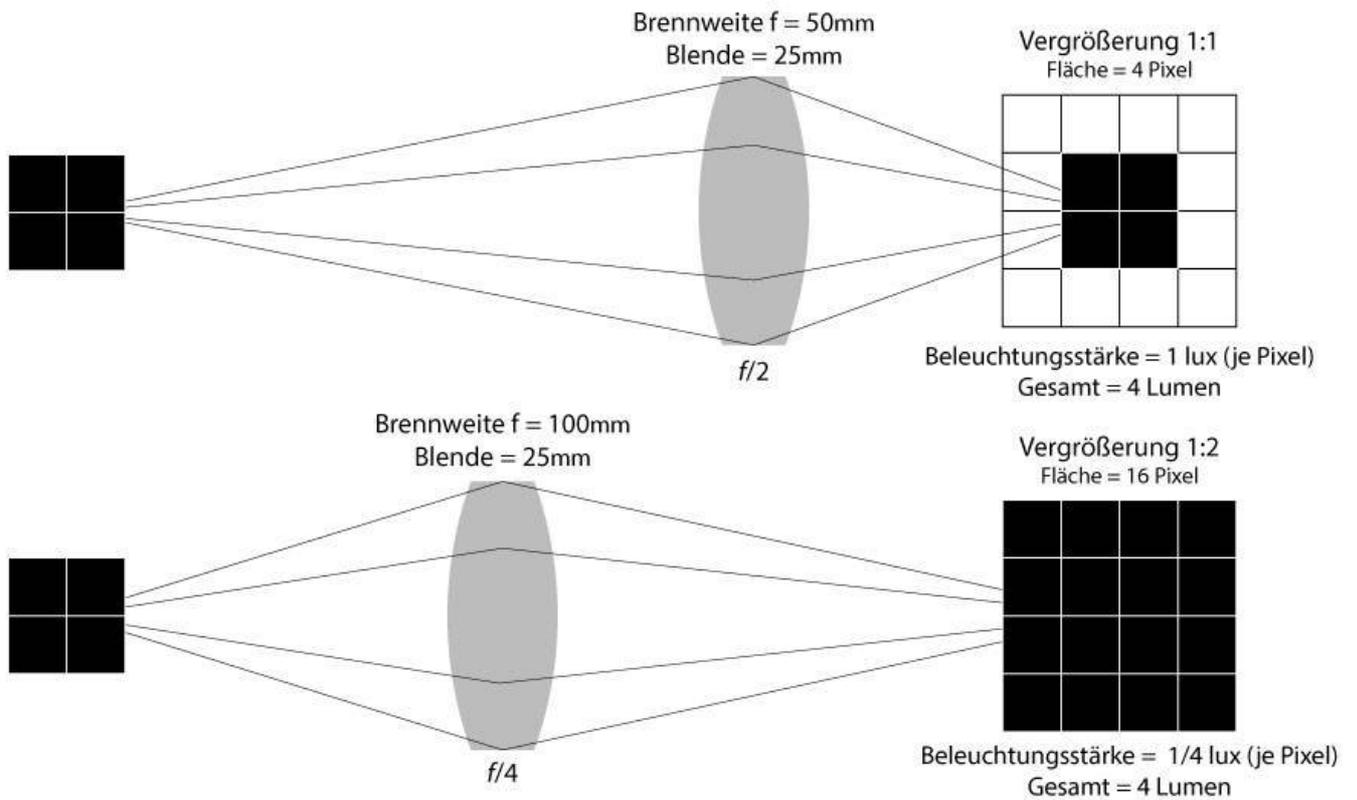


Abbildung 11: Bild vom Autor

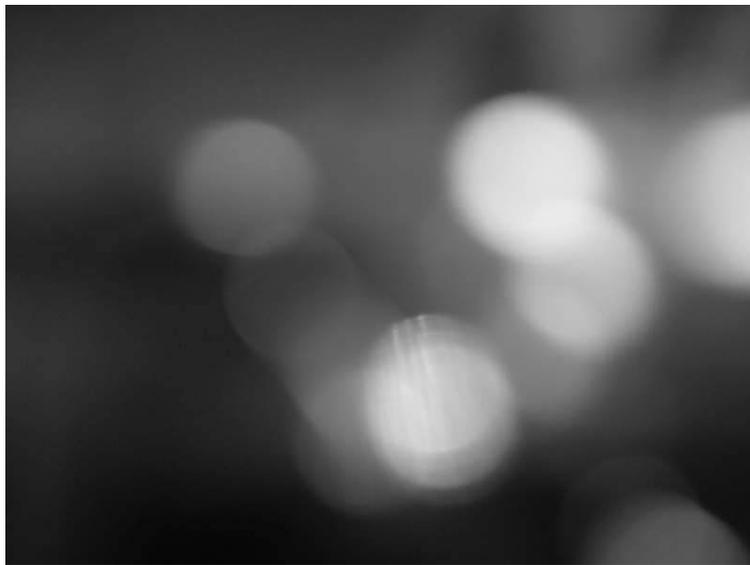


Abbildung 12: Bild vom Autor

Figure 5-6. *Depth of field.* The images of three subject points at different distances come into focus at different distances behind the lens. If focus is set at point *a*, the more distant point *b* comes into focus in front of the film plane, and the light "cone" forms a small disc on the film instead of a point. Thus *b* is not in focus on the film. Similarly, the image of point *c*, closer to the camera, focuses behind the film plane, and thus is also not a point but a small disc.

(A) When the entire lens area is used (i.e., at maximum aperture), the discs (called circles of confusion) are relatively large.

(B) By stopping down the lens to a smaller aperture, the size of the circles of confusion is reduced. If the circles become small enough to appear as points, the images are considered in focus, and points *b* and *c* fall within the depth of field of the lens at that aperture.

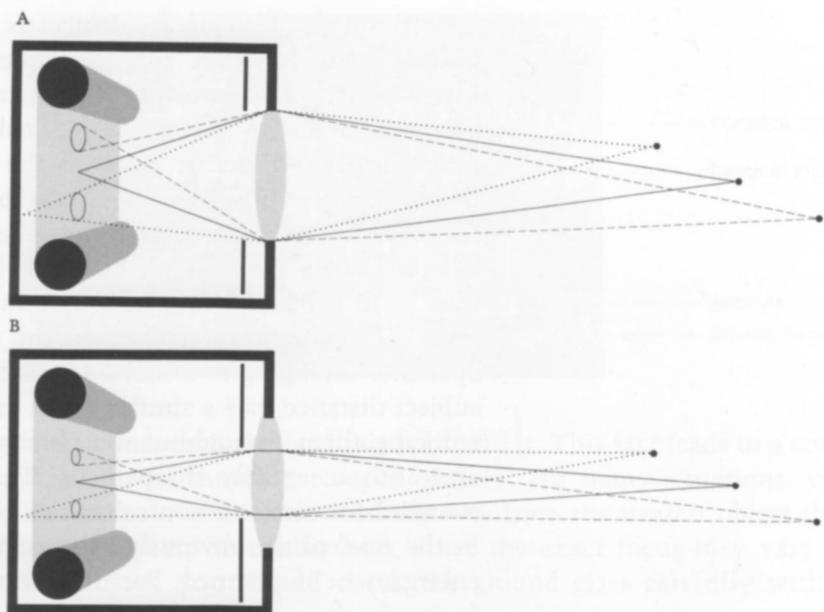


Abbildung 13: Adams, *The Camera*, S. 49

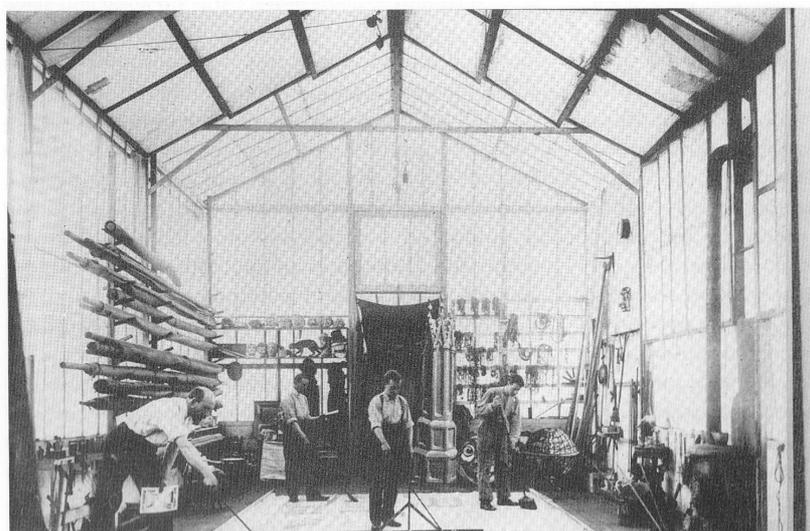
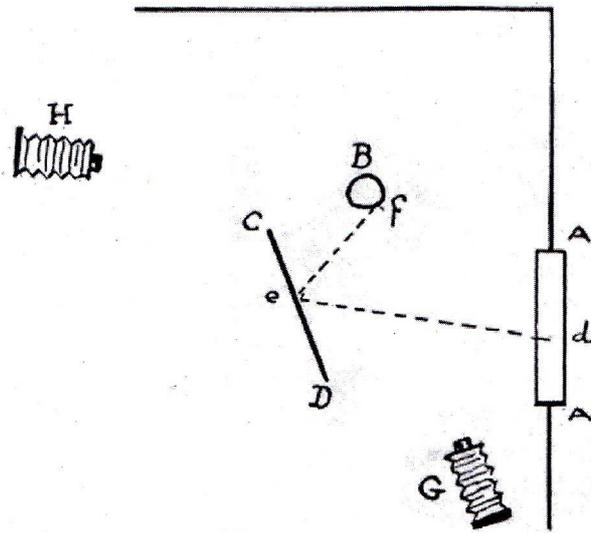


Abbildung 14: Salt, *Film Style and Technology*, S. 34



**Figure 2.1** The subject (B) is lit by the window (A). The reflector (C-D) helps fill in the shadows. Placing the camera at G produces ordinary lighting. Moving the camera to H produces "Rembrandt lighting."

FROM ARTHUR HAMMOND'S ARTICLE "HOME PORTRAITURE," IN *AMERICAN PHOTOGRAPHY* (MARCH 1917).

Abbildung 15: Keating, *Hollywood Lighting*, S. 31 (Original siehe Quellenangabe im Bild)

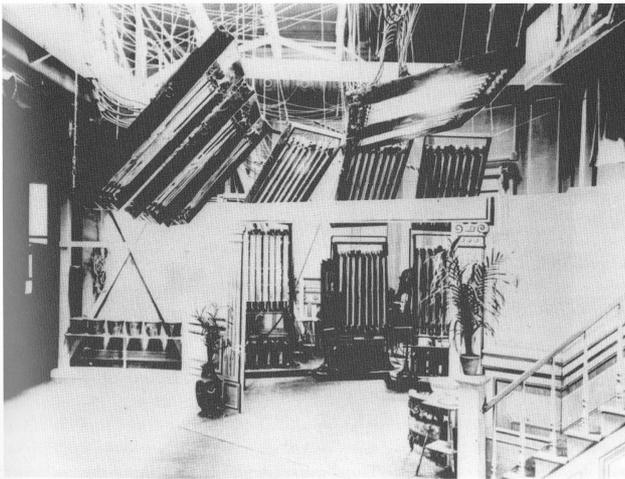


Abbildung 16: Salt, *Film Style and Technology*, S. 73



Abbildung 17: Keating, *Hollywood Lighting*, S. 48-49



Abbildung 18: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 10



Abbildung 19: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 21



Abbildung 20: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 22



Abbildung 21: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 199



Abbildung 22: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 191



Abbildung 23: Cone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 50

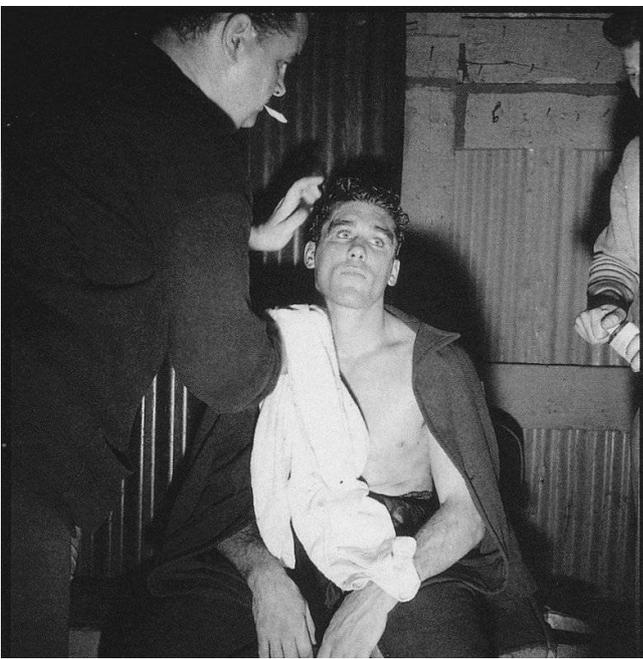


Abbildung 24: Kubrick, *Kubrick: A Life in Pictures*, S. 43

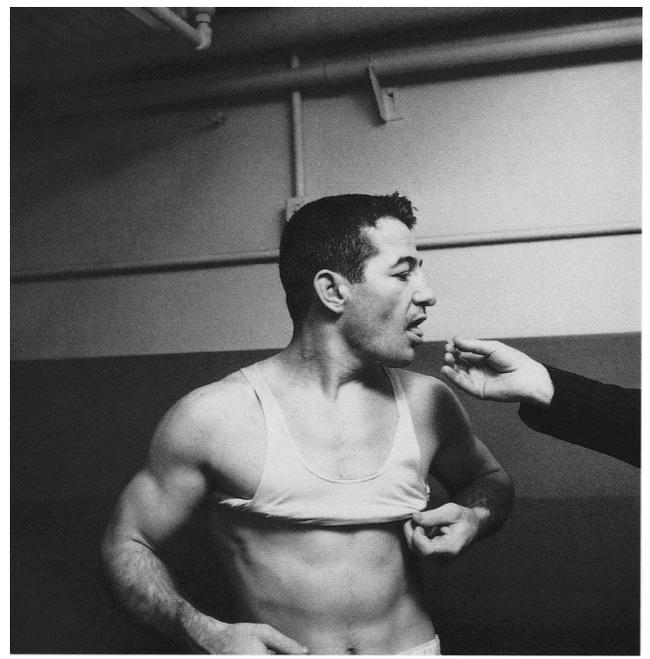


Abbildung 25: Crone, *Kubrick - Drama & Shadows*, S. 178



Abbildung 26: Kubrick, *Kubrick: A Life in Pictures*, S. 42



Abbildung 27: Castle, *Kubrick Archives*, S. 270



Abbildung 28: Kubrick, *Kubrick: A Life in Pictures*, S. 37



Abbildung 29: *Day of the Fight*, 8'34''



Abbildung 30: *Day of the Fight*, 8'28''



Abbildung 31: *Flying Padre*, 2'59''



Abbildung 32: *Flying Padre*, 3'22''

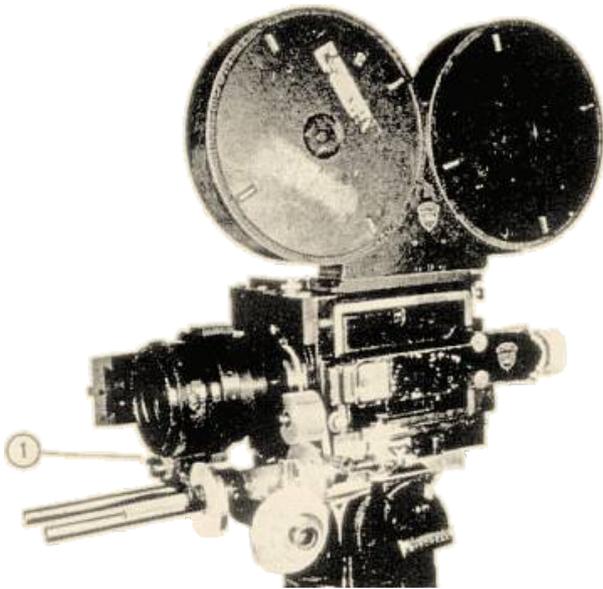


Abbildung 33: Mitchell NC, Quelle: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama.htm> [Zugriff: 4. Juni 2013]

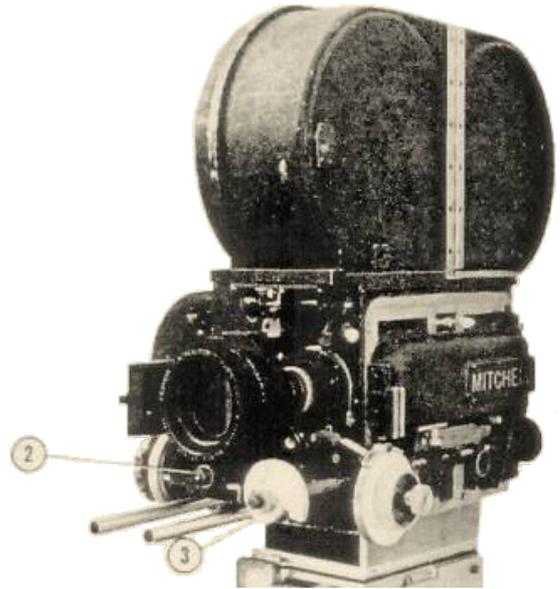


Abbildung 34: Mitchell BNC, Quelle: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama.htm> [Zugriff: 4. Juni 2013]



(c) Auction Team Breker

Abbildung 35: Bell & Howell Eyemo, Quelle: <http://collectiblend.com/Cameras/Bell-&-Howell/Eyemo-Automatic-Cine-71C.html> [Zugriff: 4. Juni 2013]



Abbildung 36: *Fear and Desire*, 1'54"



Abbildung 37: *Fear and Desire*, 3'38"



Abbildung 38: *Fear and Desire*, 22'23"

Die Aufnahme ist gegen das Sonnenlicht gefilmt, die Schauspieler sind aber mit einem Reflektor beleuchtet.



Abbildung 39: *Fear and Desire*, 23'56"

Das Sonnenlicht kommt von rechts; Paul Mazursky (Mitte) wird von rechts mit einem Reflektor beleuchtet.



Abbildung 40: *Fear and Desire*, 23'59"

Als Kenneth Harp links ab geht, wirft er einen Schatten auf Mazursky und Frank Silvera, weil er vor dem Reflektor steht.



Abbildung 41: *Fear and Desire*, 50'16"



Abbildung 42: *Fear and Desire*, 14'02"



Abbildung 43: *Fear and Desire*, 15'04"



Abbildung 44: *T-Men*, Quelle:  
<http://www.celtoslavica.de/chiaroscuro/dop/alton/t-men3.jpg> [Zugriff 5. Juni 2013]



Abbildung 45: *Fear and Desire*, 49'36"



Abbildung 46: *Fear and Desire*, 50'27"



Abbildung 47: *Fear and Desire*, 50'31"



Abbildung 48: *Fear and Desire*, 50'33"

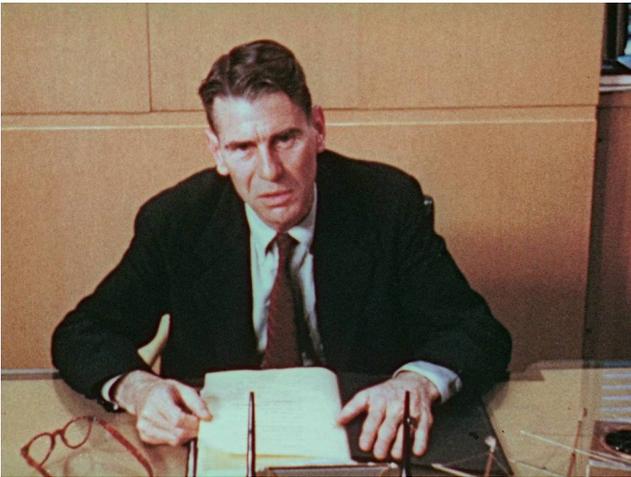


Abbildung 50: *The Seafarers*, 0'57"



Abbildung 49: *The Seafarers*, 1'39"



Abbildung 51: *The Seafarers*, 11'03"



Abbildung 52: *The Seafarers*, 9'22"



Abbildung 53: *The Seafarers*, 20'31"



Abbildung 54: *The Seafarers*, 9'33"



Abbildung 55: The Seafarers, 6'35"-7'29"



Abbildung 56: *Killer's Kiss*, 15'58"



Abbildung 57: *Killer's Kiss*, 35'48"



Abbildung 58: *Sweet Smell of Success*, 16'55''

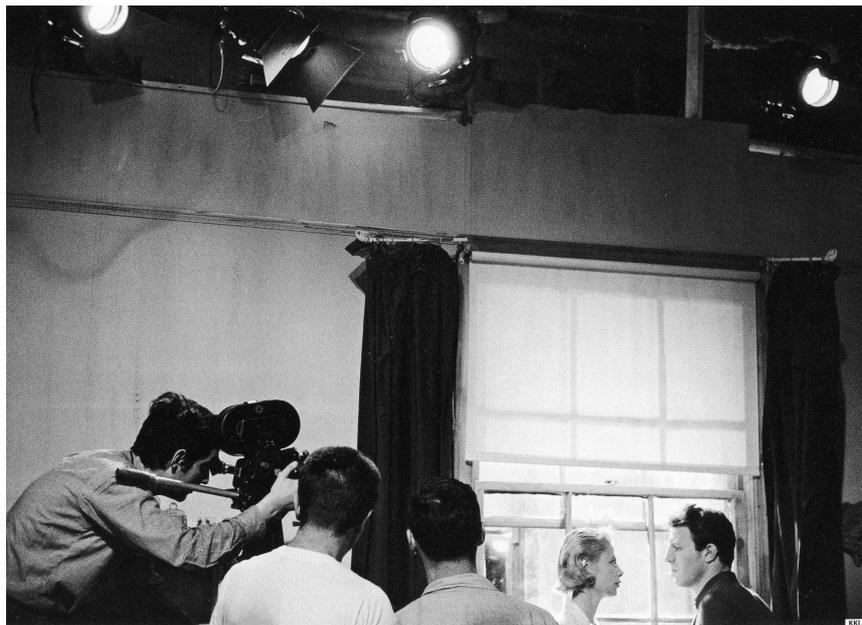


Abbildung 59: Castle, *Kubrick Archives*, S. 284



Abbildung 60: Castle, *Kubrick Archives*, S. 281



Abbildung 61: *Killer's Kiss*, 10'44"



Abbildung 62: *Killer's Kiss*, 21'36"



Abbildung 63: *Killer's Kiss*, 22'20"



Abbildung 64: *Killer's Kiss*, 22'22"



Abbildung 65: *Killer's Kiss*, 6'13"



Abbildung 66: *Killer's Kiss*, 5'51"



Abbildung 67: *Killer's Kiss*, 5'56"



Abbildung 68: *Killer's Kiss*, 40'38"



Abbildung 69: *Killer's Kiss*, 8'07"



Abbildung 70: *Killer's Kiss*, 10'16''



Abbildung 71: *Killer's Kiss*, 10'28''



Abbildung 72: *Killer's Kiss*, 10'32''



Abbildung 73: *Killer's Kiss*, 49'03''



Abbildung 74: *Killer's Kiss*, 49'46''



Abbildung 75: *Killer's Kiss*, 49'57''



Abbildung 76: *Killer's Kiss*, 50'02''

Daveys Hand wirft einen Schatten auf sein Gesicht, was darauf hindeutet, dass von unten belichtet worden ist.



Abbildung 77: *Killer's Kiss*, 52'12"



Abbildung 78: *The Killing*, 7'04"



Abbildung 79: *The Killing*, 8'38"



Abbildung 80: *The Killing*, 5'29''



Abbildung 81: *The Killing*, 5'58''



Abbildung 82: *The Killing*, 18'16''



Abbildung 83: *The Killing*, 18'59"



Abbildung 84: *The Killing*, 1h02'53"



Abbildung 85: *The Killing*, 1h02'55"



Abbildung 86: *Paths of Glory*, 2'36"



Abbildung 87: *Paths of Glory*, 3'03"



Abbildung 88: *Paths of Glory*, 20'37''



Abbildung 89: *Castle*, *Kubrick Archives*, S. 313



Abbildung 90: *Paths of Glory*, 43'17"



Abbildung 91: *Paths of Glory*, 43'09"



Abbildung 92: *Paths of Glory*, 44'42"



Abbildung 93: *Paths of Glory*, 47'09''



Abbildung 94: *Paths of Glory*, 55'08''



Abbildung 95: *Spartacus*, 28'15''



Abbildung 96: *Spartacus* , 1h18'07''



Abbildung 97: *Spartacus* , 2h17'22''



Abbildung 98: *Spartacus* , 17'23''



Abbildung 99: *Spartacus* , 17'41''

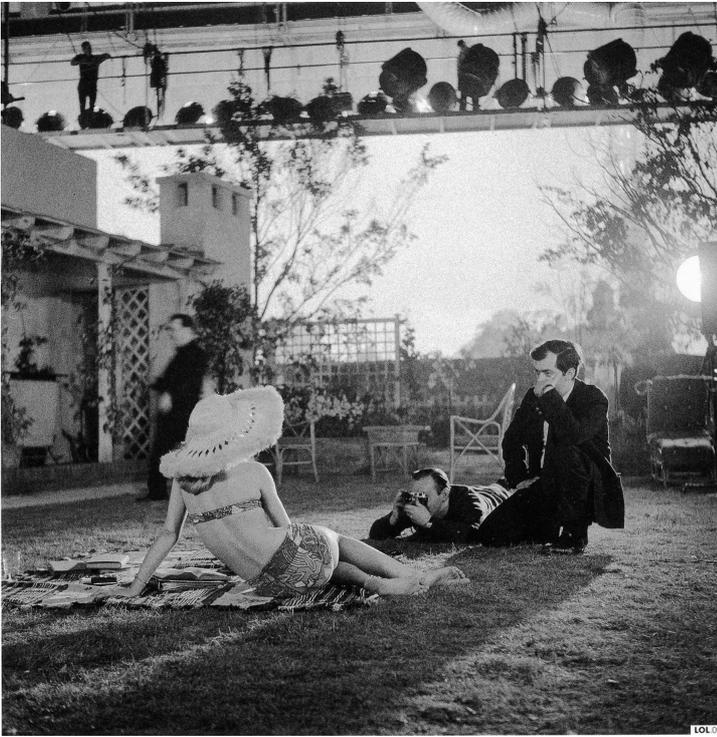


Abbildung 100: Castle, *Kubrick Archives*, S. 328



Abbildung 101: Castle, *Kubrick Archives*, S.



Abbildung 102: *Lolita*, 59'09"



Abbildung 103: *Dr. Strangelove*, 3'58"



Abbildung 104: *Dr. Strangelove*, 20'20"



Abbildung 105: *Dr. Strangelove*, 24'15"



Abbildung 106: *Dr. Strangelove*, 55'40"



Abbildung 107: *Dr. Strangelove*, 12'38''



Abbildung 108: *Castle*, *Kubrick Archives*, S. 350



Abbildung 109: Umbrella lights, Quelle: <http://i00.i.aliimg.com/wsphoto/v0/632051596/-font-b-photo-b-font-photography-font-b-umbrella-b-font-stand-lighting-font-b.jpg> [Zugriff: 5. Juni 2013]



Abbildung 110: China balls auf einem Filmset, Quelle: [http://1.bp.blogspot.com/-WMO-WLIXapA/TxOLTjkkFtI/AAAAAAAAAFVo/ENtw7wcU\\_g0/s1600/011412homestudio+b.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-WMO-WLIXapA/TxOLTjkkFtI/AAAAAAAAAFVo/ENtw7wcU_g0/s1600/011412homestudio+b.jpg) [Zugriff: 5. Juni 2013]



Abbildung 111: *Dr. Strangelove*, 25'29''



Abbildung 112: *Dr. Strangelove*, 39'20''



Abbildung 113: *Dr. Strangelove*, 37'30''

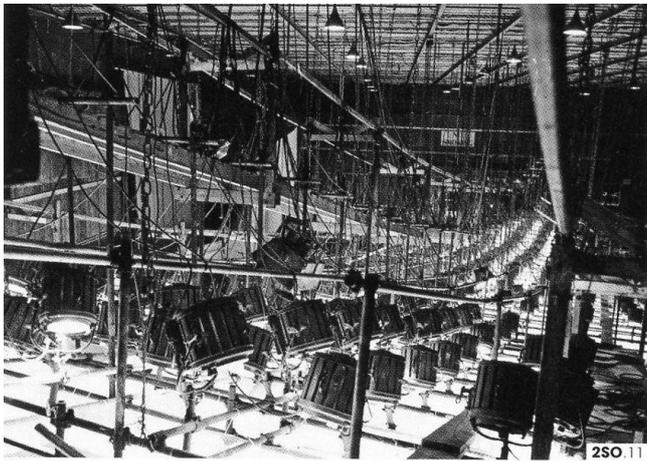


DRS 34

Abbildung 114: Castle, *Kubrick Archives*, S. 355



Abbildung 115: *Dr. Strangelove*, 1h28'02''



250.11

Abbildung 116: Castle, *Kubrick Archives*, S. 370

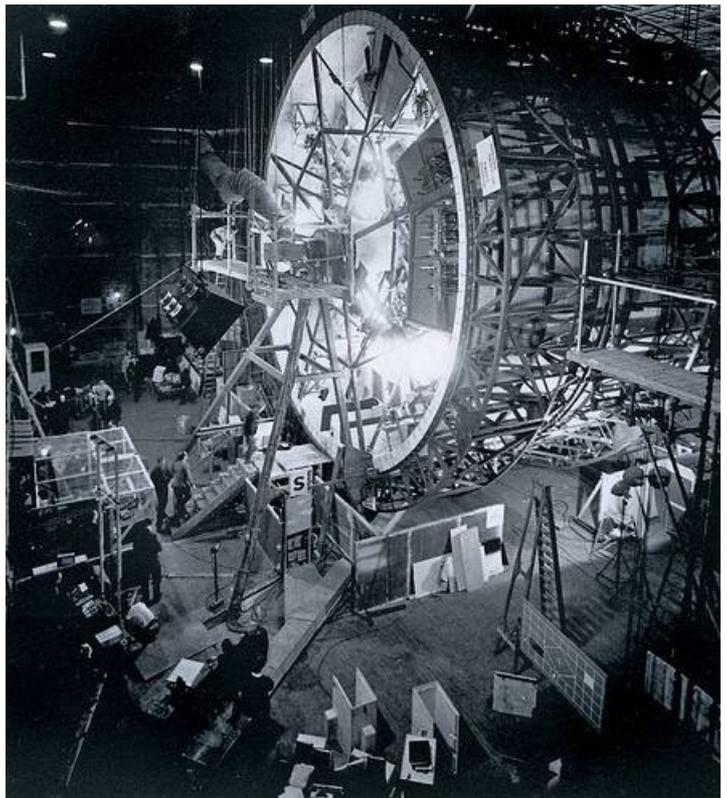
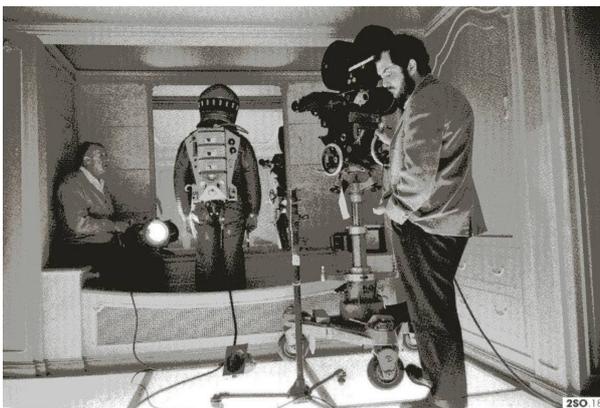


Abbildung 117: Zentrifuge aus 2001, Quelle: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f2/2001\\_CENTRIFUGE\\_SET.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f2/2001_CENTRIFUGE_SET.jpg) [Zugriff: 5. Juni 2013]



250.18

Abbildung 118: Castle, *Kubrick Archives*, S. 371



Abbildung 119: 2001: A Space Odyssey, 27'48''

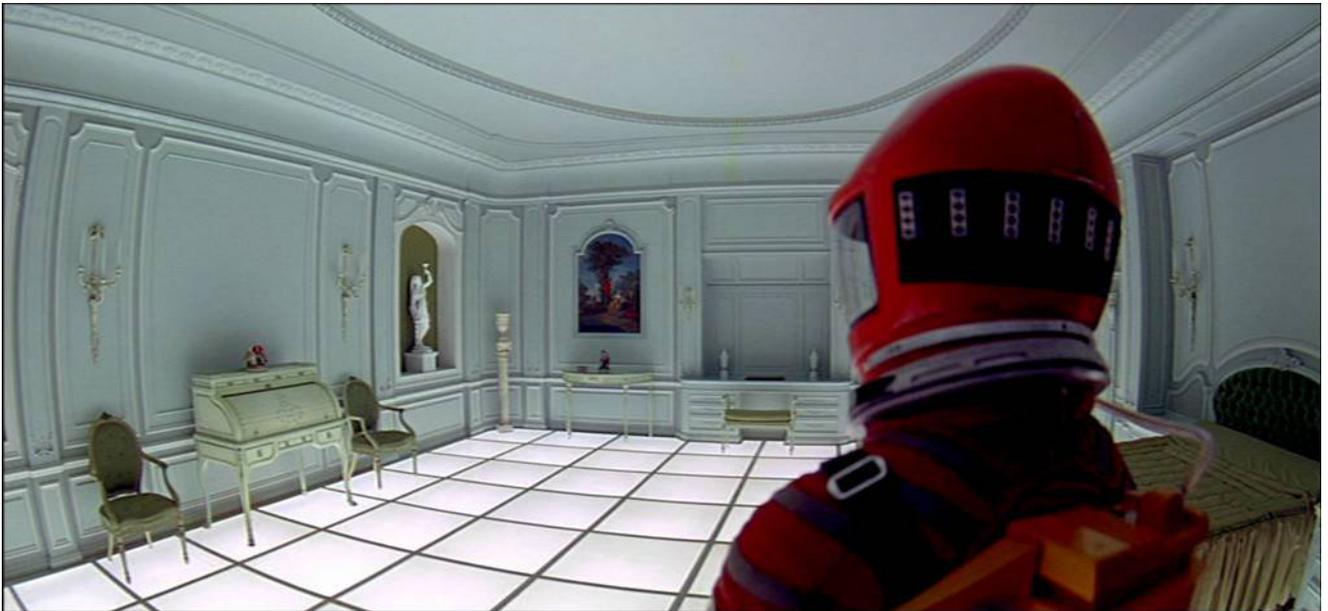


Abbildung 120: 2001: A Space Odyssey, 2h11'33''



Abbildung 121: 2001: A Space Odyssey, 54'33''



Abbildung 122: 2001: A Space Odyssey, 54'49"

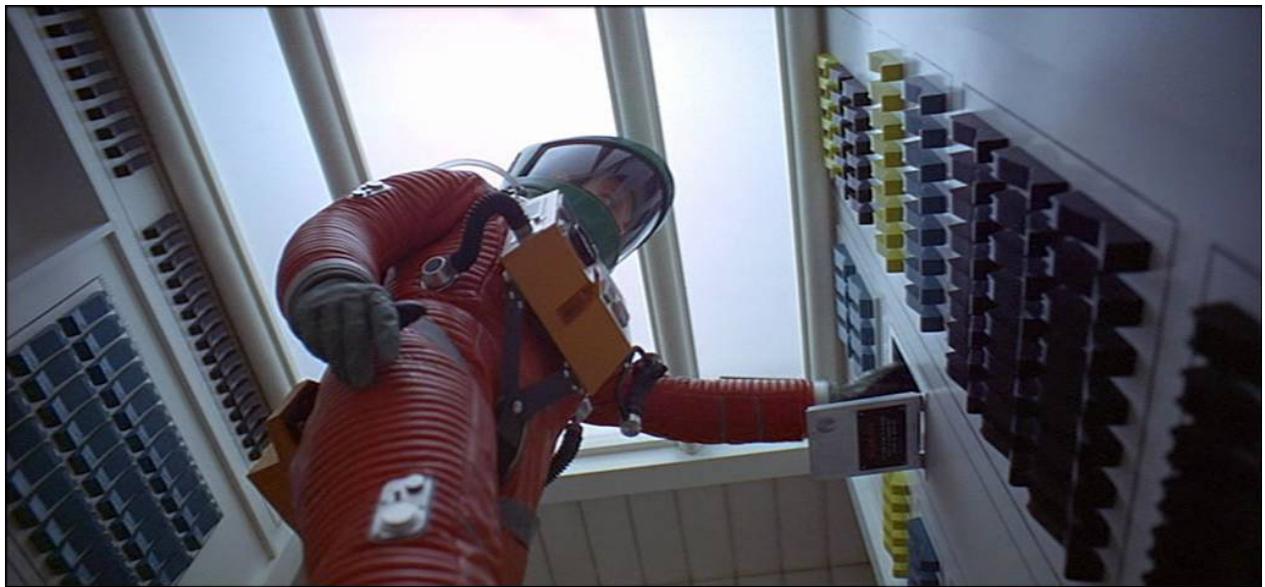


Abbildung 123: 2001: A Space Odyssey, 1h47'42"

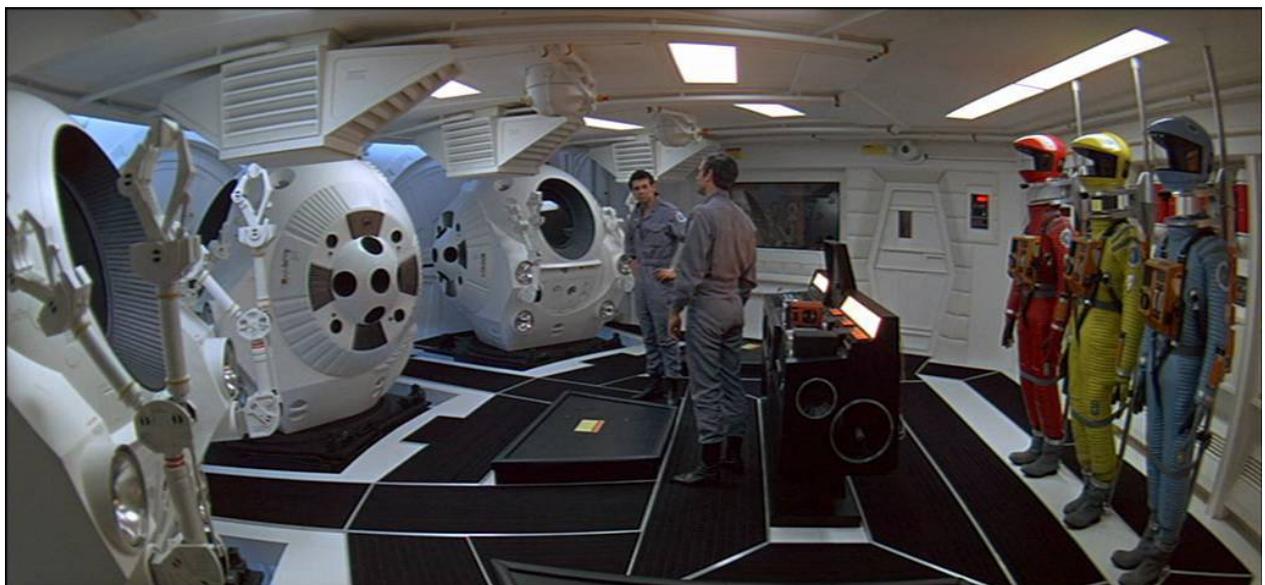


Abbildung 124: 2001: A Space Odyssey, 1h21'22"



Abbildung 125: *A Clockwork Orange*, 9'08"



Abbildung 126: *A Clockwork Orange*, 16'34"



Abbildung 127: *A Clockwork Orange*, 2h00'19"



Abbildung 128: *A Clockwork Orange*, 1h11'59"



Abbildung 129: *A Clockwork Orange*, 0'47"



Abbildung 130: *A Clockwork Orange*, 1'18"



Abbildung 131: *A Clockwork Orange*, 1'34"



Abbildung 132: *A Clockwork Orange*, 2'07"



Abbildung 133: *A Clockwork Orange*, 10'40"



Abbildung 134: *A Clockwork Orange*, 36'20''



Abbildung 135: *A Clockwork Orange*, 28'23''



Abbildung 136: *A Clockwork Orange*, 47'07''



Abbildung 137: *A Clockwork Orange*, 52'19''

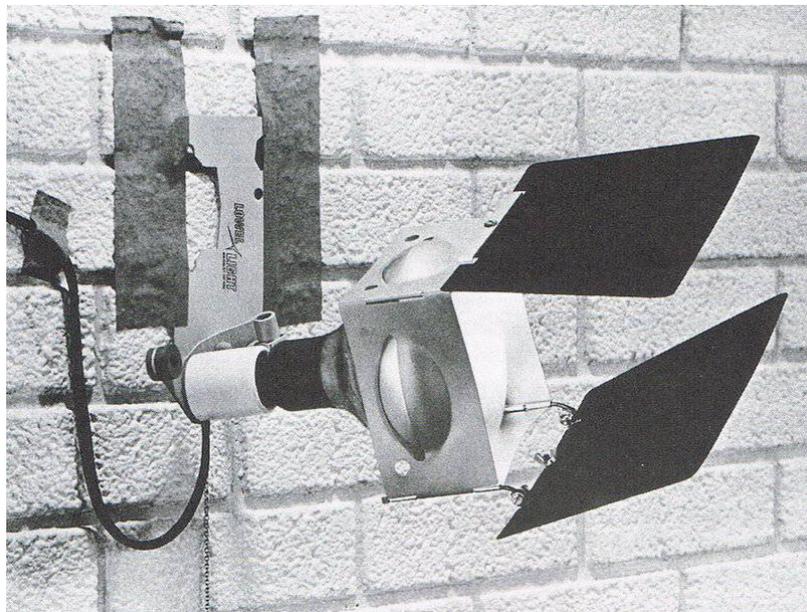


Abbildung 138: Malkiewicz, *Film Lighting*, S. 38



Abbildung 139: *A Clockwork Orange*, 1h58'18''



Abbildung 140: *A Clockwork Orange*, 22'04"



Abbildung 141: *A Clockwork Orange*, 20'51"



Abbildung 142: *A Clockwork Orange*, 21'07"



Abbildung 143: *A Clockwork Orange*, 21'30''



Abbildung 144: Ein Objektiv für APS-C Kameras auf einer Canon EOS 5D  
 Quelle: <http://www.flickr.com/photos/fotobydave/3128436594/> [Zugriff: 5. Juni

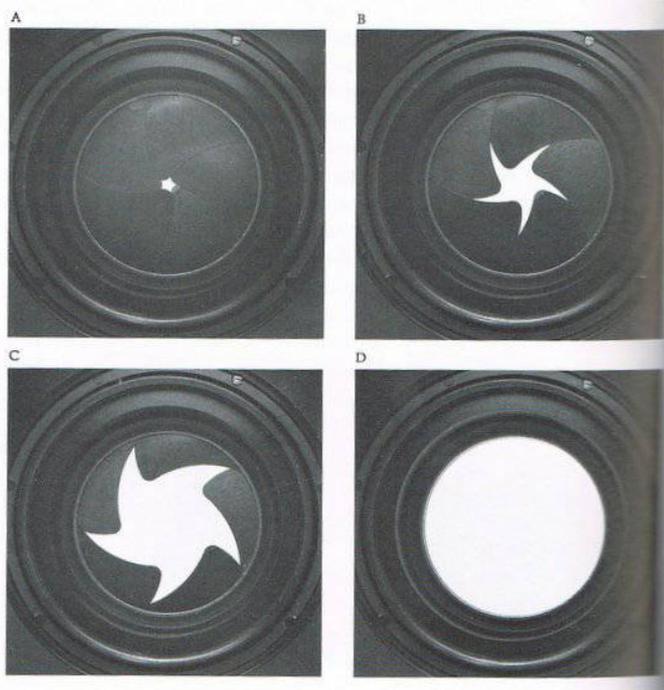


Figure 6-3. *The leaf shutter.* The series of photographs shows the opening sequence of a leaf shutter. The blades open and close extremely fast, but it is impossible to construct a "perfect" shutter, i.e., one that opens and closes instantaneously.

Abbildung 145: Adams, *The Camera*, S. 82



Abbildung 146: *Barry Lyndon*, 1h24'17''



Abbildung 147: *Barry Lyndon*, 1h24'46''



Abbildung 148: *Barry Lyndon*, 1h25'03''



Abbildung 149: *Barry Lyndon*, 40'53"



Abbildung 150: *Barry Lyndon*, 40'46"



Abbildung 151: *Barry Lyndon*, 53'10"



Abbildung 152: *Barry Lyndon*, 1h54'01"



Abbildung 153: *Barry Lyndon*, 1h54'37"



Abbildung 154: *Barry Lyndon*, 1h59'55"



Abbildung 155: *Barry Lyndon*, 2h18'51"



Abbildung 156: *Barry Lyndon*, 2h07'42"



Abbildung 157: *Barry Lyndon*, 18'18"



Abbildung 158: *Barry Lyndon*, 14'56"



Abbildung 159: *Barry Lyndon*, 2h39'08"



Abbildung 160: *Barry Lyndon*, 2h38'00"



Abbildung 161: *Barry Lyndon*, 2h41'01"

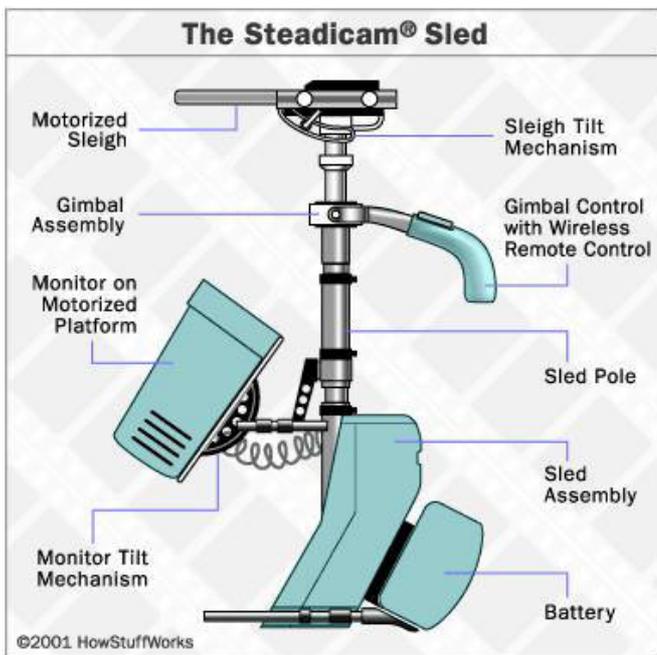


Abbildung 162: Harris, "How Steadicams Work", Quelle: <http://static.ddmcdn.com/gif/steadicam-sled.gif> [Zugriff: 5. Juni 2013]



Abbildung 163: *Making of The Shining* (Ausschnitt), 4'51"



Abbildung 164: *Making of The Shining*, 22'23"



Abbildung 165: *Making of The Shining*, 13'34"



Abbildung 166: *The Shining*, 1h25'07"



Abbildung 167: *The Shining*, 42'46"



Abbildung 168: *The Shining*, 1h16'56"



Abbildung 169: *The Shining*, 1h19'21"



Abbildung 170: *The Shining*, 1h17'01"

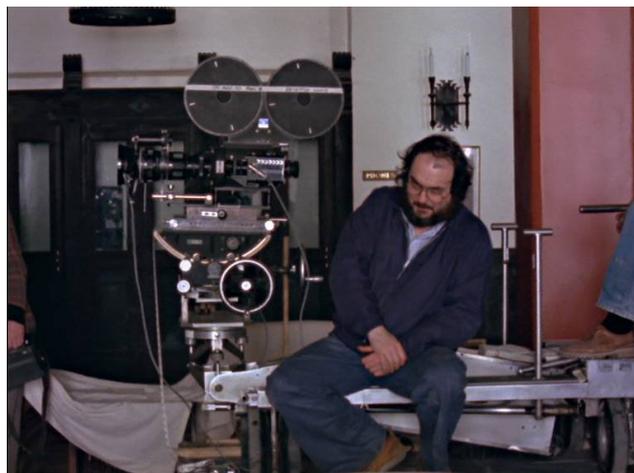


Abbildung 171: *Making of The Shining*, 33'19"



Abbildung 172: *Full Metal Jacket*, 1'25"-2'24"



Abbildung 173: *Full Metal Jacket*, 37'55"



Abbildung 174: *Full Metal Jacket*, 11'56"



Abbildung 175: *Full Metal Jacket*, 3'51"



Abbildung 176: *Full Metal Jacket*, 6'42''



Abbildung 177: *Full Metal Jacket*, 1h24'57''



Abbildung 178: *Full Metal Jacket*, 1h37'23''



Abbildung 179: *Full Metal Jacket*, 1h38'38"



Abbildung 180: *Full Metal Jacket*, 1h37'00"



Abbildung 181: *Full Metal Jacket*, 1h39'24"



Abbildung 182: *Eyes Wide Shut*, 4'07"



Abbildung 183: *Eyes Wide Shut*, 8'11"



Abbildung 184: Castle, *Kubrick Archives*, S. 490



Abbildung 185: *Eyes Wide Shut*, 2h01'28''



Abbildung 186: *Eyes Wide Shut*, 33'15''



Abbildung 187: *Eyes Wide Shut*, 25'02"



Abbildung 188: *Eyes Wide Shut*, 54'54"

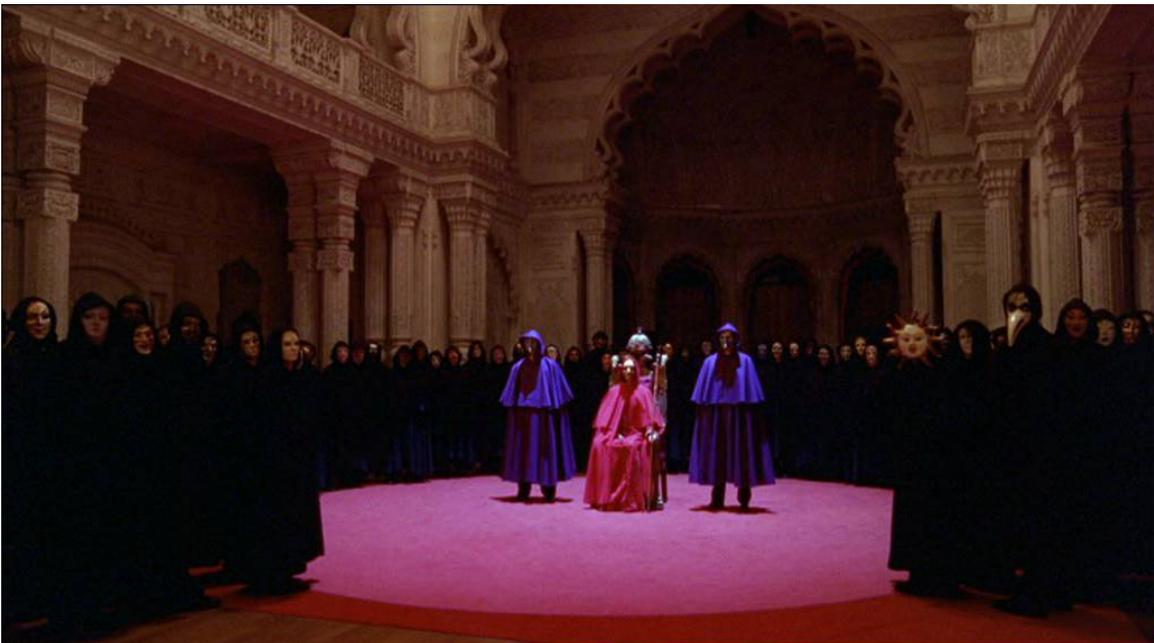


Abbildung 189: *Eyes Wide Shut*, 1h21'09"



Abbildung 190: *Eyes Wide Shut*, 2h05'19"



Abbildung 191: *Eyes Wide Shut*, 1h31'39"

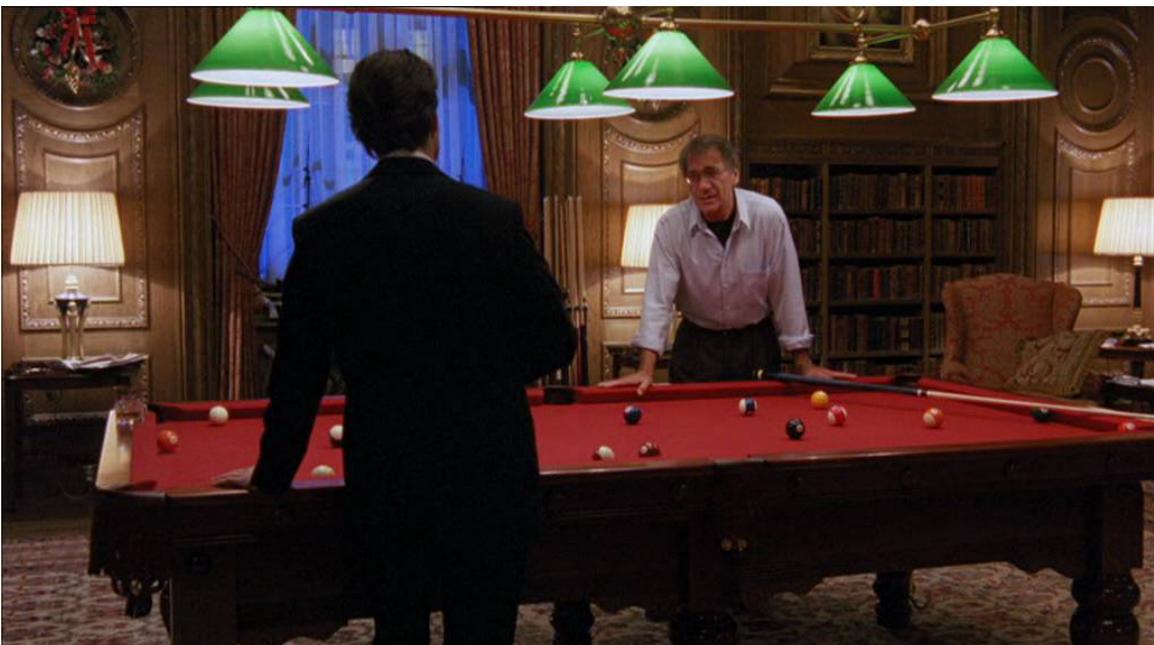


Abbildung 192: *Eyes Wide Shut*, 2h07'51"



Abbildung 193: Castle, *Kubrick Archives*, S. 487