
BACHELORARBEIT

Herr
Georg Meyer

**Licht als Gestaltungselement
des *Neo-Noir* an den Beispielen
der Filme *Taxi Driver* und
Drive vor dem Hintergrund des
*Film Noir***

2014

BACHELORARBEIT

Licht als Gestaltungselement des *Neo-Noir* an den Beispielen der Filme *Taxi Driver* und *Drive* vor dem Hintergrund des *Film Noir*

Autor/in:
Herr Georg Meyer

Studiengang:
Medientechnik

Seminargruppe:
MT10wF-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Dipl. Kameramann Carol Burandt von Kameke

Einreichung:
Mittweida, 24.06.2014

BACHELOR THESIS

Light as a design element of the *neo-noir* films exempli- fied by the films *Taxi Driver* and *Drive* in the light of the classical *Film Noir*

author:

Mr. Georg Meyer

course of studies:

Media Engineering

seminar group:

MT10wF-B

First examiner:

Professor Peter Gottschalk

Second examiner:

**Dipl. Cinematographer Carol Burandt
von Kameke**

submission:

Mittweida, 24.06.2014

Bibliografische Angaben

Meyer, Georg:

Licht als Gestaltungselement des *Neo-Noir* an den Beispielen der Filme *Taxi Driver* und *Drive* vor dem Hintergrund des *Film Noir*

Light as a design element of the *neo-noir* films exemplified by the films *Taxi Driver* and *Drive* in the light of the classical *Film Noir*

91 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Gegenstand dieser Arbeit ist die Analyse der Lichtgestaltung der *Neo-Noir* Filme *Taxi Driver* (1976) und *Drive* (2011). Der Untersuchung liegt die These zugrunde, dass sich Elemente der Lichtgestaltung des klassischen *Film Noir* in beiden Werken wiederfinden. In der Einleitung werden die Filmauswahl und die Verbindung des *Neo-Noir* zum *Film Noir* erläutert. In Kapitel 2 werden die technischen Grundlagen der Untersuchung dargelegt, bevor in Kapitel 3 *Taxi Driver* und in Kapitel 4 *Drive* analysiert werden. Beide Kapitel sind nach räumlichen und zeitlichen Eigenschaften der Szenen schematisch geordnet. Bereits in Kapitel 3 werden die Beobachtungen von *Taxi Driver* in Verbindung zum *Film Noir* gebracht. Die darauf in Kapitel 4 folgende Analyse von *Drive* verknüpft die zuvor gewonnen Erkenntnisse über *Taxi Driver* und liefert ebenfalls Verbindungen von *Drive* zum *Film Noir*. Das Fazit fasst Gemeinsamkeiten und Differenzen beider Filme zusammen. Dabei werden die Ergebnisse auf allgemeingültige Aussagen über den Wandel der Lichtgestaltung interpretiert.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abkürzungsverzeichnis	VII
Abbildungsverzeichnis	VIII
1 Einleitung.....	1
2 Technische Grundlagen	5
3 Analyse der Lichtgestaltung in der frühen <i>Neo-Noir</i> Ära: <i>Taxi Driver</i>.....	7
3.1 Gesamtheit Licht und Farbe	7
3.2 Interior Day – Tagszenen im Innenbereich.....	10
3.2.1 Grundlegende Funktionen des Lichts.....	10
3.2.2 Trennung und Einheit des Bildes durch die Farbigkeit.....	15
3.2.3 Interior Day <i>Low-Key</i>	17
3.3 Night – Analyse der Nachtszenen	20
3.3.1 Intro	20
3.3.2 Nächtliches Stadtbild.....	22
3.3.3 Shoot-out	27
3.4 Exterior Day – Tagszenen Außen	27
3.5 Personenbezogenes Licht – Betsy und ihre Umwelt.....	29
3.5.1 Etablierung und Gewichtung der Rolle	29
3.5.2 Das Wahlkampfbüro.....	31
3.5.3 Erstes Date	33
3.5.4 Nachtszenen.....	35
3.5.5 Telefonat.....	36
3.6 Konsens und Film Noir Bezug	36
4 Analyse der Lichtgestaltung eines <i>Neo-Noir</i> Beispiels der 2010er Jahre: <i>Drive</i>.....	38
4.1 Gesamtheit Licht und Farbe	38
4.2 Interior Day – Tagszenen im Innenbereich.....	40
4.2.1 <i>Low-Key</i>	40
4.2.2 Auflichtiger <i>Low-Key</i>	44
4.2.3 Dynamik und Bezug zum Umfeld	45
4.2.4 Werkstatt.....	46
4.3 Exterior Day	48
4.4 Interior Night	49

4.5	Exterior Night	50
4.5.1	Autofahrten	51
4.5.2	Strand – Driver vs. Nino	54
4.6	Personenbezogenes Licht – Irene	55
4.6.1	Farbliche Trennung	55
4.6.2	<i>Leuchtdichte</i> – Autofahrt	57
4.6.3	Dynamik – Fahrstuhlszene	58
5	Fazit	60
6	Glossar	63
	Literaturverzeichnis	X
	Anhang	XII
	Eigenständigkeitserklärung	XXIV

Abkürzungsverzeichnis

CSV – Dateiformat, Comma-separated values

HG – Hintergrund

LED – Light-emmiting diode

MG – Mittegrund

MKV – Dateiformat für Audio-/Video-Inhalte im Containerformat des Matroska-Projekts

ND – Neutraldichte

PNG – Dateiformat, Portable Network Graphics

POV – Point of View

SW – Schwarzweiß

VG – Vordergrund

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 – Der Film Taxi Driver dargestellt in 6720 Einzelbildern (112 Zeilen, 60 Spalten) Ein Einzelbild repräsentiert etwa eine Sekunde des Films.....	8
Abbildung 2 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) bekommt einen Job	10
Abbildung 3 – Leuchtdichte des Szenerie - rechts Reduzierung auf Luminanzwerte ...	12
Abbildung 4 – Taxi Driver: Reduzierung auf Luminanzwerte von Abb. 2.....	13
Abbildung 5 – Histogramm von Abb. 4	13
Abbildung 6 – Taxi Driver: Pistolenkauf Bläuliche Fensterfront als Hintergrund.....	15
Abbildung 7 – Taxi Driver: Kaltes Licht von außen	16
Abbildung 8 – Taxi Driver: Neutrale Lichtfarbe von außen.....	16
Abbildung 9 – Taxi Driver: Neutrale Lichtfarbe von außen.....	16
Abbildung 10 – Taxi Driver: Sport (Harvey Keitel) und Iris (Jodie Foster)	18
Abbildung 11 – Taxi Driver: Iris im Licht des Fensters	18
Abbildung 12 – Taxi Driver: Dominantes Spitzlicht	19
Abbildung 13 – Taxi Driver: Intro	21
Abbildung 14 – Taxi Driver: Taxifahrt	22
Abbildung 15 – Taxi Driver (Ausschnitt): Bokeh während einer nächtlichen Taxifahrt..	23
Abbildung 16 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) in der Pause	24
Abbildung 17 – Taxi Driver: Kollegen im VG und MG, Travis im HG.....	24
Abbildung 18 – Taxi Driver: Travis Kollege.....	24
Abbildung 19 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) Blick zu den afroamerikanischen Gästen des Diners.....	25
Abbildung 20 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Passant.....	25
Abbildung 21 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Travis (Robert De Niro)	25
Abbildung 22 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Passant.....	25
Abbildung 23 – Taxi Driver: Außen-Tag im Gegenlicht	27
Abbildung 24 – Taxi Driver: Rahmen und Verbindung zur Umwelt durch Schatten.....	28
Abbildung 25 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd)	29
Abbildung 26 – Histogramm der Luminanzwerte von Abb 25	29
Abbildung 27 – Taxi Driver: Das Wahlkampfbüro	31
Abbildung 28 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd) im Büro	31
Abbildung 29 – Taxi Driver: Erster Dialog zwischen Betsy (Cybill Shepherd) und Travis (Robert De Niro).....	32
Abbildung 30 – Taxi Driver: Erster Dialog zwischen Betsy (Cybill Shepherd) und Travis (Robert De Niro).....	32
Abbildung 31 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) im Gespräch mit Betsy	34
Abbildung 32 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd) im Gespräch mit Travis	34
Abbildung 33 – Luminanzverteilung in den Gesichtern. Links Travis, rechts Betsy	34
Abbildung 34 – Taxi Driver: Aufgehellte Nacht	35
Abbildung 35 – Taxi Driver: Schlusszene – Taxifahrt mit Betsy	35
Abbildung 36 – Taxi Driver: Endbild während des Telefonats.....	36
Abbildung 37 – Der Film Drive dargestellt in 5700 Einzelbildern (95 Zeilen, 60 Spalten) Ein Einzelbild repräsentiert etwa eine Sekunde des Films.....	39
Abbildung 38 – Drive: Low-Key Einstellung mit Fenster	40
Abbildung 39 – Drive: starker Schatten im Gesicht von Standard (Oscar Isaac).....	41
Abbildung 40 – Drive: Bernie Rose (Albert Brooks) in Ninos Pizzeria	42

Abbildung 41 – Leuchtdichteverteilung von Abbildung 40.....	43
Abbildung 42 – Drive: Blanche (Christina Hendricks) in pastellfarbenen Hotelzimmer.....	43
Abbildung 43 – Drive: Nino (Ron Perlman).....	44
Abbildung 44 – Drive: auflichtige Low-Key Stimmung, Bernie Rose (Albert Brooks)....	45
Abbildung 45 – Drive: Gegenlicht in der Werkstatt.....	47
Abbildung 46 – Drive: Dämmerstimmung im Auflicht, begrenzter Lichteinfall.....	47
Abbildung 47 – Drive: Geringe Leuchtdichte in den Gesichtern.....	48
Abbildung 48 – Drive: Kontrastreiches Beleuchtungsverhältnis bei bewölktem Himmel	48
Abbildung 49 – Drive: Kinderzimmer	49
Abbildung 50 – Drive: Standard (Oscar Isaac) im Flur, Irene (Carey Mulligan) im HG.....	49
Abbildung 51 – Drive: Driver (Ryan Gosling) in warmer Straßenbeleuchtung.....	51
Abbildung 52 – Drive: Diebe im Gegenlicht	51
Abbildung 53 – Drive: Driver als Silhouette	51
Abbildung 54 – Drive: punktuelle Beleuchtung	51
Abbildung 55 – Drive: Driver (Ryan Gosling) im Gegenlicht.....	54
Abbildung 56 – Drive: dynamische Aufhellung durch Leuchtturmlicht.....	54
Abbildung 57 – Drive: kühle Farben umgeben Driver (Ryan Gosling).....	55
Abbildung 58 – Drive: warme Farben umgeben Irene (Carey Mulligan).....	55
Abbildung 59 – Luminanzverteilung in den Gesichtern. Links Driver, rechts Irene.....	55
Abbildung 60 – Drive: Trennung beider Personen im Bild	56
Abbildung 61 – Drive: warme Farben, Dynamik und hohe Leuchtdichte während der Autofahrt	57
Abbildung 62 – Drive: starkes Spitzlicht, Irene (Carey Mulligan).....	58
Abbildung 63 – Drive: Lichtdynamik im Fahrstuhl	58
Abbildung 64 – Drive: Lichtdynamik im Fahrstuhl	58

1 Einleitung

Gegenstand dieser Arbeit ist die Lichtgestaltung des amerikanischen *Neo-Noir*. Anhand der Filme *Taxi Driver* (1976) und *Drive* (2011) soll der Wandel der Lichtdramaturgie aufgezeigt werden. Ausgangspunkt für die Themenwahl ist die intensive Beschäftigung mit der Frage, wie Licht bisher als Gestaltungselement eingesetzt wurde und wie Lichtquellen in Filmen heutzutage eingesetzt werden. Dieser Arbeit liegt die These zugrunde, dass Licht als Gestaltungselement des klassischen *Film Noir* – auf den vor allem in der Einleitung Bezug genommen wird – sowohl in frühen Beispielen, als auch in heutigen Filmen des *Neo-Noir* ähnlich eingesetzt wird. Die Signifikanz des ähnlichen Einsatzes von Licht als Gestaltungselement, hebt zusätzlich viele weitere Gemeinsamkeiten des frühen *Neo-Noir* und des neueren Beispiels hervor, was beide Filmbeispiele noch stärker in die Tradition des klassischen *Film Noir* stellt.

Film Noir ist kein Genre, das sich beispielsweise so einfach, wie ein Western klassifizieren lässt. Bereits in der klassischen Ära¹ fanden starke Wandlungen statt. Filmkritiker und Drehbuchautor Paul Schrader bezeichnet den *Film Noir* als Mischung zwischen Expressionismus und Realismus.² Er weist Elemente des sog. *Poetischen Realismus*³ und des deutschen Expressionismus auf. Letzterer gilt als wichtigster Einfluss des *Film Noir*.⁴ Die Komplexität der Filmgattung *Noir* gibt sich daran zu erkennen, dass sie in den vergangenen Jahrzehnten noch nicht eindeutig definiert wurde.⁵ Grundzüge sind eine subjektive Erzählhaltung, ein pessimistisches Weltbild und eine atmosphärische Dichte. Der Handlungsort ist häufig eine Großstadt, die als düsteres amoralisches Terrain dargestellt wird. Im Zentrum der Handlung steht meist ein Anti-Held der sich seiner Umwelt entfremdet hat.⁶ In dieser Hinsicht werden die damaligen Hollywood Konventionen gebrochen.⁷ Sowohl *Taxi Driver* als auch *Drive* verdeutlichen diese Charakteristika des *Film Noir* als *Neo-Noir* Filme. Aus diesem Grund ist ihre jeweilige Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Lichtgestaltung des *Film Noir* Kern dieser Arbeit.

¹ Die zeitlichen Grenzen dieser Ära beschreiben die meisten Kritiker gleich: So wird *The Maltese Falcon* (1941) als erster und *Touch of Evil* (1958) meist als letzter klassischer Film Noir angesehen. Vgl. Sellmann, 2001: 14.

² Vgl. Schrader, 1972:10.

³ Franz. Filmische Stilrichtung, die in den 1930er Jahren entstand.

⁴ Vgl. Sellmann, 2001: 27f.

⁵ Vgl. ebd., S. 14.

⁶ Vgl. ebd., S. 47.

⁷ Bis zum erstmaligen Erscheinung des *Film Noir* war der amerikanische Film geprägt von einer positiven Weltanschauung. Protagonisten hatten klare und gute Motive für ihre Handlungen. Als *Cinema of suffering* bildet der *Film Noir* eine Art Antithese zum *American Dream*. Vgl. Sellmann, 2001: 40; Vgl. Sellmann, 2001: 34 dort zit. n. Shadoian, 1977: 124.

Taxi Driver Drehbuchautor Paul Schrader gilt als ein wichtiger Filmkritiker und *Film Noir* Kenner.⁸ Der Regisseur des Films Martin Scorsese wiederum erlebte die klassische *Film Noir* Ära als Teenager mit. *Taxi Driver* erzählt die Geschichte aus Travis Bickles (Robert De Niro) subjektiver Sichtweise. Es gibt nur vier Szenen, in denen er selbst nicht anwesend ist. Zeitlupen und *POVs* unterstützen den Eindruck der Subjektivität. Die *Off-Texte*⁹ von Travis verstärken das pessimistische Weltbild, seine Entfremdung und erinnern so an den *Film Noir*.¹⁰ Inhaltlich steht der Film somit deutlich in dieser Tradition. Doch *Taxi Driver* hat andere technische Voraussetzungen. Für Filme der klassischen Ära ist die Schwarzweißgestaltung typisch. Hingegen steht in diesem Punkt die Bildgestaltung von *Taxi Driver* – und somit des *Neo-Noir* – im Konflikt mit einem der wichtigsten *Film Noir* Stilelemente. Erkenntnisse zum möglichen Wandel der Lichtgestaltung soll die Untersuchung dieser Arbeit aufzeigen.

Der Film war zwar schon häufig Gegenstand einer Analyse. Bezüglich der Lichtgestaltung von *Taxi Driver* gibt es vor allem zwei sich widersprechende Bemerkungen. Sellmann bezeichnet die Lichtführung von *Taxi Driver* als stark expressionistisch.¹¹ Ronald Schwartz beschreibt die Bildgestaltung hingegen als "realistic photography".¹² Richard Blank widmet sich in einem Abschnitt seines Buches der Lichtgestaltung des Films etwas detaillierter: „Taxi Driver kann man als Lehrfilm zeigen für die Kritik am >klassischen< Hollywood bezüglich Licht, Schnitt und auch bezüglich der Story.“¹³ An mehreren Punkten interpretiert er seine Beobachtungen zur Lichtgestaltung. Häufig schweift er jedoch ab und bemerkt angebliche Fehler im Schnitt des Films.¹⁴ Zu Blanks Erkenntnissen werde ich in meiner Analyse an verschiedenen Punkten Stellung nehmen.

Hauptaugenmerk der Betrachtung soll die Verankerung der Lichtgestaltung von *Taxi Driver* im *Film Noir* sein. Ich analysiere dabei, was die Entscheidungen des Kameramanns und des Regisseurs für die Wahl der Lichtgestaltung beeinflusst haben kann und welche Intention hinter der Gestaltung steckt. In Kapitel 2 wird der Eindruck des Films grob beschrieben, bevor für eine detaillierte Analyse einzelne Szenen oder Kameraeinstellungen betrachtet werden. Dabei ist eine Einteilung nach den Gegebenheiten des Raums und der Zeit sinnvoll, wie zum Beispiel die Differenzierung von Tag und Nacht, Interior und Exterior. Diese Informationen sind bereits im Drehbuch verankert und geben den gestalterischen Rahmen für die Lichtgestaltung. Besonderen Auffälligkeiten, wie beispielsweise dem personenbezogenen Licht der weiblichen Protagonistin

⁸ Vgl. Sellmann, 2001: 255f.

⁹ Erklärungen zu allen Fachbegriffen befinden sich im Glossar ab Seite 63.

¹⁰ Vgl. ebd., 127.

¹¹ Vgl. ebd., 55.

¹² Vgl. Schwartz, 2005: 35.

¹³ Blank, 2011: 170.

¹⁴ Vgl. ebd., 168.

Betsy (Cybill Shepherd), widme ich mich im separaten Kapitel 3.5. Anhand ausgewählter Beispiele soll die Lichtdramaturgie auf diese Weise interpretiert und eine Verbindung zum *Film Noir* gezogen werden. An mehreren Punkten schließt dies die Betrachtung der technischen Gegebenheiten mit ein. Ziel ist es, herauszuarbeiten, ob über den Inhalt des Films hinaus, auch die Lichtgestaltung in der Tradition des *Film Noirs* steht. Weiterhin stellen die für eine Analyse ausgewählten Szenen die Grundlage für die Untersuchung des Films *Drive* dar.

Zwischen den Jahren 1976 und 2011 hat auch der *Neo-Noir* viele Wandel durchlaufen. Werner (2005) bemerkt dazu:

„Seit Beginn der 1980er Jahre, seit dem Eintritt in seine postmoderne Phase, hat der Neo-Noir seine „Reinheit“ (Hirsch) verloren: Viele seiner narrativen und stilistischen Eigenheiten sind in beinahe alle anderen populären Genres hineingewandert und die Merkmale anderer Genres in den Neo-Noir hinein.“¹⁵

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, in wie weit sich die Lichtgestaltung verändert hat, selbst wenn der Film ähnliche Grandzüge enthält. Für eine möglichst gute Ausgangsbasis wurde daher für den zweiten Teil der Analyse ein Film mit vielen Parallelen zu *Taxi Driver* gewählt. Die inhaltliche Ähnlichkeit von *Drive* bedingt ähnliche Schauplätze und ergibt so eine möglichst gute Ausgangsposition für einen aussagekräftigen Vergleich. Der einsame Protagonist, das Umfeld einer Großstadt und die dortigen typisch urbanen Schauplätze, werden hier ebenso präsentiert wie in *Taxi Driver*. Genauso scheint die langsame Erzählweise von *Drive* in der Tradition des *Film Noir* zu stehen. In diesem zweiten Teil der Analyse werden die gewonnen Erkenntnisse aus der Analyse von *Taxi Driver* mit *Drive* gegenübergestellt. So kann herausgearbeitet werden, welche Parallelen, Unterschiede und eventuelle Weiterentwicklungen es gibt. Der zweite Teil der Analyse ist nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie die Analyse von *Taxi Driver* geordnet. Die Rolle der Frau ist eine besonders auffällige Parallele beider Filme in Hinblick auf Licht als Gestaltungselement, die auch im Falle von *Drive* gesondert behandelt wird.

Diese Arbeit untersucht den Wandel der Lichtgestaltung anhand zwei konkreter Beispiele. Die Analyse beruft sich dabei zum einen auf meine Wahrnehmung der Bildgestaltung und wird dabei wissenschaftlich begründet. Zum anderen enthält die Untersuchung Erkenntnisse, die auf konkreten Datenanalysen der *Filmstills* zurückzuführen sind. Wissenschaftliche Filmanalysen widmen sich häufig älteren Filmen. Besonderheit meiner Arbeit besteht aus der Kombination einer relativ aktuellen

¹⁵ Werner, 2005: 195.

Filmauswahl mit dem Bezug zu einer sehr wichtigen Filmrichtung. Weiterführende Untersuchungen könnten die gewonnen Erkenntnisse anhand weiterer Filme überprüfen.

2 Technische Grundlagen

Von Martin Scorseses Film *Taxi Driver* (1976) liegen mir für die Analyse zwei Versionen vor. Eine DVD-Fassung und eine in 4K restaurierte Blu-Ray Fassung.¹⁶ Sie unterscheiden sich in Bildschärfe, Kontrast, Farbstimmung und zum Teil sogar im Framing.¹⁷ Da die Blu-Ray Fassung die neuste Version (2011) auf aktuellem Stand der Technik darstellt, werde ich mich in meiner Analyse auf diese Fassung beziehen.¹⁸

Für die Grundlage der Analyse ist eine einheitliche Basis des Mediums wichtig. Auch die unter Kapitel 4 durchgeführte Analyse von *Drive* geschieht daher auf Basis einer Blu-Ray Fassung. Die Untersuchung der Lichtgestaltung schließt die Betrachtung des Bewegtbildes und die Betrachtung von einzelnen Frames mit ein. Die dafür erstellten *Filmstills*, sowohl in Kapitel 3 und 4 als auch im Anhang, stammen von der Blu-Ray Version¹⁹.

Als Bildschirm verwende ich einen *EIZO FlexScan EV2333W* im Modus *Movie*. Dabei handelt es sich nicht um ein professionelles Werkzeug, das farblichen Normungen entspricht. Doch auch der Otto Normalverbraucher betrachtet einen Film auf gewöhnlichen Endgeräten. Die Darstellung der *Kontraste* und Farben kann dabei variieren, wird sich durch die Basis des dargestellten Mediums aber von Endgerät zu Endgerät in einem ähnlichen Bereich bewegen. In der Betrachtung der Filme ist diese Arbeit aus technischer Sicht also aus der Wahrnehmung eines Filmkonsumenten verfasst. In der Analyse werden die Eindrücke daher häufig mithilfe von Histogrammen überprüft. Dies dient vor allem dazu reine Subjektivität als Begründung der Bildwirkung auszuschließen. Bei der Wahl des Abspielprogramms war die Interpretation der Farb- und Kontrastwerte wichtig. Verschiedene Programme stellen kein reines Schwarz da und verfälschen dadurch den *Kontrasteindruck* des Films. Ich verwendete daher *PowerDVD 13 Pro*. Es ermöglichte beide analysierten Filme in der geforderten Kontrastdarstellung wiederzugeben. Die Screenshots/*Filmstills* erstellte ich auf Basis der *MKV* Datei der Filme im *PNG* Format.

¹⁶ Für die Blu-Ray Fassung wurden zu einem Großteil original Negative 4K eingescannt/digitalisiert. Danach erfolgten das Entfernen von Kratzern und Staub sowie ein Color Grading. Ziel des Prozesses war es nach aktuellen Standards der Technik möglichst nah an der original Kinofassung zu bleiben. Vgl. Stasukevich, 2011: 58.

¹⁷ Vgl. Stasukevich, 2011: 58.

¹⁸ Laut des Klappentextes der Blu-Ray hatten Regisseur Martin Scorsese und Kameramann Michael Chapman leitende Funktionen, bei der Restauration des Films.

¹⁹ Durch den Blu-Ray Kopierschutz sind direkte Screenshots nicht möglich. Es war eine Umwandlung des Films in eine *MKV*-Datei nötig, um Screenshots machen zu können.

Für die Erstellung aller Histogramme in der gesamten Arbeit verfuhr ich gleich: Ich wandelte das betreffende *Still* in Schwarzweiß um und las mithilfe der Analysefunktion von *Adobe Photoshop CS5 Extended* die *Histogrammwerte* aus. Die exportierte CSV-Datei konnte ich daraufhin in *Excel* importieren und in Form eines Diagramms darstellen. Auch die detaillierte Analyse der Farbabstimmungen und selektiven *Leuchtdichte-Verteilung* erfolgte mithilfe des Pipettenwerkzeugs in *Photoshop CS5 Extended*.

3 Analyse der Lichtgestaltung in der frühen Neo-Noir Ära: *Taxi Driver*

In diesem Kapitel wird geprüft inwiefern der Film *Taxi Driver* in der Tradition des *Film Noir* steht und was ihn vor allem lichtgestalterisch charakterisiert. Alle *Filmstills* in diesem Abschnitt entstammen dem Film *Taxi Driver*. Ich verzichte daher auf eine sich dadurch wiederholende Quellenangabe und verweise hier auf die Urheber des Films: Regie: Martin Scorsese, Kamera: Michael Chapman, Columbia Pictures, USA 1976.²⁰

3.1 Gesamtheit Licht und Farbe

Nachdem die technischen, medialen Voraussetzungen für eine Analyse des Films aufgezeigt wurden, soll in diesem Kapitel zunächst der Eindruck des Filmes geschildert und im Anschluss auf der Basis dieses Eindrucks die Analyse der formalen Gestaltungsmittel analysiert werden. Für die Interpretationen ist die jeweilige Einzelbetrachtung von Szenen oder Kameraeinstellungen nötig.

Leuchtdichte und Kontrast

Für einen Gesamteindruck der *Leuchtdichteverteilung* und der Farbgestaltung von *Taxi Driver* erstellte ich eine Art *Kontaktabzug* des Films. Angelehnt ist diese Technik an Brendan Dawes *Cinema Redux Kunst* (2004).²¹ Abbildung 1 besteht aus 112 Bildzeilen. In einer Zeile befinden sich 60 Einzelbilder. Bei einer Lauflänge von etwa 112 Minuten, ohne Abspann repräsentiert jedes Einzelbild somit eine Sekunde des Films. Erstellt wurde dieser Kontaktabzug mit dem Programm *Xnview*. Da für den Videoimport eine Konvertierung nötig war und als Ausgabeformat des *Kontaktabzugs* nur *JPG* möglich ist, ist davon auszugehen, dass durch die Komprimierung eine geringe Verfälschung der Farbdarstellung aufgetreten ist. Dennoch ist der Eindruck von *Kontrast* und Farbe im Verhältnis zueinander bezeichnend und stellt eine Art *Fingerabdruck* des Films dar.

²⁰ Eine vollständige Quellenangabe des Films befindet sich im Literaturverzeichnis.

²¹ Vgl. Dawes, 2004.

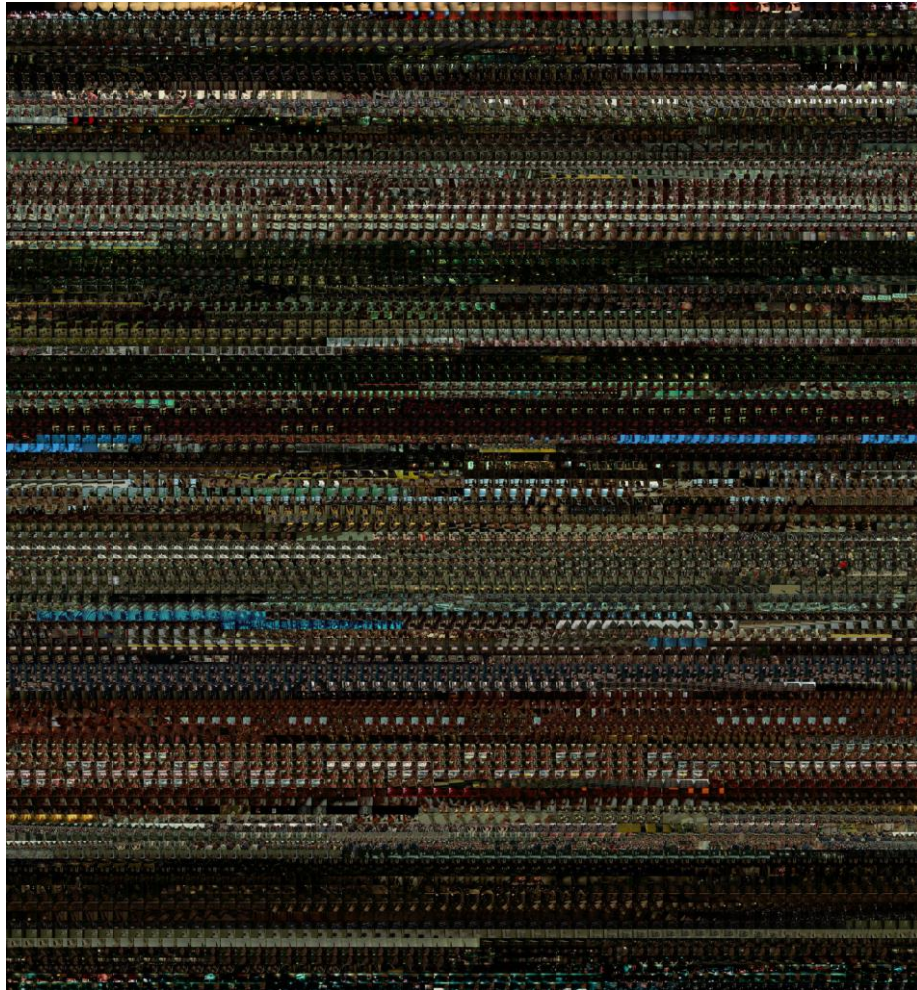


Abbildung 1 – Der Film *Taxi Driver* dargestellt in 6720 Einzelbildern (112 Zeilen, 60 Spalten) Ein Einzelbild repräsentiert etwa eine Sekunde des Films.

In *Taxi Driver* dominieren dunkle Szenen. Ein Großteil des Films spielt nachts, wobei die Schwärzen besonders präsent sind. Der von mir gewonnene Eindruck des Films, bestätigt sich beim Betrachten von Abbildung 1. Hier zeigt sich auch, dass diese nächtliche Dunkelheit nur an wenigen Stellen schwindet. Einen Eindruck von hoher *Leuchtdichte* macht der Film beispielsweise bei der ersten Szene in der Betsy auftritt²² und in weiteren Szenen, in denen sie zu sehen ist. Dies scheint allerdings eher die Ausnahme zu sein. Auf Betsys personenbezogene Lichtstimmung gehe ich in Kapitel 3.5 näher ein.

Die Tagszenen heben sich in Abbildung 1 deutlich von den Nachtszenen ab. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die höhere *Leuchtdichte*, die in diesen Szenen vorhanden ist. Allerdings dominiert auch in den Tagszenen eine starke Vielfalt an dunklen

²² In Abbildung 1 ist dies in der elften Bildzeile zu sehen.

Mitteltönen. *Lichter*²³ sind in Abbildung 1 nur an sehr wenigen Stellen erkennbar. Dadurch entsteht der Eindruck einer flachen Gradationskurve und eines geringen *Kontrasts*. Es besteht Grund zu der Annahme, dass ein Großteil der Tagszenen somit ebenfalls von dunklen Lichtstimmungen (*Low-Key*) geprägt ist. Eine detaillierte Analyse der Tagszenen folgt im Kapitel 3.2.

Farbe

In dieser Arbeit wird die Farbigekeit der Filme vor allem unter dem Aspekt ihrer dramaturgischen Funktion und der psychologischen Wirkung analysiert. Auf die Farbsymbolik soll hier allerdings nicht detaillierter eingegangen werden, da es je nach Land und Kulturkreis ganz unterschiedliche und sich widersprechende Auslegungen von Farben gibt.^{24, 25} Sofern auf die Farbsymbolik Bezug genommen wird, orientiere ich mich an der europäischen beziehungsweise an der nordamerikanischen Farbinterpretation.

Für die Analyse der Farb Stimmung eines Films oder einer einzelnen Szene, ist das Zusammenspiel von *Licht-* und *Körperfarbe* zu beachten. Die *Körperfarbe* eines Objekts ist abhängig von dessen *Remissionsgrad*, denn „Eine Körperfarbe bezieht sich immer auf die beleuchtende Lichtfarbe.“²⁶ In Bezug auf einen Film ist die Farb Stimmung sowohl von der *Lichtfarbe* als auch von Make-up, Kostüm und Kulisse abhängig. In der *Post Produktion* kann die Farb Stimmung heute nachträglich durch *Color Grading* (vor der Digitalisierung durch den Kopiervorgang) beeinflusst werden.

In Abbildung 1 von *Taxi Driver* ist zu erkennen, dass die Farbe Grün, die leicht zu Cyan bzw. Blau tendiert, dominiert. Sie ist sowohl in Passagen von geringer, also auch von höherer *Leuchtdichte* vorhanden. Diese Farbgebung ergibt sich vor allem durch die städtische Nachtbeleuchtung mit Leuchtstoffröhren.²⁷ Die zweithäufigste Farbe ist Rot. Sie dominiert besonders in Passagen mit höherer *Leuchtdichte*. Besonders in Szenen mit Betsy ist Rot präsent. Ob das Vorkommen der Farbe Rot durch *Licht-* oder *Körperfarben* bedingt ist, gilt es in Kapitel 3.5 zu untersuchen.

In Abbildung 1 gibt es zwei kurze Passagen in der Mitte und im unteren Drittel, die durch ihre blaue Farbe herausstechen. Dies sind Momente, in denen ein Fernseher gezeigt wird. Der Protagonist Travis Bickle (Robert De Niro) sieht sich in diesen Fernsehzenen politische Inhalte an. Im farblichen *Kontrast* zu Travis Wohnung, stehen sie

²³ Gemeint sind keine Lichtquellen sondern Stellen von hoher *Leuchtdichte* bzw. großer Luminanz. Siehe Glossar ab Seite 63.

²⁴ Vgl. Faulstich, 2002: 148ff.

²⁵ Vgl. Mehnert, 1963: 305ff.

²⁶ Gans, 1999: 39.

²⁷ Detaillierte Nachweise und Interpretationen hierzu finden sich in Kapitel 3.3.2.

vermutlich für seine Abneigung gegenüber der Außenwelt und der Politik. Blau kann hier als kühle Sachlichkeit der politischen Statements gesehen werden.

3.2 Interior Day – Tagszenen im Innenbereich

Wie schon erwähnt sind die Tagszenen zwar die Seltenheit in *Taxi Driver*, spielen aber dennoch eine wichtige Rolle und bieten zudem einen guten Einstieg um die Funktionen des Lichts exemplarisch zu verdeutlichen. Im späteren Verlauf der Arbeit werde ich mich auf diese Funktionen im Vergleich mit Nachtszenen beziehen und zusätzlich weitere Funktionen erläutern.

3.2.1 Grundlegende Funktionen des Lichts

Das Vorstellungsgespräch beim Taxiunternehmen ist die erste Szene nach dem Intro des Films. Gleichzeitig ist es die erste Szene, in der sich der Protagonist Travis Bickle (Robert De Niro) bei Tageslicht zu erkennen gibt. Daher verdient diese Szene eine besondere Beachtung.²⁸ An Abbildung 2 lassen sich exemplarisch die wichtigsten Funktionen des Lichts erklären. Es lässt sich verdeutlichen, wie bewusst die Lichtgestaltung eingesetzt wurde. Die folgende Einteilung ist angelehnt an Gans (1999) Erläuterungen. Allerdings muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass nur bedingt klare Grenzen zwischen den einzelnen Funktionen zu ziehen sind, da sie sich gegenseitig beeinflussen. Im Folgenden beschreibe ich daher die Umsetzung der wichtigsten Funktionen des Lichts insbesondere anhand meiner subjektiven Einschätzung zur Szene.



Abbildung 2 – *Taxi Driver*: Travis (Robert De Niro) bekommt einen Job

²⁸ In der Introsequenz ist lediglich seine Augenpartie zu sehen. Auf die Gestaltung der Introsequenz gehe ich in 3.3.1 ein.

Kontrolle der Aufmerksamkeit des Betrachters²⁹

Auf Grundlage der Wahrnehmungspsychologie ist bekannt, dass sich das menschliche Auge zunächst auf den hellsten und danach auf den schärfsten Punkt eines Bildes konzentriert.³⁰ Bei der hier ausgewählten Abbildung 2 lässt sich exemplarisch erkennen, dass die Bildränder die geringste Leuchtdichte aufweisen, was den Fokus deutlich auf das Bildzentrum und somit auf die Aktion und den Protagonisten lenkt. Da das Licht das Geschehen im Bildzentrum betont, tritt der Rahmen des Bildes dunkler in Erscheinung und hebt sich ab.³¹ Einzige Ausnahme bilden die *praktischen Lichter* in der rechten oberen Bildecke. Abgesehen von dieser Ausnahme ist auch der obere Bildrand abgedunkelt, um die Wand weniger flächig erscheinen zu lassen.³² Neben den rechts oben im Bild zu erkennenden Leuchtstoffröhren ist Travis *sich im Bild links befindende* Gesichtshälfte die Stelle höchster *Leuchtdichte*. Sie zieht viel Aufmerksamkeit auf sich. Das Licht hat somit eine *Zeigefunktion*.

Objekte hervorheben³³

Die *Leuchtdichte* des Hintergrunds ist auf der linken Seite viel geringer, als die von Travis Gesicht. Auf der rechten Seite variiert die Leuchtdichte zwischen Travis und der Wand im Hintergrund ähnlich stark. Hier zeigt sich auf der Wand allerdings eine größere *Leuchtdichte*, als in Travis Gesichtshälfte (im Bild rechts). Durch diesen Niveauunterschied zwischen Gesicht und der Wand, hebt sich Travis vom Rest des Bildes ab, obwohl auf die Verwendung einer *Kante* verzichtet wurde. Die Abbildung 3 zeigt links ausgewählte Punkte von Abbildung 2 nach *Leuchtdichte* geordnet. Rechts findet sich die dazugehörige Reduzierung auf Graustufen. Diese Darstellung unterstreicht die Trennung durch unterschiedliche *Leuchtdichte*. So ist die Leuchtdichte von *Travis Gesicht – Bild links* viel höher als die *Wand – links*. Sich im Bild angrenzende Flächen von Vorder- und Hintergrund variieren also sehr stark in ihrer *Leuchtdichte*.

²⁹ Vgl. Gans, 1999: 187.

³⁰ Vgl. Berger, 2013: 36.

³¹ Vgl. Gans, 1999: 185.

³² Vgl. ebd., 153.

³³ Vgl. ebd., 187.



Abbildung 3 – Leuchtdichte des Szenerie - rechts Reduzierung auf Luminanzwerte

Die *Körperfarben* des Protagonisten bestehen vor allem aus braunen- und beigefarbenen Farbtönen. Diese Erdfarben finden sich aber auch auf der Wand. Durch das Licht, dass auf Travis fällt, wird er allerdings vom Rest der Szene separiert. Ähnliche *Körperfarben* werden hier also durch unterschiedliche *Lichtfarben* getrennt. Außerhalb des Bildbereichs befindet sich links eine Fensterfront. Dies bildet die logische Erklärung für das *Führungslicht* für Travis. Das Licht trifft ebenfalls den Hintergrund rechts neben ihm. Deutlich wird dies durch den Schattenwurf in der Dekoration (z.B.: der Klemmbretthalter). An dieser Stelle ist das Führungslicht deutlich schwächer und vermischt sich mit dem leichten Grünton der Leuchtstofflampen. Als kalter Farbton weicht Grün aber eher zurück und erzeugt den Eindruck räumlicher Tiefe. Travis hingegen ist eher warm beleuchtet. Warme Farben scheinen somit dominant, was den Tiefeneindruck hier noch verstärkt.³⁴

Stimmung und Kontrast erzeugen

Die Szene ist von *Kontrasten* geprägt. Diese entstehen durch den großen *Leuchtdichteverlauf*, der von fast reinem Schwarz zu Weiß reicht.

*"Ein tiefes dunkles Schwarz kann nur zusammen mit einem hellen weißen Licht erreicht werden, damit ein großes Kontrastverhältnis geschaffen werden kann."*³⁵

³⁴ Vgl. Gans, 1999: 46.

³⁵ Ebd., 167. siehe dort vgl. Rainsberger, 1981: 91.

Die Leuchtstofflampen erfüllen so den Zweck den *Kontrast* zu erhöhen. Der Kontrasteindruck wird außerdem durch das *Beleuchtungsverhältnis* von *Führungslicht* zu *Aufhellung* bestimmt. In Abbildung 3 ist ersichtlich, wie stark die *Luminanz* in Travis Gesichtshälften variiert. Die linke Gesichtshälfte wird von der Führung beleuchtet und weist eine „normale“ Belichtung auf. Lediglich das Raumlicht bildet eine minimale *Aufhellung*, dass Travis Gesicht indirekt beleuchtet. Dadurch weist die rechte Gesichtshälfte eine sehr geringe *Leuchtdichte* auf. Es ist eine große Präsenz von dunklen Farbtönen vorhanden. Bei einer Reduzierung der Bildinformationen auf die *Luminanzwerte* in Abbildung 4 wird dies besonders deutlich. Abbildung 5 zeigt die Leuchtdichte-Verteilung von Abbildung 4 als Histogramm. Hier ist grafisch ersichtlich, dass sich der Großteil der Bildinformation in einem Bereich der Leuchtdichte von 3 bis 40 befindet.³⁶ Dies zeigt die Vielfalt des Schattenbereichs. Der Beleuchtungsstil der Szene kann somit dem *aufgehellten Low-Key* zugeordnet werden. Darin zeigt sich ein starker *Film Noir* Bezug, der durch einen starken Hell-Dunkel Kontrast an das *Chiaroscuro* des 17. Jahrhunderts erinnert.³⁷



Abbildung 4 – Taxi Driver: Reduzierung auf Luminanzwerte von Abb. 2

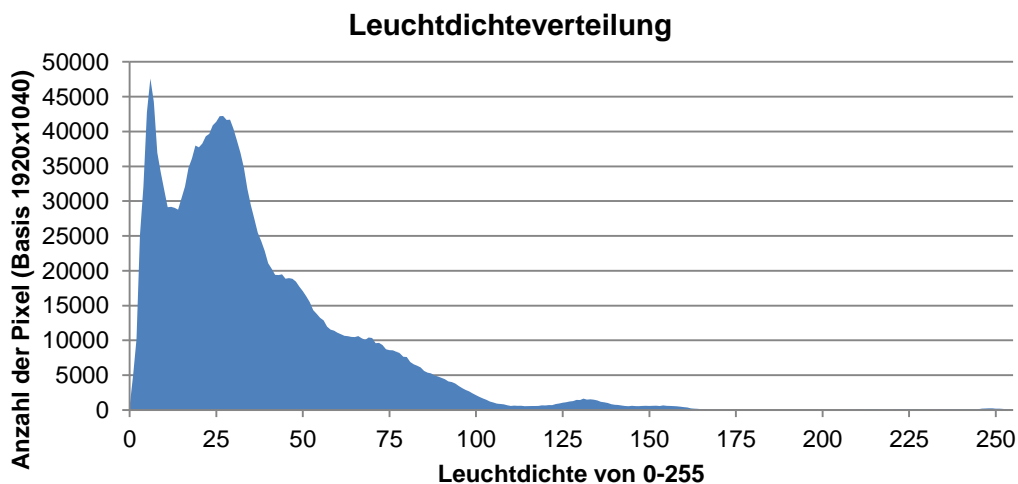


Abbildung 5 – Histogramm von Abb. 4

³⁶ Insgesamt gibt es 256 Luminanzstufen (digitale Bildspeicherung im binären Format 2^8). Der Wert Null entspricht Schwarz. 255 entspricht Weiß.

³⁷ Vgl. Sellmann, 2001: 9.

„Eine Szene, die mit einer Vielzahl von verschiedenen Schattendichten beleuchtet wird, kreiert einen größeren emotionalen Effekt als eine Szene, wo alle Schattendichten die gleiche Dichte besitzen.“³⁸

Die Stimmung einer Szene wird damit durch

- die Lichtrichtung des Führungslichts zur Handlungsebene,
- das Beleuchtungsverhältnis innerhalb der Handlungsebene und
- das Belichtungsverhältnis von Handlungsebene zu Vorder- oder Hintergrund

beeinflusst.³⁹ Die Lichtgestaltung ist dabei darauf ausgelegt, die zu transportierende Aussage zu unterstützen und hervorzuheben.⁴⁰

Charakterisierung und Akzentuierung von Formen

Das *Führungslicht* beleuchtet Travis Gesicht von links. Es trifft die kamerazugewandte Gesichtshälfte. Auf der – vom Fenster abgewandten – Gesichtshälfte entsteht kein *Objektverbundener Schatten* durch die Nase.⁴¹ Die Führung teilt das Gesicht mit einem vertikalen Schatten in zwei Hälften und kann somit der *Seitenlicht-Führung* eingeordnet werden.⁴² Der große *Lichtwinkel* unterstützt den plastischen Eindruck des zweidimensionalen Filmbildes.⁴³

Die dramaturgische Aussage wird besonders durch die Schattenpartien bestimmt.⁴⁴ Es entsteht eine maskuline Wirkung, die durch die harte Trennung zwischen Licht und Schatten bzw. den großen Unterschied der *Leuchtdichte* auf Travis Gesicht entsteht.⁴⁵ Diese Trennung kann weiterhin als Indiz für Travis ambivalente Persönlichkeit gesehen werden.

³⁸ Vgl. Gans, 1999: 169. siehe dort vgl. Carlson, V., Carlson, S., 1985: 187f.

³⁹ Vgl. ebd., 193f.

⁴⁰ Vgl. Dunker, 2008: 15.

⁴¹ Vgl. Gans, 1999: 179.

⁴² Vgl. ebd., 141.

⁴³ Vgl. Mehnert, 1963: 228.

⁴⁴ Vgl. Dunker, 2008: 55.

⁴⁵ Vgl. Mehnert, 1963: 235.

3.2.2 Trennung und Einheit des Bildes durch die Farbigkeit

In diesem Kapitel wird zum einen die Trennung von Interiors zur Umgebung durch die Farbigkeit analysiert. Zum anderen werden Beispiele, die von einer farbigen Einheit der Szene zeugen, präsentiert, um den Einfluss des Lichts auf die Farbigkeit der Szenen zu veranschaulichen.

Waffenkauf

An verschiedenen Handlungsorten ist eine deutliche farbliche Trennung zwischen Innen- und Außenbereich zu erkennen. Sehr deutlich wird dies bei Travis Waffenkauf in einem Hotelzimmer.⁴⁶ In einem Großteil der Kameraeinstellungen sind die Fenster im Hintergrund ein dominantes Bildelement.⁴⁷ Sie weisen eine höhere *Leuchtdichte* als die Gesichter der handelnden Personen auf.



Abbildung 6 – Taxi Driver: Pistolenkauf
Bläuliche Fensterfront als Hintergrund

Trotzdem spielt das Licht, das von den Fenstern ausgeht, eine untergeordnete Rolle. Es fungiert als selbstleuchtender Hintergrund und *Kante*. Das Licht im Raum geht von der Zimmerdecke aus und verhindert, dass die Personen lediglich als Silhouetten erscheinen. Im Verhältnis zum Hintergrund besitzt es also eine geringere *Leuchtdichte* und hat eine aufhellende Funktion. Aus der Perspektive der Kamera ist es allerdings eine wichtige Lichtquelle, die für das Geschehen im Raum die Hauptlichtquelle darstellt. Selbst mit geringerer *Leuchtdichte* kann sie somit als *Führung* eingeordnet werden.⁴⁸ Durch die gleichmäßige *Leuchtdichte* kann diese Szene dem *Normalstil* zugeordnet werden. Die zurückweichende Wirkung, die der Hintergrund durch die hohe *Leuchtdichte* hier nicht hat, erfolgt über die farbliche Trennung. Mit kühlem Blau suggeriert das Fensterlicht eine Distanz.⁴⁹ Im Zimmer herrscht eine allerdings eine viel wärmere Farbtemperatur. Diese Ambivalenz wirkt eher unnatürlich, da sich das menschliche Auge in einem solchen Raum an die Farbstimmung anpassen würde. Heutige Sehgewohnheiten und gestalterische Konventionen würden eine derartig dargestellte Farbigkeit nur bedingt zulassen. In diesem Fall wurde sie technisch vermutlich dadurch bedingt, dass auf Kunstlichtfilmmaterial gedreht wurde. Dadurch erscheinen das Tageslicht blau und das Raumlicht warm bzw. farblich neutraler.⁵⁰

⁴⁶ Vgl. Taxi Driver Blu-Ray nach 54 min.

⁴⁷ Siehe dazu Abbildung 6.

⁴⁸ Vgl. Gans, 1999: 136f.

⁴⁹ Wie bereits unter 3.2.1 erwähnt.

⁵⁰ Genauere Erläuterung auf der Folgeseite.

Travis Wohnung

In Szenen in Travis Apartment tritt die äußere Umgebung des Hauses farblich ähnlich in Erscheinung, wie beim obigen Beispiel. Die Umgebung ist kühl und die Wohnung warm beleuchtet. Die Zimmerbeleuchtung ist die dominante Lichtquelle des Bildes, wobei zudem bläulich gefärbtes Licht durch das Fenster in den Raum fällt. In Abbildung 7 geht sowohl die *Führung* als auch die *Kante* für Travis vom Zimmerlicht aus. Dabei hat das Fenster kaum Einfluss auf die Helligkeit im Raum. Die farbliche Trennung deutet daraufhin, dass diese Aufnahmen auf Kunstlichtfilmmaterial durchgeführt wurden.⁵¹ Diese Farbgebung kann als Geborgenheit und Schutz interpretiert werden.



Abbildung 7 – Taxi Driver: Kaltes Licht von außen



Abbildung 8 – Taxi Driver: Neutrale Lichtfarbe von außen



Abbildung 9 – Taxi Driver: Neutrale Lichtfarbe von außen

Ab dem Waffenkauf tritt dieses Phänomen in Travis Wohnung allerdings nicht mehr auf. Es folgen ausschließlich Szenen einer homogenen Farbgebung. Die Wohnung und die Umgebung erscheinen beide in einer warmen Lichtstimmung, beziehungsweise das elektronische Licht und das Tageslicht von draußen ergänzen sich im Innenraum zu einer gleichmäßig verteilten Helligkeit, wie Abbildung 8 zeigt. Dies könnte inhaltlich auf Travis Entwicklung interpretiert werden: Er kauft eine Waffe und wird so eins mit der für ihn abscheulichen Außenwelt. Gleichzeitig kennzeichnet ein vermutlich technischer Grund die Diskontinuität der Farbgebung, wie in Abbildung 8 und 9 deutlich wird. Die Szenen weisen eine hohe Leuchtdichte auf. Sie lassen sich dem *Normalstil* (Abbildung 8) bzw. dem *aufgehellten Low-Key* (Abbildung 9) zuordnen. Die *Führung* wird durch die Fenster gebildet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Szenen daher auf Tageslichtfilmmaterial gedreht wurden. In Abbildung 8 hängt eine praktische Kunstlichtquelle mit sehr geringer *Lichtstärke*⁵² über dem Tisch. Sie beeinflusst ihre Umgebung kaum. Dies ist ein Indiz für das hohe *Belichtungsniveau* und gibt die Erklärung für den farblichen Einklang zwischen Innen- und Außen.

⁵¹ Filmmaterialien sind entweder für Kunstlicht/Tungsten oder Tageslicht/Daylight sensibilisiert. Kunstlichtmaterial ist lichtempfindlicher und wird dadurch häufig bei Innenszenen verwendet. Wird Kunstlichtmaterial mit Tageslicht belichtet, kommt es zu einer blauen, kalten Färbung.

⁵² Vgl. Gans, 1999: 18.

Bis auf das letzte genannte Beispiel ist der Bezug zum *Film Noir* ehr gering. Dieser besteht zwar meist aus Interior-Szenen, dabei werden sie aber klassischer Weise mit einer dominanten Dunkelheit gezeigt. häufig wird mit viel *Gegenlicht* und punktiert gesetzten Lichtspots gearbeitet. *Taxi Driver* schöpft aus den Möglichkeiten der Farbgestaltung und kennzeichnet dadurch eine gewisse Distanz zu den Traditionen des *Film Noir* Lichts. Dass es jedoch auch Beispiele gibt, die klare *Low-Key* und somit *Film Noir* Elemente aufweisen, zeigt das nächste Kapitel.

3.2.3 Interior Day Low-Key

In diesem Kapitel werden Szenen analysiert, die dunkler erscheinen, als die zuvor analysierten. Sowohl Farbstimmung also auch *Leuchtdichte* werden betrachtet und auf das narrative Konzept der Lichtdramaturgie interpretiert. Durch die schon im Kapitelnamen genannte und bei der Betrachtung der Szenen offensichtliche *Low-Key* Gestaltung, liegt der *Film Noir*-Bezug nahe.

Sport und Iris

Die Szene in der Iris und Sport zusammen tanzen, ist eine der wenigen, in denen Travis nicht anwesend ist. Die Szene verdeutlicht die Geborgenheit, die Iris durch ihren Zuhälter Sport erfährt. Die Stimmung der vertrauten Zweisamkeit wird durch die Lichtführung unterstützt. Der Raum wirkt sehr dunkel. Lediglich das Fenster am rechten Bildrand verdeutlicht, dass es sich nicht um eine Nachtszene handelt. Aufgrund der geringen Leuchtdichte des Hintergrunds ließe sich dies nämlich vermuten. In dieser *Low-Key* Lichtführung einer Tagszene zeigt *Taxi Driver* einen direkten Bezug zum klassischen *Film Noir*.⁵³

Zu Beginn sitzen beide Charaktere unter einer praktischen Lichtquelle – einer Deckenlampe von der rötliches Licht ausgeht. In der Position eines *Oberlichts* fungiert sie zunächst für beide als Führung. Iris wird direkt von oben beleuchtet. Sport hingegen sitzt nicht direkt unter der Lampe und blickt zudem leicht nach oben. Dadurch entstehen auf seinem Gesicht kaum Schlagschatten. Durch den leichten Schatten unter seiner Nase wird deutlich, dass das praktische Licht ihn im Moment von Abbildung 10 eher als *Frontal-Führung* trifft. Diese schattenarme Beleuchtung lässt Sport herzlich und offen wirken. Die Farbigkeit des Lichts suggeriert Wärme, Geborgenheit und auch Verlan-

⁵³ Siehe dazu: Anhang I.1.

gen. Das rötliche Licht wirkt wie eine Haube, das beide zu schützen scheint. Die Kerzen im Hintergrund sind Symbole für diese spirituelle und rituelle Ebene.⁵⁴

Im weiteren Verlauf tanzen beide miteinander und treten dabei in das Licht, das durch das Fenster scheint. Die praktische Lichtquelle der Zimmerdecke spielt nun nur noch eine untergeordnete Rolle. Sie hellt die Schattenpartien leicht auf. Dominierende Lichtquelle ist nun das Fenster, das in der Position einer *seitlichen Führung* zur Kamera steht.⁵⁵ Die starke Trennung zwischen Licht und Schatten dramatisiert diese Szene.⁵⁶ Iris dreht sich zum Licht und entfernt sich wieder. Dies kann für ihren inneren Konflikt, die Suche nach Geborgenheit und die Tatsache, dass sie sich prostituiert stehen. Buchstäblich beschreibt das Licht hier sowohl die Licht- als auch die Schattenseiten von Iris Beziehung zu ihrem Zuhälter. Das Licht des Fensters ist kühl gehalten. Es steht für die harte Realität und die kalte Außenwelt, vor der sich beide in diesem Moment schützen wollen.

In dieser Szene spiegeln sich also die Gefühle der Charaktere im visuellen Konzept wieder, was eine klare Eigenschaft des *Film Noir* ist.⁵⁷



Abbildung 10 – Taxi Driver: Sport (Harvey Keitel) und Iris (Jodie Foster)



Abbildung 11 – Taxi Driver: Iris im Licht des Fensters

Travis Training

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, wechseln Lichtstimmungen während der Montagesequenz von Travis Sportprogramm von einer Kameraeinstellung zur nächsten. Obwohl im Drehbuch als Tag- beziehungsweise Morgenszenen deklariert, wirken diese einzelnen Einstellungen wie Nachtszenen. Dieser Eindruck entsteht durch den *Low-Key Beleuchtungsstil*. In Abbildung 12 wird dies deutlich. Wie bereits in Kapitel 3.2.1 erwähnt, bestimmen *Lichtrichtung* und die *Belichtungsverhältnisse* die Stim-

⁵⁴ Scorsese, 1986.

⁵⁵ Vgl. Gans, 1999: 141.

⁵⁶ Vgl. Mehnert, 1963: 235.

⁵⁷ Vgl. Sellmann, 2001: 42.

mung einer Szene.⁵⁸ Abbildung 12 weist eine geringe *Leuchtdichte* auf. Besonders der linke und rechte Bildrand zeugen von starken Schwärzen. Die höchste *Lichtstärke* geht vom *Gegenlicht* aus. Es hebt Travis vom Hintergrund ab und sorgt für einen plastischen Eindruck. Die Körperkonturen werden hervorgehoben und unterstützen so die starke *Physis* dieser Einstellung.⁵⁹ Durch das dominierende *Gegenlicht* weist Travis Arm eine höhere *Leuchtdichte* als sein restlicher Körper auf. So kontrolliert das *Gegenlicht* die Aufmerksamkeit.⁶⁰



Abbildung 12 – Taxi Driver: Dominantes Spitzlicht

In Abbildung 12 gibt die Glühlampe die logische Erklärung für das *Gegenlicht*. Durch den *Schlagschatten* auf Travis Brust, sowie das Licht auf seinen Haaren wird allerdings deutlich, dass das *Gegenlicht* für Travis eine höhere Position haben muss. Der Arm hat außerdem eine höhere *Leuchtdichte* als der Küchenhintergrund, der sich noch näher an der *praktischen Lichtquelle* befindet.⁶¹ Dies wäre mit einer Glühlampe, die das Licht gleichmäßig ausstrahlt nicht möglich.⁶² Der *Leuchtdichteverlauf* und besonders die *Lichtrichtung* liefern in diesem Beispiel also den Beweis für die nicht naturalistische Beleuchtungsweise. Der Lichtsituation liegt zwar eine naturalistische Stimmung zugrunde. Um den dramatischen Ausdruck der Szene zu erhöhen und die oben genannten Funktionen zu erfüllen, wurde sie jedoch durch das verstärkte *Gegenlicht* **expressiv** betont. Durch die Umsetzung der *Low-Key* bzw. *Chiaroscuro* Gestaltung, steht diese Szene klar in der Tradition des *Film Noir*.

⁵⁸ Vgl. Gans, 1999: 193f.

⁵⁹ Vgl. Ebd., 1999: 155ff.

⁶⁰ Vgl. 3.2.1 Grundlegende Funktionen des Lichts.

⁶¹ Die *Beleuchtungsstärke* nimmt im Verhältnis zur Entfernung des beleuchteten Objekts quadratisch ab. Vgl. Gans, 1999: 19f.

⁶² Ausgegangen von einem ähnlichen *Remissionsgrad* der beleuchteten Objekte.

Die Analyse der Tagszenen zeigt also, dass die Verbindung zum Film Noir vorhanden ist, aber von Szene zu Szene variiert. Die Farbgestaltung scheint die prägnanten Hell-Dunkelkontraste der SW-Beleuchtung zum Teil verdrängt zu haben. Häufig werden im *Film Noir* Schattenspiele mit Hilfe von Jalousien oder Ähnlichem erzeugt. Räume wirken durch diese Schattengestaltung zum Teil labyrinthisch und unwirklich.⁶³ Derartig expressive Stilmittel kommen in *Taxi Driver* zugunsten eines ausgeglichenen Beleuchtungsverhältnisses nicht vor.

3.3 Night – Analyse der Nachtszenen

In diesem Kapitel werden Nachtszenen untersucht. Darunter fallen sowohl Szenen, die innen, als auch Szenen, die außen spielen. In der Art ihrer technischen Umsetzung ähneln sie dem *Film Noir*. Durch die Entwicklung von lichtempfindlicher Filmmaterialien in der klassischen *Film Noir* Ära, konnten Dreharbeiten bereits in dieser Zeit nachts durchgeführt werden.⁶⁴ So gibt es in vielen *Film Noir* echte Nachtszenen mit realen Lichtquellen, statt Studiosets oder sog. *Day-for-Night* Szenen. Auch in *Taxi Driver* handelt es sich um reale Nachtszenen und reale Schauplätze. Der daraus resultierende technische Einfluss, wird in diesem Kapitel behandelt. In *Taxi Driver* finden sich direkte *Film-Noir* Anspielungen, wie Leuchtschriften und Silhouettendarstellungen.⁶⁵

Wie auch die vorangegangenen Kapitel widmet sich dieses jedoch hauptsächlich den Lichtstimmungen, die eine deutlich narrativ motivierte Gestaltung aufweisen. Der erste Teil des Kapitels befasst sich mit dem Prolog des Films. Er hebt sich vom Rest des Films ab und verdient daher eine gesonderte Beachtung.

3.3.1 Intro

Mit der Etablierung der Hauptrolle des Films, spielt das Intro eine wichtige Rolle. In der Eröffnungssequenz von *Taxi Driver* wird der Zuschauer auf die subjektive Erzählweise des Films eingestimmt. Der Film stellt Travis Bickle (Robert De Niro) vor, ohne dass ihn der Zuschauer erkennen kann. In Zeitlupe sieht der Betrachter Travis *POV* aus dem Taxi. Von dem Protagonisten selbst gibt es lediglich eine Detailaufnahme seiner Augen, die seine Umgebung misstrauisch analysieren. Obwohl sich Travis in der ersten Szene nach dem Intro erst als Taxifahrer bewirbt, besteht das Intro bereits aus Bildern,

⁶³ Vgl. Sellmann, 2001: 41.

⁶⁴ Vgl. ebd., 26. dort zit. n. Walker, 1992: 27.

⁶⁵ siehe dazu Anhang I.7.

die ihn beim Taxifahren zeigen.⁶⁶ Der Betrachter wird so sehr effektiv in Travis Welt eingeführt, was die Etablierungsfunktion des Intros unterstreicht.

Lichtgestalterisch hebt sich das Intro ähnlich ab. In der ersten Einstellung fährt Travis durch dichten aufsteigenden Dampf. Betont wird dieser durch ein starkes Gegenlicht. Der Dampf rahmt das Intro als Stilmittel ein und ist noch in der ersten Einstellung von Travis Bewerbungsgespräch zusehen, das im Kapitel 3.2.1 besprochen wurde. Regisseur Scorsese verweist damit auf die Abgründe des Charakters: "[...] he sort of comes out of hell in a way, [...]."⁶⁷ Die Lichter der Stadt wirken im ersten *POV*-Shot sehr natürlich, werden aber verfremdet. Sie sind ausschließlich unscharf durch die regennasse Frontscheibe zusehen. Im zweiten *POV*-Shot (siehe Abbildung 13) ist der Kontrast deutlich höher und abstrahiert dadurch das Stadtbild. Die Lichter verwischen bzw. verschwimmen langsam. Das kann als Hinweis auf Travis verzerrte Wahrnehmung auf seine Umwelt gesehen werden.⁶⁸

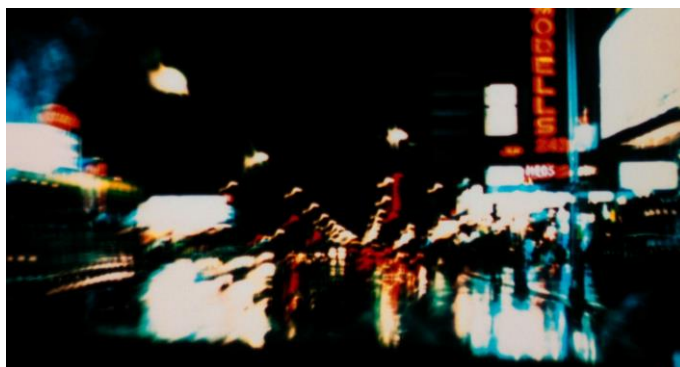


Abbildung 13 – Taxi Driver: Intro

Sellmann (2001) schreibt, dass die Detailaufnahmen von Travis Augen mit einem roten Filter durchgeführt wurden.⁶⁹ Der Lichtwechsel auf das Gesicht ist allerdings sehr dynamisch und variiert nicht nur in seiner Intensität, sondern auch in seiner Lichtfarbe (rot, weiß, blau). Bei roter Beleuchtung ist in Travis Augen außerdem noch ein farblich neutrales *Augenlicht* zu sehen. Beides deutet daraufhin, dass also kein Filter, sondern verschieden farbige Lichter für die *Chrominanz* verantwortlich sind. Logisch beziehungsweise authentisch motiviert ist das rote Licht durch Bremslichter und rote Ampeln im Stadtverkehr. Durch die hohe Leuchtdichte und den gleichbleibenden Verlauf der *Schlagschatten*, ist es aber wahrscheinlich dass diese Einstellung zusätzlich ausgeleuchtet wurde, um den expressionistischen Charakter des Intro beizubehalten. Als

⁶⁶ Vgl. Sellmann, 2001: 125f.

⁶⁷ Vgl. Scorsese, 1986.

⁶⁸ Vgl. Sellmann, 2001: 126.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 125.

dominanteste Farbe kann Rot hier als Symbol für Gefahr und Zorn gesehen werden. Travis Zorn auf die Gesellschaft und die damit verbundene Gefahr, die von ihm ausgeht. Zeitlupen tauchen zum späteren Zeitpunkt im Film wieder auf. Aufnahmen, die dem Intro ähneln, sind erst wieder während des Abspanns zu sehen und bilden einen bildgestalterischen Rahmen für den Film.

Das Intro zeigt eine starke Expressivität. Diese Kombination an visuellen Effekten finden sich im weiteren Film nicht mehr. Dies hat wahrscheinlich zwei Gründe: Zum einen würden sie den gewünschten Realismus des Films⁷⁰ stören. Zum anderen sind besonders die erwähnten nahen Fahraufnahmen in der Umsetzung aufwändig.

3.3.2 Nächtliches Stadtbild

Taxifahrten



Abbildung 14 – Taxi Driver: Taxifahrt

Die Taxifahrten im weiteren Verlauf des Films sind zwar expressiv gestaltet, wirken aber durchweg realistischer als das Intro. Die Stimmung wird zum Großteil von den Stadtlichtern bestimmt. Sie tauchen auf verschiedenste Weise im Bild auf. Bei *Naheinstellungen* auf Travis oder seine Fahrgäste nehmen sie große Bildanteile als *Bokeh* ein. Ihre Beschaffenheit wird dabei durch Blendenöffnung und Brennweite des Objektivs bestimmt. Sie variieren an Intensität und Anzahl und vermitteln so eine dynamischen Wirkung. Der Eindruck der Bewegung wird so über die Lichtgestaltung transportiert. Neben der Funktion als *Hintergrundlicht* bilden sie so ebenfalls das *Gegenlicht* für die Charaktere. Ampellicht fungiert als *Aufhellung* für Travis (siehe Abbildung 14). Die *Lichtstärke* passt dabei zum Belichtungsniveau der städtischen Umgebung, was für große Authentizität und Realismus sorgt.

Laut Drehbuchautor Paul Schrader stehe das Taxi als Symbol der Einsamkeit.⁷¹ In der Lichtgestaltung wurde dies durch eine warme Lichtfarbe als *Aufhellung* für die Personen im Taxi umgesetzt. Diese Färbung bildet einen starken *Farbkontrast* zu den Stadtlichtern. Diese bilden aufgrund der verschiedenen Grüntöne den Gegenpol zum Licht im Taxi. Zusätzliche Spannung im Bild entsteht durch die vereinzelt roten Lichter

⁷⁰ Siehe dazu das Zitat von Regisseur Martin Scorsese auf Seite 30.

⁷¹ Vgl. Schrader, 1986.

(siehe Abbildung 15). Bezogen auf Travis subjektive Sicht repräsentiert Grün hier die *giftige* Umwelt. Sie grenzt das Taxiinnere so von der Umgebung ab und fügt der Einsamkeit eine geborgene und schützende Rolle des Taxis hinzu. Aus technischer Hinsicht ist diese *Aufhellung* jedoch auch unabdingbar, da eine Unterbelichtung des Filmmaterials zu einer unerwünschten Verfälschung der Farben führen würde.⁷² Im Falle von Abbildung 14 gibt es keine logische Erklärung für das Licht, das Travis von links beleuchtet. Es dient hauptsächlich dazu die Gesichtsmimik sichtbar zu machen, indem sie auf ein technisch akzeptables *Belichtungsniveau* gebracht wird.

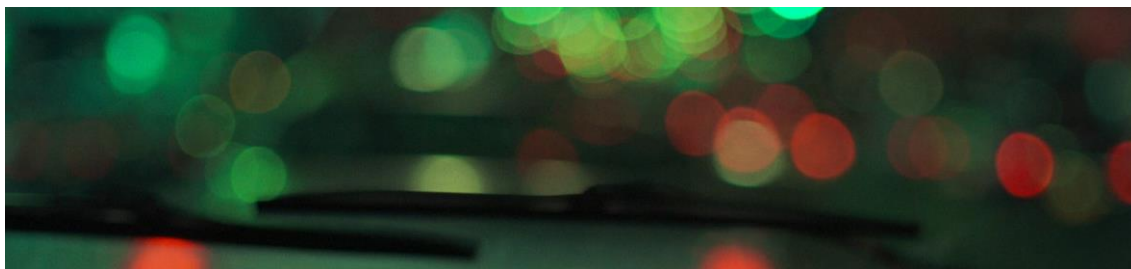


Abbildung 15 – Taxi Driver (Ausschnitt): Bokeh während einer nächtlichen Taxifahrt

"We had a low budget and limited equipment – we weren't being towed. We had a bunch of 110-volt batteries in the trunk of the cab, and there were very few lights that could be run with those batteries. But it turned out to be the right thing to do, very much so, because we wanted [everything] to be bathed in the light of New York. We didn't have the money, the time or the generators to overpower the existing light; we had to let the city light itself and then bring down the Inkies [Stufenlinsen Einheiten von geringer Lichtstärke; Bemerkung des Verfassers, G.M.] lighting Bobby [Darsteller Robert De Niro; Bemerkung des Verfassers, G.M.] to a level that matched."⁷³

"Circumstances dictate how things look far more than we think they do."⁷⁴

Kamermann Michael Chapman verdeutlicht in diesen beiden Zitaten wie stark sowohl die Technik, als auch die Produktionsumstände die Lichtgestaltung von *Taxi Driver* bestimmten. Diese Bedingungen waren der ausschlaggebende Faktor für die Lichtgestaltung der Nachtszenen in *Taxi Driver*.

Es ist auffällig, dass die *Leuchtdichte* der Taxifahrten variiert. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Szene, in der Travis den Präsidentschaftskandidaten und seine Assistenten fährt. Vergleicht man diese Szene mit einer weiteren, in der Travis mit einem Mann

⁷² Vgl. Gans, 1999: 49.

⁷³ Chapman, in: Anderson, 2011: 57.

⁷⁴ Chapman, in: Web of Stories, o.J.

(Martin Scorsese) im Taxi ist, fällt die Differenz der *Leuchtdichte* auf.⁷⁵ Während der Fahrt mit dem Präsidentschaftskandidaten kann sein Hinblick auf Travis Charakter interpretiert werden, der in dieser Szene sehr aktiv wirkt und seine radikale Meinung über Politik und Gesellschaft verbalisiert. Größere *Leuchtdichte* würde somit für Klarheit und Aktivität stehen. In Anbetracht des oben genannten Zitats ist jedoch wahrscheinlich, dass ein technischer Grund für die Höhe der *Leuchtdichte* verantwortlich ist. Nichts desto trotz findet sich in dieser Darstellung der *Film Noir* wieder, da die Lichtgestaltung das Innere eines Charakters wieder.

Travis und seine Kollegen – Separation durch Licht

Die Lichtgestaltung als Spiegel der inneren Verfassung gibt sich auch im Zusammenhang mit Travis Kollegen zu erkennen. Travis wirkt im gesamten Film sehr blass. Dies fällt besonders auf, wenn er mit anderen Personen zu sehen ist. In einer Szene, in der sich Travis nachts mit seinen Kollegen zur Pause trifft, wird dies durch die Lichtgestaltung unterstützt. Das auf Travis einfallende *Führungslicht* hat eine kalte, grüne Färbung (siehe Abbildung 16). Sie hebt seine Blässe noch stärker hervor.⁷⁶ Das Licht der *Aufhellung* ist rot und von deutlich geringerer *Lichtstärke*. *Luminanz-* und *Chrominanzunterschiede* sorgen für ein Spannungsverhältnis im Bild, das Rückschlüsse auf Travis Psyche gibt.

Travis Kollegen sind dagegen weniger kontrastreich ausgeleuchtet. In Abbildung 17 ist die grünliche Lichtquelle ebenfalls als *Führung (3/4 Gegenlicht-Führung)* anzusehen. Durch die Lichtposition in Zusammenspiel mit der *Körperfarbe*, ist ihre Präsenz allerdings stark zurückgenommen. Zusätzlich ist die rote *Aufhellung* dominanter als bei Travis. In Abbildung 18 ist sie lediglich als *Spitzlicht* zu sehen und trifft das Gesicht des Kollegen nicht. Travis hebt sich also durch Farbe und Kontrast von den anderen Personen der Szene ab. Zu der unter 3.2.1 geklärten Funktion der Hervorhebung von Objekten, kommt also eine spezielle Funktion: Die **Separierung einer Person von anderen** hinzu.



Abbildung 16 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) in der Pause



Abbildung 17 – Taxi Driver: Kollegen im VG und MG, Travis im HG



Abbildung 18 – Taxi Driver: Travis Kollege

⁷⁵ Siehe dazu Anhang I.2.

⁷⁶ Zusammenspiel von *Licht- und Körperfarbe*, siehe dazu siehe 3.2.1.

Diese Separierung bestätigt sich zu einem späteren Zeitpunkt in der Szene unter Missachtung der Lichtkontinuität. Travis dreht sich nach rechts und blickt zu afroamerikanischen Gästen des Diners. Diese Situation verdeutlicht Travis rassistische Ansichten, die im Film unterschwellig durch die Bildsprache thematisiert werden. Würde die Bildgestaltung der Logik folgen, würde Travis Gesicht nun Rot erscheinen, da er in die Richtung der zuvor etablierten roten *Aufhellung* blickt. Um ihn weiter zu separieren, wird hier der Logik entgegen eine leicht grüne *Aufhellung* eingesetzt. Dies ist in *Halbtalen* und den weiteren *Halbnahen* aus dieser Blickrichtung auch der Fall. Die Lichtdiskontinuität trägt außerdem der Stimmung bei, da durch sie eine *Auflichtsituation* vermieden wird. In Abbildung 19 ist die rote Lichtfarbe in der Position eines *Oberlichts*. Dabei beleuchtet es Travis Haar und Nase und spielt somit vor allem eine untergeordnete Rolle (Hebt Travis vom Hintergrund ab, betont Konturen). Auch das *Augenlicht* von Travis ist rötlich und vermittelt einen diabolischen Eindruck.



Abbildung 19 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) Blick zu den afroamerikanischen Gästen des Diners

Extreme Dunkelheit

In diesem Zusammenhang ist eine Szene lichtgestalterisch auffällig, die vor der Belmore Cafeteria stattfindet. Travis geht heraus um sich einem Kollegen anzuvertrauen. Draußen läuft ein dunkelhäutiger Mann vorbei, dem Travis besonders eindringlich hinterher sieht. Durch das *Schuss-Gegenschuss-Verfahren*⁷⁷ wird dieser Moment im Film ausgedehnt und erhält somit eine starke Gewichtung.

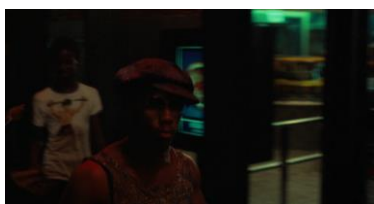


Abbildung 20 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Passant



Abbildung 21 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Travis (Robert De Niro)

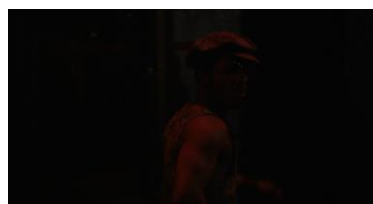


Abbildung 22 – Taxi Driver: Extreme Dunkelheit, Passant

Wie bereits oben erwähnt repräsentiert auch diese Szene Travis rassistische Einstellung. In der vorangegangenen Szene in der Cafeteria herrscht eine warme und freundliche Atmosphäre, die durch cyan-gefärbte Hintergrundbeleuchtung einen Komplementärkontrast suggeriert. Im Hintergrund befinden sich viele *praktische Licht-*

⁷⁷ Vgl. Steinmetz, 2005.

quellen. Es entsteht der Eindruck einer stark aufgehellten *Low-Key Beleuchtung*. Die Szene vor der Cafeteria setzt sich davon stark ab.

Lediglich eine rote Lichtquelle in der Position eines *Oberlichts* beleuchtet die vorbeilaufende Person. Im Bild ist nur eine sehr geringe *Leuchtdichte* vorhanden. Sie wird in Zusammenspiel mit der bewegten Kamera durch den beleuchteten Hintergrund teilweise aufgebrochen, dies hat jedoch keine Auswirkung auf die *Leuchtdichte* der dargestellten Personen. Im Zusammenspiel von *Licht- und Körperfarbe* bleibt das Gesicht des Afroamerikaners schwer zu erkennen. Diese Lichtgestaltung kann hier für den dunklen Abgrund von Travis Charakter gesehen werden. Die dominierenden Schatten lösen hier ein psychologisches Angstgefühl aus und lassen das Bild sehr mysteriös wirken.⁷⁸

Travis wird in dieser Szene ähnlich dunkel dargestellt. Die rote Lichtquelle beleuchtet ihn etwas frontaler und er erhält eine farblose *Kante*. Auch wenn sich die Lampenpositionen in den gängigen Kategorien benennen lassen, macht die geringe *Leuchtdichte* diese Szene zu einem Sonderfall. *Mitteltöne* sind nicht vorhanden. *Lichter* treten nur temporär auf und haben keinen Einfluss auf die Personen. Mehnert (1963) benennt für diese Beleuchtungsart keine konkrete Kategorie. Am ehesten könnte man sie dem *übertriebenen Low-Key-Stil* zuordnen: „Sie zeichnet sich durch extrem harte Übergänge vom Hell zum Dunkel aus.“⁷⁹ Da die *Lichter* in diesem Beispiel wie oben erwähnt eine sehr untergeordnete Rolle spielen und zeitweise gar nicht vorhanden sind, ist diese Zuordnung aber nicht eindeutig möglich. Gans (1999) benennt zwei *Low-Key Beleuchtungsarten*: Zum einen eine Variante mit hohen *Kontrasten*, in der die *Lichter* die dominierenden Schatten unterbrechen und zum anderen eine Variante mit geringem *Kontrast*, in der die Schattendichte bis zu den *Mitteltönen* reicht.⁸⁰ Auch in dieses Raster ist die Szene nicht eindeutig zuzuordnen, was ihre Alleinstellung im Film bekräftigt.

Auch wenn diese Beleuchtung vom klassischen *Low-Key* abweicht, ist ihre Ähnlichkeit unverkennbar. An diesem Beispiel zeigt sich, wie der *Neo-Noir* durch den klassischen *Film Noir* profitiert. Stilmittel wie die *Low-Key* Beleuchtung, brachen in den 1940ern die gängigen Konventionen der Lichtgestaltung. Wo der klassische *Film Noir* modern und unkonventionell wirkt, tritt der *Neo-Noir* häufig wie eine Art Reminiszenz in Erscheinung.⁸¹ Die oben beschriebene Szene zeigt jedoch, dass sich *Taxi Driver* zwar auf diese Konventionen beruft, diese aber – auch mit Hilfe der technischen Weiterentwicklungen – abstrahiert und verstärkt.

⁷⁸ Vgl. Gans, 1999: 166.

⁷⁹ Mehnert, 1963: 135.

⁸⁰ Vgl. Gans, 1999: 168ff.

⁸¹ Vgl. Luhr, 2012: 46.

3.3.3 Shoot-out

Eine weitere Besonderheit stellt Travis Amoklauf dar. Es handelt sich hierbei um eine Szene, die sich farblich sehr vom Rest des Films absetzt. Die Sättigung ist viel geringer und das Bild weist eine braune, sepia geprägte Färbung auf. Dieser Prozess ist ein fotochemischer, der nach dem Dreh durchgeführt wird. Ursprünglich hatte Martin Scorsese geplant den gesamten Film in dieser Art zu drehen. Allerdings hat er sich schließlich aus Kostengründen dagegen entschieden.⁸² Für das gewalttätige Finale des Films wurde das Verfahren aber angewendet, um einem *X-Rating*⁸³ zu entgehen. Durch das Entsättigen, wurde auch das Rot des Blutes reduziert, was die Brutalität mindern sollte. Dies entsprach allerdings nicht den Vorstellungen von Kameramann Michael Chapman.⁸⁴ Die Farbstimmung hat also keinen dramaturgischen Hintergrund, was eine Interpretation sinnlos erscheinen lässt. Es bleibt aber festzuhalten, dass die Veränderungen in der Post Produktion ein größeres *Beleuchtungsverhältnis* verlangt hätten, da die Wirkung des *Farbkontrasts* durch die Entsättigung gemindert wurde.

3.4 Exterior Day – Tagszenen Außen

Die Außenszene von *Taxi Driver* stehen in einem starken Kontrast zu den Nachtszenen, die wie unter 3.3 bereits erwähnt, sehr expressive Gestaltungsmerkmale aufweisen. Außenszenen, die am Tag stattfinden, wirken bis auf wenige Ausnahmen sehr natürlich beleuchtet.⁸⁵ Auf den gesamten Film betrachtet, bieten sie dem Zuschauer auf diese Weise einen natürlichen Gegenpol. Laut Faulstich (2002) ist eine Analyse nur ergiebig, wenn von einer naturalistischen Beleuchtungsweise abgewichen wird.⁸⁶ Da dies bei den Außentagszenen größtenteils nicht der Fall ist, gehe ich lediglich auf Beispiele ein, die geringfügig mit einer naturalistischen Beleuchtungsgestaltung brechen.



Abbildung 23 – *Taxi Driver*: Außen-Tag im Gegenlicht

Blank (2011) bemerkt zu der Massenszene der Wahlversammlung, dass sie ohne *Aufhellung* ablaufe.⁸⁷ Wie Abbildung 23 zeigt, ist diese Aussage jedoch nicht korrekt. Sie zeigt Travis, auf der Wahlveranstaltung als Zuschauer. Die stärkste Lichtquelle ist hier

⁸² Vgl. Scorsese, 1986.

⁸³ Keine Jugendfreigabe.

⁸⁴ Vgl. Chapman, in: Bouzereau, 1999.

⁸⁵ Ca. bei 4min 50s (*Taxi Driver* Blu-Ray) gibt es eine Einstellung, die eine starke Sepiatönung aufweist.

⁸⁶ Vgl. Faulstich, 2002: 146.

⁸⁷ Vgl. Blank, 2011: 167.

die Sonne. Sie trifft Travis in einer steilen Spitzlichtposition. Besonders deutlich wird das durch die höhere *Leuchtdichte* auf seinen Schultern und auf seinem Ärmel. Seine Konturen werden somit hervorgehoben. In der Sonnenbrille spiegelt sich eine weitere Lichtquelle. Als einzige Lichtquelle vor der Person, hellt sie das Bild von rechts auf. Im weiteren Verlauf der Szene wird die Beleuchtungskontinuität mehrmals gebrochen. Der Präsidentschaftskandidat Palantine ist ebenfalls in einer halbnahen Einstellung zu sehen. Auf ihn trifft ebenfalls ein steiles Spitzlicht, was allerdings nicht der Logik entspricht. In totaleren Einstellungen wechselt die Lichtstimmung dann in dem *Beleuchtungs-Beleuchtungsverhältnis*, das durch natürliche Lichtwechsel bestimmt ist. Teilweise ist der Handlungsort in hartem Sonnenlicht zusehen und teilweise ist der Himmel bewölkt, was eine diffuse Beleuchtung auslöst. Bei diesem Lichtwechsel handelt es sich um Anschlussfehler, die keine dramaturgische Aussagekraft haben.⁸⁸

Eine vielschichtigerer Funktion hat das Licht, in dem Moment, als Travis (Robert De Niro) Betsy (Cybill Shepherd) vom Taxi aus beobachtet. Abbildung 24 zeigt diesen Moment. In dieser Szene regnet es und das Licht ist diffus. In Travis Augen spiegeln sich zwei Lichtquellen. Sie dienen dazu das Belichtungs-niveau von Travis Gesicht an die Umgebung anzupassen. Im Taxiinneren hätte es



Abbildung 24 – Taxi Driver: Rahmen und Verbindung zur Umwelt durch Schatten

im Verhältnis zur Umgebung nämlich eine viel zu geringe *Leuchtdichte*. Die *Führung* beleuchtet Travis von links. Durch ihren *Lichtwinkel* ist der Schatten des Scheibenwischers zeitweise auf Travis Gesicht zu sehen. Die *Aufhellung*, die rechts neben der Kamera positioniert wurde, wirft einen scharfkantigen Schatten auf Travis Gesicht. Der Schatten entsteht durch den Rahmen des Seitenfensters und bildet für sein Gesicht ebenfalls einen Rahmen, oberhalb der Augenbrauen und auf der rechten Wange. Beide Lichtquellen setzen Travis so mit seiner Umgebung direkt in Verbindung.⁸⁹ Diese Wirkung entsteht unterschwellig, hebt sich jedoch von einer natürlichen Beleuchtungsweise ab. Durch die dominante Linienführung, wirkt Travis eingekellt und gefangen. Dies kann als Hinweis auf seinen Alltag gesehen werden, der ihm eintönig vorkommt und aus dem er bis dahin nicht ausbricht. Das *Augenlicht* steht in dieser Einstellung in Zusammenhang mit Betsy, wie im folgenden Kapitel 3.5 thematisiert wird.

⁸⁸ Siehe dazu Anhang I.3.

⁸⁹ Vgl. Gans, 1999: 180. siehe dort vgl. Millerson, 1991: 82f.

3.5 Personenbezogenes Licht – Betsy und ihre Umwelt

Betsy (Cybill Shepherd) stellt im Film eine unerreichte Liebe für Travis (Robert De Niro) dar. Zwar handelt es sich bei Betsy nicht um eine Rolle der klassischen *Femme Fatal*. Eine Parallele zum *Film Noir* ist hier aber durch den Konflikt bedingt, den sie auslöst. Somit ist sie auf indirekte Weise für Travis weitere Entwicklung verantwortlich.

3.5.1 Etablierung und Gewichtung der Rolle



Abbildung 25 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd)

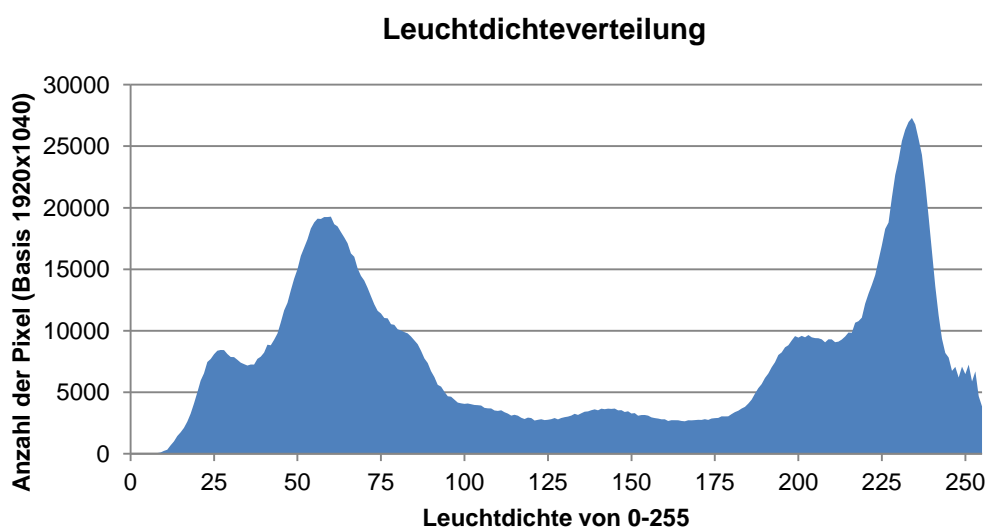


Abbildung 26 – Histogramm der Luminanzwerte von Abb 25

Betsy erscheint in *Taxi Driver* das erste Mal in einer Exterior Day Szene. Sie läuft zwischen vielen Passanten zum Wahlkampfbüro. Die Szene wird in Zeitlupe gezeigt. In Kombination mit Travis *Off-Text* „She appeared like an angel...“⁹⁰ wird die Subjektivität dieser Darstellung deutlich. Abbildung 25 zeigt den Kontrastreichtum dieser Szene. Betsy und die Hauswand rechts haben ein ähnliches *Belichtungsniveau* und bilden die starken *Lichter* des Bildes. Die höchste *Leuchtdichte* hat Betsys Kleid. An ihrer Schulter und den Ärmeln sind teilweise keine Details mehr zu erkennen.

Das Histogramm (Abbildung 26) zeigt ebenfalls, dass die *Leuchtdichte* ab 255 abgeschnitten, also als reines Weiß dargestellt wird. Das Büro hat ein viel geringeres Belichtungsniveau und im Bild eine sehr geringe *Leuchtdichte*, enthält aber kein absolutes Schwarz. Für die Lichtstimmung dieser Szene wurde als prägnantestes Mittel die Belichtung des Filmmaterials gewählt. Das Bild wurde überbelichtet, um einerseits Details in den Schattenbereichen erkennbar zu machen⁹¹ und um das Bild andererseits partiell überzubelichten. Es erhält so einen starken *Kontrast* und eine größere Dramatik. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch eine additive Blende zur nächsten Einstellung auf Travis Tagebuch. Die Blende setzt etwa ab dem Moment von Abbildung 25 ein, überlagert das Bild und hellt es ab da immer stärker auf. So wird die Bildebene mit Travis *Off-Text* verbunden und die Subjektivität erneut betont. Betsys Darstellung aus Kombination zwischen hellem Kostüm und Belichtungsniveau symbolisieren ihre Eleganz und Zartheit.⁹² Die Farbstimmung tendiert zu einer warmen Gelbtönung und vermittelt eine liebevolle Atmosphäre. Das unbunte Weiß trägt zur Emotionalisierung der Szene bei und gibt Betsy eine besondere Gewichtung. Die Farb- beziehungsweise *Luminanzgestaltung* gibt somit die Antwort auf Travis Gefühle zu Betsy. Bewusst wird dem Zuschauer ihre wichtige Rolle bei ihrem ersten Erscheinen aufgezeigt.⁹³

"I just thought that fantasy is so real to the person who's having it. A good example of it is if you're upset about something and you can't sleep, and you're imagining. [...] And then you imagine it so vividly you can't sleep because it's real to you. The feelings are real. Therefore it should be portrayed the same way. It shouldn't have fog around the edges, people, zooming in and out on their faces. You should really do it as realistically as possible. [...] And why try to hide it, in a way? [...] That just gave me the idea of doing it as matter-of-factly as possible. [...] And I'd do that in slow motion because it sort of burns in your memory."⁹⁴

⁹⁰ *Taxi Driver*, 1976.

⁹¹ Siehe *Leuchtdichtewerte* im Histogramm 0-25; Abbildung 26.

⁹² Vgl. Gans, 1999: 38. siehe dort vgl. Campbell, 1970: 89.

⁹³ Vgl. Gans, 1999: 37. siehe dort vgl. Mast, 1983: 193.

⁹⁴ Scorsese, 1986.

Martin Scorsese benennt in diesem Zitat seine Intention hinter einer solchen Zeitlupensequenz, wie die Etablierung Betsys. Gleichzeitig hebt er den hohen Grad des Realismus hervor. Die oben durchgeführte Analyse von Abbildung 25 weist aber sehr deutlich auf eine bewusste Darstellung hin. Die Lichtgestaltung ist natürlich motiviert, in ihrer Umsetzung aber expressiv. Der von Scorsese betonte Realismus lässt sich also nur bedingt auf die Lichtgestaltung beziehen.

3.5.2 Das Wahlkampfbüro

Die Figur Betsys wird in ihrer Rolle als Wahlkampfshelferin eingeführt. In dem Wahlkampfbüro ist sie umgeben von warmen Farben. Im Interieur sticht Rot hervor. Die Farbe findet sich auf Säulen, Plakaten, Fahnen und dem Teppichboden wieder. In den Szenen, in denen Travis das Wahlkampfbüro betritt, trägt auch Betsy Rot und verkörpert damit etwas Besonderes.⁹⁵ Die farbliche Einheit lässt sie mit ihrem Umfeld verschmelzen. Rot symbolisiert aus Travis Sicht, Begierde und Leidenschaft, die er für Betsy empfindet.^{96,97} Kontrastiert wird das Rot durch blau und grünlich Farben. Sie finden sich teilweise in Kostümen. In Abbildung 27 beispielsweise in der Weste von Betsys Kollegen Tom (Albert Brooks). In Abbildung 28 sind sie jedoch auch als Lichtfarbe vorhanden. Diese *Komplementärkontraste* sorgen im Bild für eine starke Spannung. In Abbildung 28 haben sie zusätzlich die unter 3.2.1 besprochene Funktion der Trennung von Vorder- und Hintergrund. Die warme Stimmung drückt Behaglichkeit aus und unterstützt die heitere Stimmung des Ortes. Für Travis symbolisiert sie die angepasste, heile Welt.



Abbildung 27 – Taxi Driver: Das Wahlkampfbüro



Abbildung 28 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd) im Büro

Die höhere *Leuchtdichte* hebt das Wahlkampfbüro von dem Großteil der anderen Interieur-Szenen ab. Sie transportiert ein Gefühl der Vitalität und Fröhlichkeit.⁹⁸ Dieser Eindruck wird insbesondere durch Betsy evoziert. Blank (2011) kategorisiert die Wahlkampfbüroszenen als „perfektes High Key“⁹⁹. Bedingt durch die große Fenster-

⁹⁵ Vgl. Gans, 1999: 46.

⁹⁶ Dem Zuschauer wird Travis Empfinden in erster Linie durch das Voice-Over näher gebracht.

⁹⁷ Vgl. Gans, 1999: 38. siehe dort vgl. Campbell, 1970: 89.

⁹⁸ Vgl. Gans, 1999: 166. siehe dort vgl. Millerson, 1991: 240.

⁹⁹ Blank, 2011: 168.

front des Büros, weist die Szenerie in der Tat eine hohe *Leuchtdichte* auf. Es gibt keine tiefen Schatten und das *Beleuchtungsverhältnis* wirkt sehr ausgeglichen. Eine Analyse mit einem Histogramm zeigt jedoch, dass die Lichter nicht überwiegen.¹⁰⁰ Für einen reinen *High-Key Stil* haben die Objekte einen zu geringen Remissionsgrad.¹⁰¹ Laut Gans (1999) existieren keine festen Werte für die Beleuchtungsmethoden. Sie dienen vor allem zum besseren Verständnis.¹⁰² Die von Blank (2011) nicht weiter diskutierte Zuordnung zum *High-Key* ist also weniger treffend, als die Bezeichnung *Normalstil*.



Abbildung 29 – Taxi Driver: Erster Dialog zwischen Betsy (Cybill Shepherd) und Travis (Robert De Niro)



Abbildung 30 – Taxi Driver: Erster Dialog zwischen Betsy (Cybill Shepherd) und Travis (Robert De Niro)

Als Travis in das Wahlkampfbüro kommt, um Betsy anzusprechen, bleibt die Lichtstimmung warm. In Abbildung 29 ist das ausgeglichene Beleuchtungsverhältnis ersichtlich. Starke Schatten gibt es keine. Im Hintergrund ist ein starker Lichteinfall zusehen, der die rote Farbe des Bodens betont. Betsy befindet sich zwar am Fenster, aber es gibt keinen harten Lichteinfall. Dies entspricht nicht der Logik. Vermutlich wurde die Fensterfront, die Betsy beleuchtet, mit *Diffusermaterial* und *ND Folie* versehen. So werden harte Schattenübergänge vermieden und es entsteht ein flaches *Kontrastverhältnis*. Es unterstützt die weiche und feminine Wirkung.¹⁰³

In der Nahaufnahme auf Betsy – in Abbildung 30 zu sehen – wirkt der Hintergrund konträr zum warmen Sonnenlicht von Abbildung 29 eher kühl. Dies ist ein Bruch der Beleuchtungskontinuität. Im Verlauf des Dialogs wechselt Betsy von Schnitt zu Schnitt mehrmals die Sitzposition. Der Blickwinkel der Kamera verändert sich dadurch: Entweder ist das Büroinnere oder die Fensterfront im Hintergrund zu sehen. Eventuell wurden diese Positionsänderungen vorgenommen um den wechselnden Lichtbedingungen entgegen zu wirken.

¹⁰⁰ Siehe dazu Anhang I.4.

¹⁰¹ Vgl. Gans, 1999: 171. siehe dort vgl.: Sohm 1972: 35.

¹⁰² Vgl. ebd., 1999: 166.

¹⁰³ Vgl. ebd., 185.

Betsys Gesicht ist sehr warm, weich und gleichmäßig ausgeleuchtet. Eine Hauptlichtquelle trifft sie frontal und passt sie dem Belichtungsniveau des Hintergrundes an. Aus der Lichtrichtung resultiert eine schattenfreie Ausleuchtung, was die Weiblichkeit und die Aufgeschlossenheit der Figur unterstützt. Diese Lichtquelle sorgt zudem für ein *Augenlicht*, für das es keine logische Erklärung gibt, da es sich durch die Fensterfront eigentlich um eine Gegenlichtsituation handelt. Es resultiert hier aus der notwendigen Belichtungsniveaueinstellung und erfüllt einen dramaturgischen Zweck: Die Augen werden betont und erscheinen kraftvoll.¹⁰⁴ Von rechts wird Betsy zusätzlich vom Fenster beleuchtet. Hauptsächlich trifft es ihr Haar. Partiiell trifft es in geringem Maße aber auch ihr Gesicht (Kinn, Nase und Auge). Es entsteht ein modellierender Effekt, der der flächigen Wirkung der *Führung* entgegenwirkt.

Auch Travis trägt in dieser Szene Rot.¹⁰⁵ Er ist dadurch an seine Umgebung angepasst. Die *Führung* trifft die der Kamera zugewandte Gesichtshälfte. Das Belichtungsverhältnis (*Führung/Aufhellung*) ist ausgeglichen. Beides unterstützt seine freundliche Wirkung in diesem Gespräch. Zu Beginn ist bei Travis noch kein *Augenlicht* zu erkennen, später jedoch schon.¹⁰⁶ Somit wird deutlich, wie sehr die Farbigkeit den Inhalt unterstreicht und Emotionen suggeriert. Ähnlich verhält es sich in folgender Szene (Kapitel 3.5.3).

3.5.3 Erstes Date

Ähnliche Lichtbedingungen wie in voriger Szene, finden sich in der Szene, die das erste Treffen zeigt. Beide Charaktere sind nah an einem Fenster platziert.¹⁰⁷ Dieses Fenster bildet die *Führung* und trifft die kameraabgewandten Gesichtshälften beider Darsteller. Ähnlich, wie in der oben besprochenen Szene wirkt das *Beleuchtungsverhältnis* ausgeglichen. Es lässt sich dem *Normalstil* zuordnen. Auch Travis *Augenlicht* verstärkt sich im Verlauf des Dialogs, als die Kamera ihn in einer näheren Einstellung zeigt. Es gibt deutliche Unterschiede in der Beleuchtung zwischen beiden Charakteren. Travis ist vom Fenster etwas abgewandter, als Betsy.¹⁰⁸ Das *Führungslicht* trifft ihn seitlich und beeinflusst nur eine Gesichtshälfte. Die kamerazugewandte Seite wird nur gering aufgehellt. Dadurch entsteht ein für die Szene relativ hohes *Kontrastverhältnis*. Es unterstreicht die psychotischen dunkeln Seiten des Protagonisten.

¹⁰⁴ Vgl. Gans, 1999: 151. siehe dort vgl.: Sohm 1972: 22.

¹⁰⁵ Siehe dazu Anhang I.5.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Auch in dieser Szene gibt es Lichtkontinuitätsprobleme, auf die ich in diesem Fall nicht näher eingehen werde.

¹⁰⁸ Siehe dazu Abbildung 31.



Abbildung 31 – Taxi Driver: Travis (Robert De Niro) im Gespräch mit Betsy



Abbildung 32 – Taxi Driver: Betsy (Cybill Shepherd) im Gespräch mit Travis

Betsy hingegen ist dem Licht stärker zugewandt. Durch ihre wechselnde Kopfhaltung, variiert auch der Einfluss des Lichts. Abbildung 32 repräsentiert einen Großteil des Gesprächs, nämlich den Blick zu Travis. Das *Führungslicht* trifft nicht nur eine Gesichtshälfte, sondern bildet einen Bereich höherer *Leuchtdichte* unter dem Auge der Kamera zugewandten Gesichtshälfte. Insgesamt befindet sich die *Leuchtdichte* der *Führung* aber unter dem Niveau von Travis. Die Beleuchtungsstärke der *Aufhellung* ist jedoch dominanter. Einen Vergleich der unterschiedlichen *Beleuchtungsverhältnisse* zeigt Abbildung 33. Hier wird anhand einer Reduzierung auf *Luminanzwerte* deutlich, dass Betsy gleichmäßiger und somit kontrastärmer beleuchtet wird. Die höhere *Fülllichtintensität* unterstützt dabei ihre offene und heitere Art.¹⁰⁹ Vermutlich bedingt durch die Lichtrichtung, ist auch ihr *Augenlicht* wieder viel dominanter, als das von Travis. Genau wie in der Wahlkampf büroszene, erfüllt es auch hier die Funktion der Betonung des Ausdrucks von Stärke und Hoffnung.

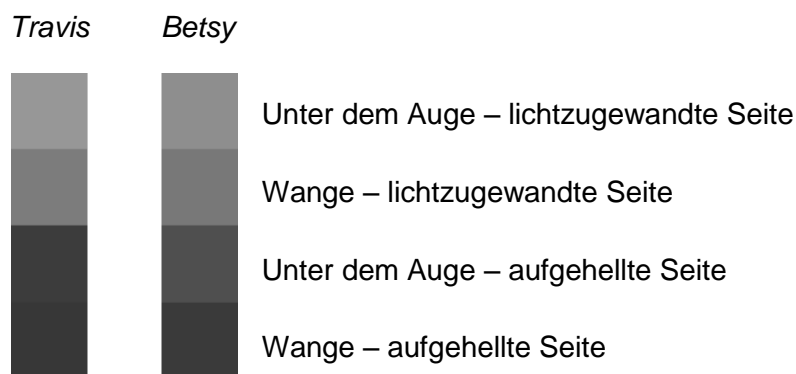


Abbildung 33 – Luminanzverteilung in den Gesichtern.
Links Travis, rechts Betsy

¹⁰⁹ Vgl. Gans, 1999: 145. siehe dort vgl.: Millerson, 1991: 78.

3.5.4 Nachtszenen

Szenen wie die oberen zeigen, wie sehr Betsys Rolle lichtgestalterisch unterstützt wird. Die Person wird mit hoher *Leuchtdichte*, geringem *Kontrastverhältnis* und *auflichtiger* Beleuchtung charakterisiert. Blank (2011) verweist dabei zusätzlich auf die Nachtszene, in der Travis Betsy ins Pornokino einladen möchte.¹¹⁰ Selbst hier dominiert eine *Führung* von vorn.¹¹¹ Eine natürliche Erklärung für diese *Lichtrichtung* gibt die Beleuchtung der Hausfassade. Hier lassen sich Schaufenster und Leuchtschriften vermuten. Der starke Einfluss Betsys wird besonders deutlich, wenn man die *Leuchtdichte* von Abbildung 21 mit der auf Seite 25 analysierten Szene vergleicht. Beide Szenen haben einen ähnlichen Handlungsort, unterscheiden sich inhaltlich stark und transportieren zwei sehr unterschiedliche Stimmungen (Leidenschaft, Hoffnung gegen Hass, Ablehnung, Zweifel). Der Ort wurde dementsprechend expressiv beleuchtet, um die Stimmung der Szene zu unterstützen. Diese Erscheinung unterstützt die Subjektivität des Films. Im Lichtkonzept finden sich die Eigenschaften wieder, die Betsy für Travis attraktiv machen. Sie transportiert Lebensfreude und Leidenschaft. Dennoch trennen beide Charaktere Welten und Betsy bleibt für Travis unerreichbar.

Der Abend endet mit einem Streitgespräch vor dem Kino. Beide Charaktere werden mit einer warmen Lichtquelle beleuchtet. Ein *Augenlicht* ist kaum zu erkennen und im Bildhintergrund dominieren giftig wirkende Grüntöne. Die Dissonanz und die unterschiedlichen Wertevorstellungen beider Figuren werden so im Lichtkonzept umgesetzt. Das fehlende *Augenlicht* lässt sich zur schwindenden Hoffnung auf Travis Seite und zur schwindenden Zuneigung von Betsys Seite interpretieren.¹¹²

Zur letzten Szene des Films¹¹³, in der sich beide schließlich wieder sehen, bemerkt Blank (2011): „Endlich volles Vorderlicht auf Travis, [...]“¹¹⁴. Allerdings ist weniger die Lichtrichtung ein großer Unterschied zu den übrigen Taxiszenen. Wie



Abbildung 34 – Taxi Driver: Aufgehellte Nacht



Abbildung 35 – Taxi Driver: Schlusszene – Taxifahrt mit Betsy

¹¹⁰ Siehe dazu Abbildung 34.

¹¹¹ Vgl. Blank, 2011: 168.

¹¹² Siehe dazu Anhang I.6

¹¹³ Siehe dazu Abbildung 35

¹¹⁴ Blank, 2011: 171.

schon unter 3.3.2 bemerkt, hat die Lichtrichtung vor allem einen produktionstechnischen Hintergrund. Die letzte Szene hebt sich durch Farbigkeit und *Leuchtdichte* ab. Die Farbe Grün ist im Gegensatz zu den unter 3.3.2 besprochenen Szene nur unterschwellig vorhanden. Stattdessen ist die Szene viel wärmer und mit höherer *Lichtstärke* beleuchtet. Zusammenfassend lässt sich also Betsys starke Wirkung auf Travis festhalten, die auch am Ende des Films ungebrochen ist.

3.5.5 Telefonat

Lichtdramaturgisch bleibt Betsys Einfluss auf Travis selbst in einer Szene bestehen, in der sie gar nicht physisch anwesend ist. Es handelt sich um ein Telefonat in dem sich Travis bei ihr entschuldigt und sie erneut einladen möchte, worauf sie jedoch ablehnt. Travis ist gleichmäßig von oben beleuchtet. Der *Kontrast* wirkt schwach. Im Bild überwiegen warme Beige- und Brauntöne. Das Zusammenspiel von Licht und Kameraperspektive lässt das Bild absolut zweidimensional wirken. Im Verlauf des Gesprächs fährt die Kamera nach rechts. In der Endposition der Kamera ist – wie in Abbildung 36 erkennbar – ein Korridor in einer Zentralperspektive zu sehen. Mit der starken räumlichen Wirkung sowie der kalten Beleuchtung stellt es einen sehr starken Unterschied zum ersten Bildausschnitt dar. Scorsese sagt dazu: „It was the idea of keeping the audience off balance.“¹¹⁵ Die unangenehme Zurückweisung wird somit verdeckt erzählt. Dennoch repräsentiert der Korridor die Leere in Travis Herz. Unterstützt wird diese Wirkung durch die geringe *Leuchtdichte* am Ende des Korridors. Sie bebildert die Dunkelheit, der sich Travis nun zuwendet.

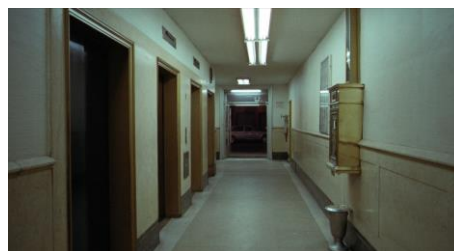


Abbildung 36 – *Taxi Driver*: Endbild während des Telefonats

3.6 Konsens und Film Noir Bezug

Ähnlich wie beim *Film Noir* dominiert in *Taxi Driver* die *Low-Key Beleuchtung*. Ursprünglich hatte sogar Scorsese die Intention den gesamten Film in Schwarzweiß zu drehen.¹¹⁶ Als direktes Stilmittel des *Film Noir*, ist die Beleuchtung für Schwarzweißfilme kontrastreicher als für Farbfilm. Wie die Analyse gezeigt hat, entfernt sich *Taxi Driver* dadurch etwas von der klassischen *Film Noir* Beleuchtung, schöpft aber aus den Möglichkeiten der Farbgestaltung.

¹¹⁵ Scorsese, 1986.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Martin Scorseses beschriebener Realismus des Films, lässt sich nicht vollständig auf die Lichtgestaltung beziehen. Die Außentagszenen sind sehr natürlich beleuchtet, bilden damit aber einen starken Gegenpol zu den Nachtszenen. Die Beleuchtung der Nacht hat zwar meist einen logisch durchdachten Hintergrund, wird aber in ihrer Lichtbeschaffenheit und Farbe abstrahiert. So unterstützt sie die expressive Wirkung von *POVs* und Zeitlupen. Durch diese Gestaltungsgrundlage entsteht die Subjektivität des Films. Deutlichstes Beispiel hierfür ist das Erscheinungsbild von Betsy. Sie bringt buchstäblich Licht in Travis tristes und dunkles Leben. Das Licht steht also im Dienst der Geschichte und drückt die Gefühle des Protagonisten aus, was klare Eigenschaften des *Film Noir* sind.¹¹⁷ Neben den weiteren *Film Noir* Elementen, wie *Voice-Over* und die durch Schnitt resultierende langsame Erzählgeschwindigkeit, ist das Licht ein starkes narratives Mittel, um die subjektive Erzählhaltung zu unterstreichen. In Bezug auf die widersprüchlichen Anmerkungen¹¹⁸, die in früheren Werken zu diesem Film getroffen wurden, bleibt festzuhalten: *Taxi Driver* weist eine deutlich expressive Wirkung auf, was ihn aber nicht zu einem expressionistischen Film macht. Viel mehr zieht er diese Wirkung aus einer naturalistischen Basis, die zur Expressivität manipuliert wird.

¹¹⁷ Vgl. Sellmann, 2001: 42.

¹¹⁸ Siehe dazu Seite 2.

4 Analyse der Lichtgestaltung eines Neo-Noir Beispiels der 2010er Jahre: *Drive*

Mit Hilfe der zuvor gewonnen Erkenntnisse, gilt es in diesem Kapitel die Lichtgestaltung von *Drive* zu analysieren und in Bezug zu setzen. Ein offensichtlicher Unterschied zu *Taxi Driver*, ist das fehlende *Voice-Over*. Dies lässt auf eine weniger subjektive Erzählhaltung von *Drive* schließen. Andere *Film Noir* Stilelemente, wie langsame Schnittgeschwindigkeit¹¹⁹ und untersichtige Kameraperspektiven finden sich in *Drive* sehr deutlich wieder. Wie bereits schon zuvor erwähnt verfare ich bei dieser Analyse nach einer ähnlichen Struktur, wie bei der zuvor durchgeführten Untersuchung. Die Ergebnisse vergleiche ich in erster Line mit *Taxi Driver* und beziehe sie lediglich in verkürzter Form auf den klassischen *Film Noir* um unnötige Wiederholungen zu vermeiden. Wissenschaftliche Literatur hat sich nach meiner Kenntnis noch nicht umfassend mit der Bildgestaltung von *Drive* beschäftigt. Lediglich in der amerikanischen Fachzeitschrift *American Cinematographer* wurde ein Artikel zur Produktion des Films veröffentlicht, auf den ich auch Bezug nehmen werde.

Alle *Filmstills* in diesem Abschnitt entstammen dem Film *Drive*. Ich verzichte daher auf eine sich dadurch wiederholende Quellenangabe und verweise hier auf die Urheber des Films: Regie: Nicolas Winding Refn, Kamera: Newton Thomas Sigel, Universum Film, USA 2011.

4.1 Gesamtheit Licht und Farbe

***Leuchtdichte* und Kontrast**

Beim Betrachten von *Drive* entsteht der Eindruck von einer sehr hohen *Kontrastwirkung*. Häufig sind im Bild gleichzeitig *Lichter* und Schatten vorhanden, die dies bedingen. Der Eindruck bestätigt sich in Abbildung 37, die vor allem Schwärzen und vereinzelt sehr prägnanten *Lichter* (z.B. in Abbildung 37 unten) enthält. Die *Mitteltöne* finden sich hauptsächlich im dunklen Bereich. Besonders die Anfangssequenz (in Abbildung 37 oben zu sehen) ist von einer sehr geringen *Leuchtdichte* geprägt. Als nächtliche Sequenz trennt sie sich auf diese Weise deutlich vom nachfolgenden Abschnitt. Im Mittelteil heben sich Außentagszenen durch eine höhere *Leuchtdichte* ab. Eine wei-

¹¹⁹ Der Film *Double Indemnity* besteht bspw. bei 100 Minuten Laufzeit aus 424 Kameraeinstellungen. Zur damaligen Zeit üblich waren ca. 600 Einstellungen bei einer Filmlänge von 90 Minuten. Es entsteht ein langsamer Rhythmus der eine ruhige Beobachtung des Leidens des Protagonisten ermöglicht. (*cinema of suffering*) Vgl. Sellmann, 2001: 44.

tere Unterscheidung von Innenszenen, die entweder am Tag oder in der Nacht spielen, fällt jedoch schwer. In beiden Fällen scheint eine geringe *Leuchtdichte* zu herrschen, die auf eine *Low-Key Beleuchtung* schließen lässt. Eine detaillierte Analyse hierzu erfolgt unter 4.4 und 4.5.

Im Vergleich zu *Taxi Driver* weist Drive mehr *Lichter* auf. Dieses Phänomen entsteht in *Drive* aus häufig genutzten *Gegenlichtstimmungen* und *praktischen Lichtern*, die sich im Bild befinden. Dies macht *Drive* nicht zu einem *helleren* Film. Vielmehr zeigt er hier einen Bezug zur kontrastreichen Schwarzweißbeleuchtung und damit zum *Film Noir*.¹²⁰

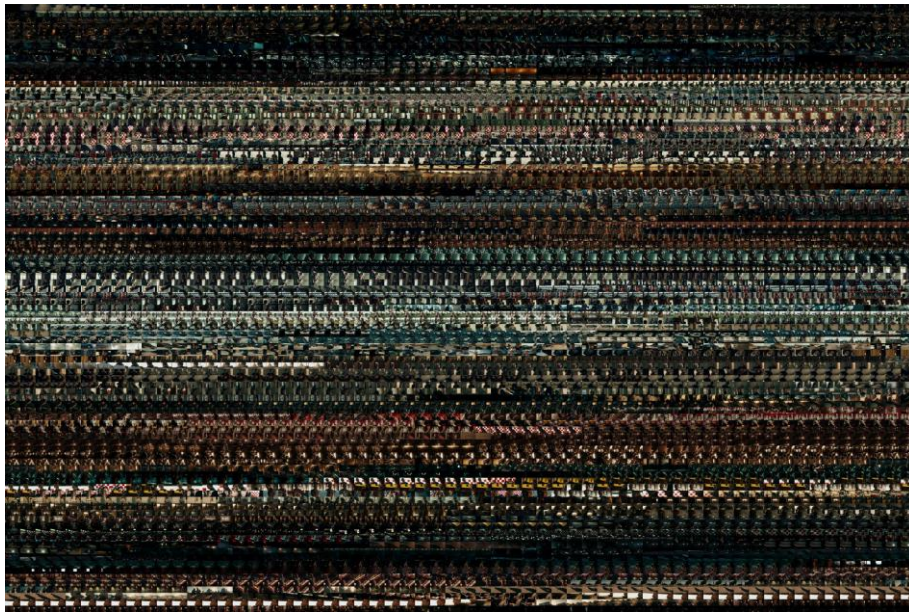


Abbildung 37 – Der Film Drive dargestellt in 5700 Einzelbildern (95 Zeilen, 60 Spalten) Ein Einzelbild repräsentiert etwa eine Sekunde des Films.

Farbe

Genau wie der *Kontrast*, erscheint auch die Sättigung dieses Films stärker als bei *Taxi Driver*. Dieser Eindruck entsteht besonders, wenn stark prägnante *Körperfarben* im Bild zu sehen sind. Die Farbpalette des Films enthält rot, gelb und cyan-blau. Eine deutlich warm wirkende Passage findet sich im oberen Drittel von Abbildung 37. Sie ist eingeschlossen von Passagen geringerer *Leuchtdichte*. Hier trifft Driver (Ryan Gosling) Irene (Carey Mulligan) und lernt sie kennen. Der Abschluss dieser Passage ist Gold-Gelb. Eine Analyse hierzu erfolgt unter 4.6.2. Die Sättigung der Farben ist sehr intensiv und scheint nur bedingt abhängig von der *Leuchtdichte* des Bildes zu sein. Starke Rot und Cyan Töne finden sich nämlich sowohl in hellen, wie auch in dunklen Teilen. Farben abseits dieser Farbpalette wurden stark reduziert und sind in Abbildung 37 nicht erkennbar. Das Zusammenspiel von *Körper- und Lichtfarben* analysiere ich unter 4.2.1 und 4.6.1.

¹²⁰ Vgl. Gans, 1999: 10. siehe dort vgl. Fitt, Thornley, 1992: 129.

4.2 Interior Day – Tagszenen im Innenbereich

In diesem Abschnitt werden die Innentagszenen von *Drive* analysiert. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, sind diese zum größten Teil im *Low-Key* Stil gehalten. Daher widme ich mich zunächst den unterschiedlichen Darstellungsarten des *Low-Key* innerhalb des Films, bevor ich Besonderheiten, wie Dynamik und die Lichtgestaltung der Werkstatt untersuche.

4.2.1 Low-Key

Abbildung 39 zeigt eine Szene, in der Driver (Ryan Gosling) von Standard (Oscar Isaac) erfährt, dass er sich im Gefängnis Feinde gemacht hat. Zu sehen ist eine untersichtige amerikanische Perspektive. In der linken Bildhälfte ist ein Fenster erkennbar, das die Hauptlichtquelle der Szene darstellt. Das Belichtungsniveau der Außenwelt ist



Abbildung 38 – Drive: Low-Key Einstellung mit Fenster

viel höher als das des Rauminnenen. Einen Bezug nach außen herzustellen ist auf diese Weise kaum möglich, da der Großteil des Fensters überstrahlt. Der Raum wirkt sehr dunkel. Der Lichteinfall des Fensters beleuchtet lediglich Standard direkt. Von dort aus wird es reflektiert und beleuchtet Driver ausschließlich indirekt. Eventuell wurde hinter Standard ein *Bounce* im Bild untergebracht, um die *Leuchtdichte* für Drivers *Führung* zu verstärken. Durch die indirekte Beleuchtung ist die Lichtqualität sehr weich. Alle Schatten im Bild werden somit minimal aufgehellt. Es gibt kein absolutes Schwarz. Auch von rechts ist eine minimale *Aufhellung* zu erkennen. Sie lässt sich durch ein Fenster im Nebenraum erklären und betont Drivers Konturen sehr dezent. Sie ist für Driver als *Kante* und für den Raum und die Wand hinter ihm als kleine *Aufhellung* anzusehen. Die *Tiefen* bewegen sich in verschiedenen *Luminanzwerten*, heben sich aber zusätzlich durch die unterschiedlichen *Körperfarben* voneinander ab. Sie wirken sehr dunkel, da sie mit dem Weiß des Fensters in Bezug stehen.¹²¹ So entsteht der Eindruck eines starken *Kontrasts*. *Mitteltöne* gibt es (bis auf das halb heruntergezogene Rollo) keine. Der Charakter ist zwar durch die *Körperfarbe* der Tür vom Hintergrund freigestellt, es ist aber auffällig, dass das Bild in diesem Bereich eine sehr geringe *Leuchtdichte* aufweist. Es findet keine besondere Hervorhebung durch die Lichtgestaltung statt. Zusammenfassend lässt sich die Lichtgestaltung dem *Low-Key* zuordnen. Die Tatsache, dass beide Charaktere nicht speziell durch Beleuchtung in Erscheinung treten, trennt diese Umsetzung jedoch vom herkömmlichen *Low-Key*.

¹²¹ Vgl. Gans, 1999: 167. siehe dort vgl. Rainsberger, 1981: 91.

Anders verhält es sich im *Gegenschuss* der Szene. Hier ist ein großer Anteil an *Mitteltönen* vorhanden. Bedingt durch das Fenster entsteht ein Verlauf auf der Wand, dessen *Leuchtdichte* von rechts nach links abnimmt. Standard wird demnach auch von rechts beleuchtet. Am *Schlag-schattenfall* auf seiner Schulter, wird sichtbar, wie



Abbildung 39 – Drive: starker Schatten im Gesicht von Standard (Oscar Isaac)

stark seitlich ihn die *Führung* trifft. Die Kamera zugewandte Gesichtshälfte, sowie seine Brust werden nicht von der *Führung* beleuchtet. Dafür ist allerdings nicht allein die Lichtrichtung verantwortlich. Beim Verlauf der Szene macht Standard Gesten und kleine Positionsänderungen. Der Schatten auf seinem Gesicht bleibt dabei auf derselben Position. Demnach werden die Partien geringer *Leuchtdichte* durch den Schatten des Fensterrahmens erzeugt. Standard wird also nur partiell von dem *Führungslicht* getroffen. Diese Art der Beleuchtung schränkt die Sichtbarkeit seiner Wunden stark ein. Die zu absolutem Schwarz tendierende *Leuchtdichte* wird hier dramaturgisch genutzt um die Wunden zu verdecken und die Imagination des Betrachters zu stärken. Die *Lichtfarbe* wirkt farblich relativ neutral und tendiert leicht in die warme Richtung. Im rechten Bildteil enthält der Hintergrund Pastellfarbtöne von warmen Braun/Beige und kühlen Cyan/Türkis. Im linken überwiegen – vermutlich bedingt durch die *Körperfarbe* der Kacheln – die kühlen Töne. Die zwei *praktischen Lichtquellen* am Spiegel haben keinen nennenswerten Einfluss auf Standard. Allerdings erhöhen beide die *Leuchtdichte* der Wand in direkter Umgebung Standards. Die linke Spiegelleuchte verstärkt den Verlauf des Fensters so partiell, bildet ein größeres *Kontrastverhältnis* zu Standards dunklen Partien und hebt ihn so stärker vom Hintergrund ab. Die rechte Spiegelleuchte dient vor allem der *Kontrasterhöhung*. Durch sie entsteht mehr Brillanz im Bild. Die *Farbtemperatur* der *praktischen Lampen* ist etwas wärmer, als das Fensterlicht, bewegt sich aber in einem ähnlichen Bereich.

Die Darstellung erinnert an die erste untersuchte Szene von *Taxi Driver* unter 3.2.1. Travis wird auf ähnliche Weise vom Hintergrund abgehoben, wie Standard in dieser Szene. Dies ist nicht unbedingt eine spezielle *Film Noir* Eigenschaft. Sie findet sich auch in anderen Genres. Auffällig ist jedoch, dass in *Drive* noch expressiver gearbeitet wird. Der *Kontrast* ist höher, die dunklen Schattenpartien verdecken Standards Wunden und die *praktischen Lichter* wurden nicht nur zur *Kontrasterhöhung* eingesetzt, sondern erweitern den Verlauf auf der Wand.

Die *Lichttemperatur* verhält sich beispielsweise auf dem Hausflur ähnlich. Das Tageslicht des Fensters wirkt neutral und die *praktischen Lampen* an der Wand wärmer. Irene und Driver begegnen sich im Aufzug und gehen in ihre Apartments. Das Tageslicht beleuchtet die Personen nur als sie den Aufzug verlassen. Danach fungiert es als Hintergrundlicht und die *praktischen Lichter* stellen die *Führung* der Charaktere dar. Driver

und Irene laufen so von einer Lichtinsel zur nächsten. *Leuchtdichte* und Lichtrichtung ist zu keinem Moment konstant. Die Lichtwechsel sorgen für Dynamik und Spannung im Bild. Die warme *Lichtfarbe* drückt Geborgenheit aus.¹²²



Abbildung 40 – Drive: Bernie Rose (Albert Brooks) in Ninos Pizzeria

Ein weiteres Beispiel für die *Low-Key* Gestaltung der Innenräume in *Drive* ist Ninos Pizzeria. Der Dialog zwischen Shannon (Bryan Cranston) und Bernie Rose (Albert Brooks) findet vor der Fensterfront statt. Sie besteht aus Milchglas und ist rot-weiß gekachelt. Dadurch ist auch in dieser Szene kein Bezug nach außen möglich. Die Fensterfront bildet für beide Personen ein weiches *Führungslicht*. Obwohl die halbe Fläche der Fensterfront rot ist, tendiert das *Führungslicht* auf beiden Personen nur leicht zu einer warmen Farbgebung. Die Erklärung dafür findet sich in der *Lichtstärke* der Führung. Sie wird durch das weiße Milchglas weniger abgeschwächt, als durch die roten Kacheln. Dadurch ist der Anteil an weißem Licht im Raum höher. Das *Augenlicht* in Abbildung 40 lässt darauf schließen, dass das Fensterlicht eventuell durch eine weitere Lichtquelle im Raum erweitert wurde. Der Lichteinfallswinkel wird so erweitert und das Licht streift auch leicht die Kamera zugewandte Gesichtshälfte. Sowohl in den nahen, als auch in den totalen Kameraeinstellungen ist keine *Aufhellung* zu erkennen. Beide Personen werden lichtdramaturgisch gleich behandelt. Es sind keine Merkmale zu sehen, die Shannon als gut und Bernie Rose als böse klassifizieren würden. Das Histogramm (Abbildung 41) der SW-Darstellung von Bernies Nahaufnahme zeigt, die exakte Belichtung des Bildes. Der Hauptteil der *Leuchtdichte* befindet sich –wie für *Low-Key* üblich – im Schattenbereich. *Mitteltöne* gibt es kaum. Die Spitzen des Histogramms befinden sich bei einem *Leuchtdichtewert* von 5 und 247. Es wird also fast das vollständig darstellbare Spektrum ausgenutzt, ohne das es Partien gibt, in denen keine Details mehr erkennbar sind. So entsteht ein Bild mit einem sehr großen *Kontrastverhältnis*, das nicht unnatürlich wirkt.

¹²² Siehe dazu Anhang II.1.

Die exakte Begrenzung der *Leuchtdichte* lässt sich aber nicht nur auf die Lichtgestaltung, sondern auch auf das *Color Grading* in der *Post Produktion* beziehen.¹²³ Natürlich ist eine korrekte Beleuchtung unerlässlich. Durch das *Grading* kann der *Kontrast* allerdings sehr genau – sowohl partiell als auch für den gesamten Bildinhalt – beeinflusst werden. Auch für die Blu-Ray Fassung von *Taxi Driver* wurde ein *Color Grading* durchgeführt. Dabei wurde sich dazu entscheiden das Bild technisch zu korrigieren, sich aber nicht zu weit vom Original zu entfernen. Dies ist auch eine Erklärung für die *Überbelichtung* bei der Etablierung von Betsy (Cybill Shepherd) in Abbildung 26.

Leuchtdichteverteilung

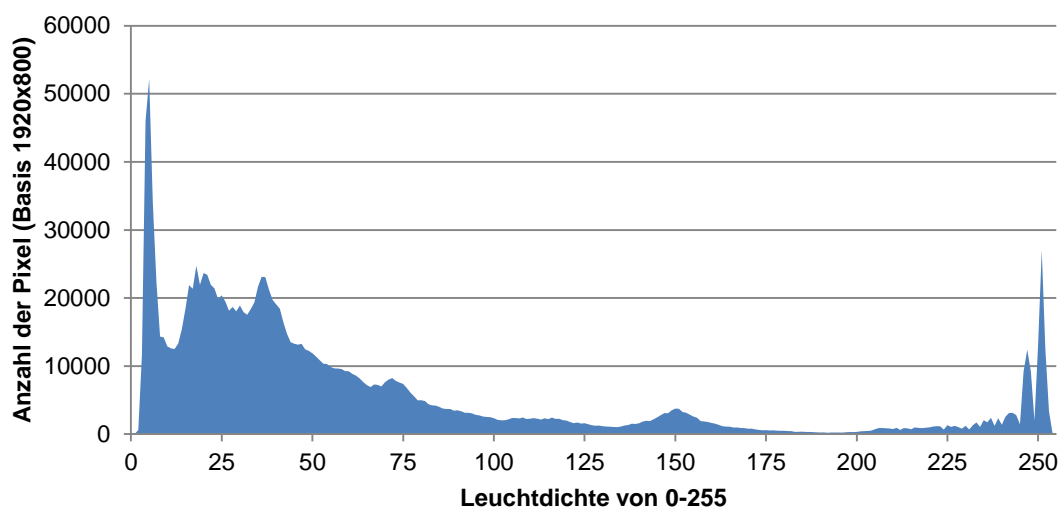


Abbildung 41 – Leuchtdichteverteilung von Abbildung 40

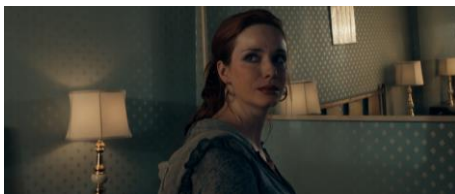


Abbildung 42 – Drive: Blanche (Christina Hendricks) in pastellfarbenen Hotelzimmer

Die oben besprochenen Szenen enthalten alle einen sehr hohen Kontrast. In *Drive* findet sich jedoch auch eine Innenszene, in der der *Low-Key* mit einem flachen *Kontrast* umgesetzt wurde. Die Szene spielt in einem Hotelzimmer, in der Blanche (Christina Hendricks) und Driver (Ryan Gosling) nach dem gescheiterten Raubüberfall Zuflucht suchen. Die Beleuchtung erfolgt durch Vorhänge und ist dadurch sehr diffus. Sie bilden die *Führung* für Blanche in Abbildung 42. Bis zum Moment in dem die Auftragskiller eintreffen, ist auch in dieser Szene ein Bezug zur äußeren Umgebung nicht möglich.

¹²³ Vgl. Sigel, in: Witmer, Road Warriors, American Cinematographer, October 2011: 43.

Das Belichtungsniveau der *praktischen Lichtquellen* ist nur geringfügig höher als der Rest der Szenerie. Somit bewegt sich der Hauptteil des Bildes im aufgehellten Schattenbereich. Bis auf das Wandbild in der Spiegelung gibt es keine Lichter, die für einen hohen *Kontrasteindruck* sorgen könnten.¹²⁴ Die diffuse Lichtgestaltung bewirkt auch eine Minderung der Farbintensität. Die pastellfarbene Stimmung unterstützt wiederum den *Kontrasteindruck* des Bildes. Diese Wechselwirkung aus Beleuchtung und *Körperfarben* der Szene bedingen also das gleichmäßige Licht- und Farbkontrastverhältnis. Die Szene wirkt dadurch verträumt und harmonisch. Damit steht die visuelle Erscheinung in direktem Kontrast zur tatsächlichen Handlung, denn Driver wird in diesem Moment das erste Mal gewalttätig.

Bereits nach den oben analysierten Beispielen ist festzuhalten, dass die *Low-Key* Beleuchtung von *Drive* sehr vielfältig ausfällt. Sie reizt das *Leuchtdichtespektrum* entweder vollständig aus, oder bewegt sich mit Pastelltönen in einem schwachen *Kontrastverhältnis*. Eine weitere *Low-Key* Art des Films, die sich durch ihre Lichtrichtung abhebt, wird im folgenden Kapitel analysiert.

4.2.2 Auflichtiger Low-Key

In der auf Seite 42 beschriebenen Szene betritt schließlich Nino (Ron Perlman) seine Pizzeria und setzt sich zu den beiden. Seine Sitzposition ergibt eine frontale Lichtführung. Logischerweise müsste ihn die Fensterfront diffus und gleichmäßig beleuchten. In Abbildung 43 ist aber zu erkennen, dass die Führung links von der Kamera platziert wurde. Dies ist am Verlauf des Nasenschattens zu erkennen. Das Licht hat einen weichen Charakter, entgegen der Logik ist es aber auf ihn konzentriert. Bedingt durch die größere Entfernung ist die *Leuchtdichte* im Hintergrund natürlich geringer, aber auch sein Arm hat eine deutlich geringere *Leuchtdichte*. Um die Stimmung der anderen Kameraeinstellungen beizubehalten wurde hier in geringem Maße die Logik gebrochen. Nach Mehnert (1963) ist diese Einstellung ebenfalls dem *Low-Key* zuzuordnen. Das Gesicht hat ein normales Belichtungsniveau und es gibt keine harten *Kontraste* bzw. keine prägnanten *Tiefen*.¹²⁵ So lenkt die Lichtgestaltung die Wahrnehmung auf Ninos Gesicht. Dabei unterstützen die kühlen Interieur- und Kostümfarben, die im *Komplementärkontrastverhältnis* zu Ninos Gesichtsfarbe stehen.



Abbildung 43 – Drive: Nino (Ron Perlman)

¹²⁴ Vgl. Gans, 1999: 167. siehe dort vgl. Rainsberger, 1981: 91.

¹²⁵ Vgl. Mehnert, 1963: 135.

Ein weiteres markantes Beispiel des *Auflichtes* findet sich in einer Szene in der Bernie Rose (Albert Brooks) nach dem Mord an Shannon bei sich zu Hause auf einem Sofa sitzt. Auch hier ist das *Führungslicht* auf ihn fokussiert. Lediglich an der rechten Bildkante ist ein Lichteinfall zusehen, ansonsten wirkt der Raum sehr dunkel. In den Schattenpartien sind nur wenige Details zuerkennen, was eine Zuordnung zum *Low-Key* nach Mehnert (1963) schwer macht. Für die Zuordnung zu Mehnerts (1963) Kategorie dem *übertriebenen Low-Key* sind zu wenig *Lichter* bzw. zu viele *Mitteltöne* vorhanden.¹²⁶ Demnach kann diese Szene als Sonderfall zwischen beiden Kategorien angesehen werden.¹²⁷ Bernie ist durch den missglückten Raubüberfall in die Enge getrieben. Er befindet sich an diesem Punkt im Film in einer Situation, die ihn zum Handeln zwingt. Die Dunkelheit betont auf der einen Seite seine Skrupellosigkeit, auf der anderen Seite zeigt sie aber auch seine Ausweglosigkeit. Die beiden Räume im Hintergrund sind wärmer beleuchtet. Der *Leuchtdichteverlauf* im linken Raum deutet auf eine Lichtquelle hin, die ein *praktisches Licht* imitieren soll. Im rechten Raum gibt es einen starken *Leuchtdichteabfall* nach unten. Dies deutet auf eine Lichtquelle von außen hin und widerspricht in ihrer *Lichtfarbe* so der Logik des vorderen Raums, der farblich neutral erscheint. Der *Leuchtdichteabfall* wurde wahrscheinlich eingesetzt, um der hellen *Körperfarbe* des Barschranks entgegenzuwirken. Die warme Farbe, die weder Bernie noch den Raum in dem er sich befindet, beleuchtet unterstützt ebenfalls seinen Charakter, der Kälte ausstrahlt.



Abbildung 44 – Drive: auflichtige Low-Key Stimmung, Bernie Rose (Albert Brooks)

In beiden Beispielen wurde eine Lichtsituation für eine expressive Wirkung ein Stück vom Realismus entfernt. Dies stellt eine deutliche Parallele zu *Taxi Driver* dar. Durch die personenbetonte Umsetzung des *Low-Keys* ist der *Film Noir* Bezug hier sogar noch deutlicher als in einem Großteil der Lichtstimmungen in *Taxi Driver*.

4.2.3 Dynamik und Bezug zum Umfeld

Eine besondere Funktion übernimmt das Licht in einer Szene in der *Driver* in einem Diner sitzt. Im Hintergrund sind warme Farben zu sehen. Sie werden durch *praktische Lichtquellen* erzeugt. *Driver* und ein Mann, der ihn anspricht werden im Vordergrund sehr kühl von außen beleuchtet. Diese Farbauswahl ist konträr zur eigentlichen psychologischen Wirkung der Farben angelegt.¹²⁸ Das kühle *Führungslicht* verändert sich

¹²⁶ Vgl. Mehnert, 1963: 135.

¹²⁷ Auch Gans (1999) beschreibt den *Low-Key* mit leicht aufgehellten Schatten, die in dieser Szene nicht vorhanden sind.

¹²⁸ Siehe dazu Seite 11.

dynamisch und weckt die Illusion von vorbeifahrenden Autos. Somit hat das Licht die dramaturgische **Funktion eine belebte Umgebung zu verdeutlichen** ohne, dass diese im Bild zu sehen ist. Inhaltlich kann die Lichtgestaltung auf die innere Unruhe von Driver interpretiert werden.

Für die nahe Kameraeinstellung auf Driver erfolgt auch in dieser Szene ein Logikbruch. In der vorhergehenden Einstellung trifft das Licht Driver von rechts. In der *Nahen* erscheint diese Gesichtshälfte allerdings sehr dunkel. Das *Führungslicht* kommt nun weiter von rechts und die dynamischen Effekte sind am deutlichsten im Hintergrund zu sehen.¹²⁹ Diese Diskontinuität ist in ähnlicher Form auch in der unter *Travis und seine Kollegen* auf Seite 24 untersuchten Szene von *Taxi Driver* vorhanden. Durch das kontrastreiche *Beleuchtungsverhältnis* ist dieser Bruch zu ästhetischen Zwecken in *Drive* aber noch deutlicher. Somit besteht Grund zu der Annahme, dass *Drive* aus den Konventionen des frühen *Neo-Noir* genauso profitiert, wie *Taxi Driver* vom klassischen *Film Noir*.

4.2.4 Werkstatt

Ein Sonderfall der Interior-Szenen ist die Autowerkstatt von Shannon. Hier vermischen sich Innen- und Außenszenen gleichermaßen. Der Außenbereich hat bei den Tagszenen ein höheres *Belichtungsniveau*. Das Werkstattinnere wird mit Leuchtstofflampen aufgehellt und dadurch in ein höheres *Belichtungsniveau* angehoben. In Perspektiven Richtung Außenbereich ist das *Belichtungsniveau* der Werkstattvordergrund dennoch so gering, dass es als Silhouette dargestellt wird.¹³⁰ Diese Perspektiven sind aber ein Sonderfall. Die bildrelevanten Teile befinden sich meist im ähnlich belichteten Bereich. In der Szene in der Irene vom Abschleppdienst zur Werkstatt gebracht wird, findet ihr Gespräch mit Shannon daher im Grenzbereich zwischen innen und außen statt. Driver und Benicio (Kaden Leos) sind dadurch im Hintergrund mit einer mittleren *Leuchtdichte* gut erkennbar. Mit diesen Kontrastverhältnissen lässt sich die Szene dem *Normalstil* zuordnen. Die Szene wirkt sehr naturalistisch beleuchtet, wobei sich die *Farbtemperaturen* von Tageslicht und den Leuchtstofflampen der Werkstatt sich sehr ähneln. Lediglich Driver wird durch die warme Lichttemperatur einer Werkstattlampe hervorgehoben.¹³¹ Es hat eine logische Daseinsberechtigung, kann aber auf das Verhältnis zu Irene interpretiert werden, dass unter Kapitel 4.6 näher erläutert wird.

¹²⁹ Siehe dazu Anhang II.2.

¹³⁰ Siehe dazu Anhang II.3.

¹³¹ Ebd.

Dämmerung

Die Szene in der Bernie Shannon umbringt, wurde lichtdramaturgisch von den übrigen Werkstattsszenen abgesetzt. Sie werde in einem warmen Gelb-/Orangeton beleuchtet. Dieser Farbton und der flache Lichteinfall vermitteln den Eindruck einer tiefstehenden Sonne. Die Lichtrichtung wird zusätzlich durch den bewussten Einsatz von Dunst/Nebel sichtbar.¹³² Der angestrahlte Nebel sorgt zusätzlich für eine geringe *Aufhellung* des Hintergrunds (siehe Abbildung 45).

Bernie erscheint als Silhouette, was seine Bösartheit aufzeigen soll. Der Betrachter kann genauso wenig wie Shannon die Emotionen im Gesicht erkennen oder deuten. Damit verdeckt die Dunkelheit Informationen und sorgt für Spannung. Der harte Bruch zwischen Licht und Dunkelheit macht dieses Bild zu einem Beispiel des übertriebenen *Low-Keys*.¹³³ In der Reflexion der Autoscheibe spiegelt sich die Deckenbeleuchtung der Werkstatt. Sie beleuchtet zum Zeitpunkt von Abbildung 45 nur den rechten Teil des Bildes und hat keinen Einfluss auf Bernie. Sie hellt das Auto auf und sorgt als Reflexion für mehr Kontrast im rechten Bildteil. Später fungiert sie aber als *Kante* für ihn.



Abbildung 45 – Drive: Gegenlicht in der Werkstatt



Abbildung 46 – Drive: Dämmerstimmung im Auflicht, begrenzter Lichteinfall

Shannon wird im Gegenschuss auf der Brust von dem Sonnenlicht getroffen (siehe Abbildung 46). Die *Leuchtdichte* seines Gesichts bewegt sich im aufgehellten Schattenbereich. Es wird, wie der Hintergrund sehr diffus durch die *praktischen Lichtquellen* und das Streulicht der Sonne aufgehellt. Shannons Position zum Licht wirkt beliebig und zufällig. Sie gibt der Szene etwas Natürliches. Shannons Gesicht bleibt als wichtiger Bezugspunkt sehr dunkel. Die weiche *Lichtqualität* wirkt in Verbindung mit den harten Übergängen zwischen hell und dunkel eher expressiv und illusionistisch. Dieser Charakter steht im Widerspruch zum Inhalt der Szene. Die *Lichtfarbe* Gelb steht neben Fröhlichkeit und Behaglichkeit aber auch für Verrat, was zum zerstörten Verhältnis zwischen Shannon und Bernie Rose passt.¹³⁴ Zu einem späteren Punkt der Szene fällt auf, dass das zuvor vorhandene Sonnenlicht auf Shannons Brust fehlt, obwohl er sich noch in derselben Position befindet. Ein unwillkürlicher Anschlussfehler ist unwahrscheinlich. Vielmehr wurde das Licht vermutlich bewusst weggelassen, da Shannon danach auf Bernie zugeht und ihm die Hand gibt.

¹³² Vgl. Gans, 1999: 361f.

¹³³ Vgl. Mehnert, 1963: 135.

¹³⁴ Vgl. Gans, 1999: 38.

Beide werden nun auch im Gesicht von der tiefstehenden Sonne als *Führung* beleuchtet. Die Positionsänderung und die daraus resultierende Lichtsituation bedingen vermutlich die Entscheidung das einfallende Sonnenlicht nun diffuser zu gestalten.¹³⁵

Bei allen untersuchten Innenszenen fällt auf, dass sich die Lichtgestaltung entlang konsequenter Regeln bewegt. Sie zeigt sich kontrastreich mit starken Schwärzen und *Lichtern* oder mit geringerer Sättigung und schwächerem *Kontrast*. Der Realismus wird dabei für ästhetische Zwecke gebrochen. Die Lichtstimmungen können an manchen Punkten auf das Empfinden der Personen interpretiert werden. Es scheint aber stimmungbezogene Lichtsetzung im Vordergrund zu stehen. *Drive* enthält somit eine weniger subjektive Lichtgestaltung als *Taxi Driver*. Eine Ausnahme bilden Szene mit Irene, die ab 4.6 untersucht werden. Doch zunächst werden im folgenden Kapitel die Außentagszenen analysiert.

4.3 Exterior Day

Die Außenszene wirken sehr natürlich. Sie spielen häufig in direktem Sonnenlicht. Um das Belichtungsniveau der Schatten anzupassen, wird in manchen Fällen eine *Aufhellung* verwendet. Teilweise wird bei Autoszenen aber ganz auf eine *Aufhellung* für die Personen im Wagen verzichtet. Die *Leuchtdichte* befindet sich dann im Bereich der Schatten. Ein dramaturgischer Grund, der auf die Gefühlswelt der Personen schließen könnte, ist hierbei nicht zu erkennen. Vielmehr wurde vermutlich auf eine *Aufhellung* verzichtet, um den natürlichen Stil der Szene nicht einzuschränken. Abbildung 47 zeigt zudem, dass Details in den Schatten zu erkennen sind, wodurch eine *Aufhellung* aus rein technischen Gründen also nicht nötig wäre, da der darstellbare Belichtungsspielraum der Kamera ausreicht.



Abbildung 47 – Drive: Geringe Leuchtdichte in den Gesichtern



Abbildung 48 – Drive: Kontrastreiches Beleuchtungsverhältnis bei bewölcktem Himmel

Bei Szenen mit bewölckter und daraus resultierender diffuser Lichtstimmung bildet sich auch auf den Gesichtern ein ausgeglichenes Belichtungsverhältnis. In Abbildung 48 ist jedoch zu erkennen, dass die Kamerazugewandte Gesichtshälfte eine viel geringere *Leuchtdichte* aufweist. Somit lässt sich eine Führungs- und eine Aufhellungsseite im

¹³⁵ Siehe dazu Anhang II.4.

Gesicht erkennen, obwohl dies nicht der Logik entspricht. Es wurde vermutlich mit einem *Black Fill*¹³⁶ gearbeitet, der die kamerazugewandte Seite abdunkelt und somit ein größeres Kontrastverhältnis schafft.¹³⁷ Eine personenbezogene Grundlage für die Lichtgestaltung Abbildung 48 ist auszuschließen, da Cook (James Biberi) vorher in einer ähnlichen Einstellungsgröße frontal mit einem ausgeglichenen Beleuchtungsverhältnis gezeigt wurde.¹³⁸ Demnach ist diese Beleuchtung auf Ästhetik und Kontrasterhöhung zurückzuführen. Bei dem Vorkommen von grünen Naturfarben fällt auf, dass die Partien von geringer *Leuchtdichte* Richtung Cyan und die Bereiche von höherer *Leuchtdichte* Richtung Orange tendieren. Diese Farbgebung steht in der etablierten Farbgebung der *Lichtfarben* der Nacht. Sie ist weniger abhängig von den tatsächlichen *Körperfarben*, sondern wurde vermutlich hauptsächlich über *digitales Color Grading* erzeugt.

Die Erkenntnisse dieses Kapitels bestätigen die vorangegangenen Ergebnisse: Um die gezielte Wirkung herzustellen, wird die Lichtkontinuität verletzt. Genau wie die Innenszenen, erscheinen auch die Tagszenen sehr kontrastreich.

4.4 Interior Night

Wie auch die unter Tageslicht stattfindenden Szenen treten auch die nächtlichen Innenszenen auf unterschiedliche Weise in Erscheinung. Eine Analyse jeglicher Nachtszenen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Grob lassen sie sich in zwei gestalterische Kategorien einordnen. Der Ersten sind Szenen extremer Dunkelheit zuzuordnen. In diesem Fall ist ein hoher Teil des Bildes schwarz oder kaum zeichnend. Es wird mit punktuell gerichtetem Licht gearbeitet, um bestimmte Bildpartien hervorzuheben. Abbildung 49 ist ein exemplarisches Beispiel dafür. Benicio wird auf dem Bett mit einem Lichtstreifen beleuchtet. Die warme Farbe strahlt Geborgenheit aus und dient ebenfalls der Vordergrundbetonung.¹³⁹ Driver und

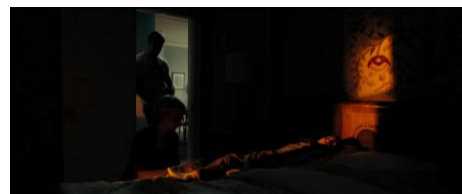


Abbildung 49 – Drive: Kinderzimmer



Abbildung 50 – Drive: Standard (Oscar Isaac) im Flur, Irene (Carey Mulligan) im HG

¹³⁶ Wahrscheinlich wurde mit zwei Molton Fahnen gearbeitet. Eine wurde über den Darstellern und eine seitlich von ihnen platziert.

¹³⁷ Vgl. Gans, 1999: 318. siehe dort vgl. Malkiewicz, 1989: 130f.

¹³⁸ Siehe dazu Anhang II.5.

¹³⁹ Vgl. Gans, 1999: 46.

Irene erscheinen als Silhouetten vor dem kühlen Hintergrund. Die *Leuchtdichte* ist zu gering für eine Zuordnung um klassischen *Low-Key*. Das Fehlen der Lichter macht diese Beleuchtung zu einer Sonderform beziehungsweise zu einem Extremfall der *Low-Key Beleuchtung*.

An diesem Beispiel zeigt sich die Ähnlichkeit zu der auf Seite 25 analysierten Szene von *Taxi Driver*. In beiden Fällen wird aus dem Reichtum des *Farbkontrasts* geschöpft und mit einer *Leuchtdichte* gearbeitet die für die SW-Beleuchtung des klassischen *Film Noir* vermutlich zu gering wäre. Im Fall von Abbildung 49 ist das Licht eher stimmungsbefugten, bei *Taxi Driver* gibt die erwähnte Szene wichtige Rückschlüsse auf den Charakter des Protagonisten.

Zur zweiten Kategorie zählen Szenen mit einer höheren *Leuchtdichte*. Sie können dem aufgehellten *Low-Key* zugeordnet werden und treten im Film weitaus häufiger auf als die erste Kategorie. Abbildung 50 zeigt hierfür ein typisches Beispiel. Ein Großteil des Bildes besitzt eine Deckung im Bereich der dunklen *Mitteltöne*. Ebenfalls typisch sind die *praktischen Lichtquellen*, die im Bild für einen höheren *Kontrast* sorgen und richtungsbefugten für die Beleuchtung der Darsteller sind. Ein inhaltlicher Bezug hierzu folgt unter 4.6.3. Dies sind allerdings nur grobe Einteilungen. In *Drive* tauchen auch Mischformen dieser beiden Kategorien auf. In dem Fall wird beispielsweise die höhere *Leuchtdichte* der zweiten Kategorie mit einer Schattenbildung auf einer Wand kombiniert oder eine *praktische Lichtquelle* erhellt nur den Darsteller und nicht den Raum.¹⁴⁰

Insgesamt zeigt sich bei den Innennachtszenen eine ähnliche Varianz, wie bei den Interior Day-Szenen. Geringe *Leuchtdichten*, die in *Taxi Driver* eher die Ausnahme bilden, werden in *Drive* häufiger und stärker verwendet. Somit profitiert *Drive* aus der Lichtsetzung, die im *Film Noir* und *Neo-Noir* etabliert und weiterentwickelt wurde, nutzt sie aber weniger für narrative Zwecke. Direkte *Film Noir* Anspielungen finden sich in bildpräsenten Schatten- und Silhouettendarstellungen.¹⁴¹

4.5 Exterior Night

Ähnlich wie in *Taxi Driver* finden sie sich auch in diesem Film viele nächtliche Autofahrten. In diesem Kapitel werde ich zunächst am Beispiel der ersten Verfolgungsjagd die grundlegende Darstellungsart dieser Szenen analysieren. Danach gehe ich auf das letzte Gespräch von Shannon (Bryan Cranston) und Driver (Ryan Gosling) ein, dass

¹⁴⁰ Siehe dazu Anhang II.6.

¹⁴¹ Siehe dazu Anhang II.6 und Abbildung 49.

ebenso eine Besonderheit aufweist, wie die danach analysierte Strandszene mit Driver und Nino (Ron Perlman).

4.5.1 Autofahrten

Abbildung 51 zeigt eine typische Beleuchtungssituation, wie sie in *Drive* bei den Autofahrten vorhanden ist. Sie bewegt sich im *Leuchtdichte*bereich eines extremen *Low-Keys*. Drivers Gesicht wird von der Straßenbeleuchtung in der Position eines *Streiflichts* getroffen. Es betont die Gesichtskonturen und hebt ihn vom Hintergrund ab. Die Stadtlichter sind in Abbildung 51 zudem im Bild enthalten und erweitern auf diese Weise das *Kontrastverhältnis*. Ferner geben sie Aufschluss auf die Umgebung.



Abbildung 51 – Drive: Driver (Ryan Gosling) in warmer Straßenbeleuchtung

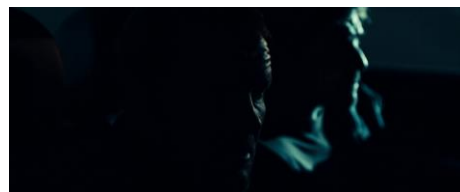


Abbildung 52 – Drive: Diebe im Gegenlicht

Auffällig ist, dass Driver nicht farblich neutral beleuchtet wird, wie es bei *Taxi Driver* der Fall ist. Die *Lichtfarbe* der Straßenbeleuchtung ist Orange. Driver wird demnach auch orange beleuchtet. Die *Aufhellung* trifft sein Gesicht frontal und ist Blau/Cyan gefärbt. Damit befindet sie sich – was, wie bereits vorher erwähnt für Spannung sorgt – im *Komplementärkontrastverhältnis*. Diese Darstellung unterstützt die konsequent begrenzte Farbpalette und ist dabei durch die Straßenbeleuchtung logisch motiviert. Ein dramaturgischer Effekt, der Subjektivität ausdrückt ist jedoch nicht zu erkennen. Abbildung 51 zeigt einen Moment in dem sich Drivers Auto im Stand befindet. Während einer Fahrt wird in *Drive* mit sehr dynamischem Licht gearbeitet. Die Dynamik beschränkt sich dabei nicht nur auf die Umgebung, teilweise gleitet der gesamte Bildinhalt in den tiefen Schattenbereich ab. Abbildung 52 und Abbildung 53 zeigt einen solchen Moment Driver versucht der Polizei zu entkommen und hält mit dem Auto kurzzeitig neben einer Brücke. Die Dynamik des Lichts bleibt bestehen, obwohl das Auto nicht fährt. Die Gesichter der Diebe werden über ein Spitzlicht freigestellt (Abbildung 52) und Driver ist temporär nur als Silhouette zusehen (Abbildung 53). Begründet wird es mit dem Suchscheinwerfer eines Hubschraubers. Das Licht vermittelt also das Gefühl, dass Driver in jedem Moment entdeckt werden könnte und hat somit eine erzählerische Komponente. Die Dunkelheit



Abbildung 53 – Drive: Driver als Silhouette

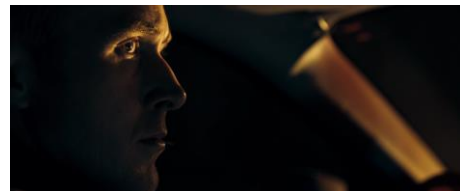


Abbildung 54 – Drive: Punktuelle Beleuchtung

Die Dunkelheit

vermittelt hier glaubhaft den Charakter eines Verstecks. Des Weiteren wird (wie bei den Taginnenszenen unter 4.2.1 erwähnt) mit punktuelltem Licht gearbeitet. Dadurch wird die Dunkelheit nicht aufgebrochen und die Stimmung der Szene bleibt erhalten. In Abbildung 54 werden Drivers Augen betont. Dem Betrachter wird dadurch die geschärfte Wahrnehmung des Protagonisten verdeutlicht.

Die bereits unter 3.2.1 erwähnte Funktion der Rahmenschaffung wird in *Drive* sowohl durch *Luminanz-* als auch durch *Chrominanzunterschiede* umgesetzt. Die ursprüngliche Funktion den Bildrahmen zu betonen, wird in *Drive* abstrahiert. Bei Autofahrten dient der Innenspiegel des Autos dazu die Augenpartie von Driver zu betonen. In einer weiteren Einstellung werden seine Augen somit über die höhere *Leuchtdichte* betont. In der oben beschriebenen Flucht vor der Polizei wird in einer großen Einstellung mit einem Farbunterschied gearbeitet. Drivers Gesicht wird dabei mit einem warmen Licht beleuchtet. Über den Spiegel reflektiert eine kalte Lichtquelle und setzt Drivers Augenpartie dezent ab.¹⁴²

In dem letzten Gespräch, das Driver mit Shannon führt, wird ihnen ihre ausweglose Situation bewusst. Driver wird bewusst, dass Irene in Gefahr ist und bittet Shannon zu fliehen. Auch in diesem Gespräch werden die Personen nicht mit neutralen Farben beleuchtet. Ihre Vordergrundposition wird mit Orange verstärkt. Der Hintergrund ist zu einem Großteil kühl beleuchtet und weniger gesättigt. Die Vorder- und Hintergrundebenen werden zusätzlich durch die Lichtrichtung getrennt. Das *Führungslicht* für Driver befindet sich dabei in einem *Lichtwinkel* über 90° zur Kamera. Es ist somit der *3/4 Gegenlicht-Führung* zuzuordnen und betont die Konturen der Darsteller. Zudem hat es eine dramatisierende Funktion.¹⁴³ Diese Szene wird zur Spannungssteigerung durch eine *Parallelmontage* mit Drivers Rückfahrt von dem vorigen Gespräch kombiniert.¹⁴⁴ In einer großen Profileinstellung wird seine Verzweiflung deutlich. Sie hebt sich von der für *Drive* üblichen nächtlichen Farbgestaltung ab. Hier ist die sonst so vorrangige *Lichtfarbe* Orange nicht vorhanden. Stattdessen symbolisieren kalte *Lichtfarben* in Verbindung mit der geringen *Leuchtdichte* die schwindende Hoffnung. Im letzten Schnitt dieser Einstellung wird Driver frontal rot beleuchtet. Dies symbolisiert die bevorstehende Gefahr und seinen Zorn.¹⁴⁵

¹⁴² Siehe dazu Anhang II.7.

¹⁴³ Vgl. Gans, 1999: 141. siehe dort vgl. Viera, 1993: 22f.

¹⁴⁴ Vgl. Steinmetz, 2005.

¹⁴⁵ Siehe dazu Anhang II.8.

Technische Gegenüberstellung

In der lichtgestalterischen Umsetzung der Autofahrten sind deutliche Parallelen zu *Taxi Driver* zu erkennen. Dynamik und der Bezug zur Umgebung werden auf ähnliche Weise vermittelt. Allerdings ist erkennbar, dass ein moderner Film wie *Drive* durch seine Vorgänger profitiert. In *Taxi Driver* werden die nächtlichen Autofahrten zum Großteil technisch akkurat mit einer starken *Aufhellung* umgesetzt. Zugunsten der technisch-korrekten Belichtung wird hier der Logik entgegen gewirkt. Denn das Innere eines Autos hat normalerweise keine permanente hohe *Leuchtdichte* aus frontaler Richtung. In seltenen Momenten, wie beispielsweise dem Intro von *Taxi Driver* zeigt sich jedoch eine ähnlich dynamische und farblich abwechselnde Lichtstimmung, wie in *Drive*. Die Gestaltung von *Drive* ist in dieser Hinsicht allerdings wesentlich konsequenter aber auch gewagter. In manchen Momenten sinkt der komplette Bildinhalt in den Schattenbereich ab, wohingegen bei *Taxi Driver* die Dynamik der *Aufhellung* untergeordnet ist und die *Leuchtdichte* nie soweit sinkt, wie in *Drive*. Das *Belichtungsniveau* der Nacht ist in *Drive* geringer, dadurch ist auch die Stadtbeleuchtung präsenter und realistischer. Dies ist auf die technischen Entwicklungen der lichtstarken Objektive und der lichtstarken *ARRI Alexa* zurückzuführen, mit der *Drive* gedreht wurde.¹⁴⁶

Für den Film wurde außerdem ein *Lichttrig* auf dem Autodach installiert, das nicht nur Glühlicht, sondern auch *LED* Technik beinhaltet. Es konnte über Funk dynamisch gesteuert werden.¹⁴⁷ Eine Technik, die 1975 zu den Dreharbeiten von *Taxi Driver* noch nicht existierte. Zu den modernen technischen Möglichkeiten, die damals nicht verfügbar waren, zählt auch das *digitale Color Grading*. Wie unter 3.3.3 erwähnt, wurden für *Taxi Driver* zwar fotochemische Prozesse angewandt. Sie beeinflussen, aber das gesamte Bild. Bei einem *Color Grading* können Bildteile und bestimmte *Luminanzen* gezielt farblich manipuliert werden. Ein wichtiges Werkzeug, das die genaue Farbpalette von *Drive* bedingt, in der fast alle Farben abseits des *Komplementärkontrastverhältnisses* Cyan-Orange eliminiert wurden.

¹⁴⁶ Vgl. Stasukevich, 2011: 58.

¹⁴⁷ Vgl. Nacko, in: Witmer, 2011: 41.

4.5.2 Strand – Driver vs. Nino



Abbildung 55 – Drive: Driver (Ryan Gosling) im Gegenlicht



Abbildung 56 – Drive: dynamische Aufhellung durch Leuchtturmlicht

Nachdem Driver Ninos Auto von einer Klippe gestoßen hat, flüchtet er sich zum Strand. Driver folgt ihm und ertränkt ihn. Ein bläuliches *Gegenlicht* wird als Mondlicht etabliert. In der Position eines *Gegenlichts* hebt es die Konturen des Bildinhalts hervor. Die geringe Verwendung eines *Fülllichts* verstärkt den realistischen Eindruck.¹⁴⁸ Zum Zeitpunkt von Abbildung 55 hat die orange Straßenbeleuchtung bereits keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf die Personen. Sie hellen den Hintergrund auf und unterstützen die silhouettenhafte Wirkung von Driver. In der *Gegenschussrichtung* wurde die Lichtkontinuität befolgt und eher *auflichtig* beleuchtet. Dies hat auch produktionstechnische Gründe da die Positionierung der Scheinwerfer über dem Meer kaum möglich ist. In gleichmäßigen Abständen fährt ein harter Lichtstrahl sehr schnell über das Bild (Abbildung 56). Er simuliert einen Leuchtturm und ist farblich relativ neutral. Die *Leuchtdichte* des Bildes wird so temporär sehr stark erhöht. Die dadurch entstehende Dynamik unterstützt die Spannung und steht im *Kontrast* zu Drivers Ruhe und Entschlossenheit.¹⁴⁹ Die Dynamik der Autofahrten bleibt somit selbst an einem Ort erhalten, an dem normalerweise natürliches Licht vorherrscht.

In dieser Szene zeigt sich, dass *Drive* die technischen Möglichkeiten der Lichtgestaltung voll ausschöpft. Daraus resultiert in diesem Fall eine Szene, deren Stimmung vornehmlich durch die Lichtsetzung dramatisiert wird. Im Vergleich zu Travis Amoklauf am Ende von *Taxi Driver* ist diese Szene deutlich expressiver beleuchtet.

¹⁴⁸ Vgl. Gans, 1999: 337.

¹⁴⁹ Vgl. Gans, 1999: 367.

4.6 Personenbezogenes Licht – Irene

In *Taxi Driver* durch Betsy dargestellt, verkörpert Irene (Carey Mulligan) in *Drive* eine Frau, die für den Protagonisten unerreichbar ist. Die Parallele beider weiblicher Rollen ist der Konflikt den sie auslösen. In *Taxi Driver* entsteht dieser von innen heraus, weil Travis abgewiesen wird. In *Drive* entsteht er dadurch, dass Irenes Mann aus dem Gefängnis zurückkehrt und Driver ihn bei einem Raubüberfall unterstützt. Lichtdramaturgisch erhält Irene eine ähnlich starke Gewichtung, wie Betsy in *Taxi Driver*. Die Etablierung der Person erfolgt in *Drive* jedoch ohne Besonderheiten und wird daher in der Analyse nicht behandelt. Zunächst wird daher die Farbstimmung analysiert, bevor die gemeinsame Autofahrt beider auf ihre Besonderheiten analysiert wird. Im Anschluss daran wird die Dynamik des Lichts in der Fahrstuhlszene untersucht.

4.6.1 Farbliche Trennung



Abbildung 57 – Drive: kühle Farben umgeben Driver (Ryan Gosling)



Abbildung 58 – Drive: warme Farben umgeben Irene (Carey Mulligan)

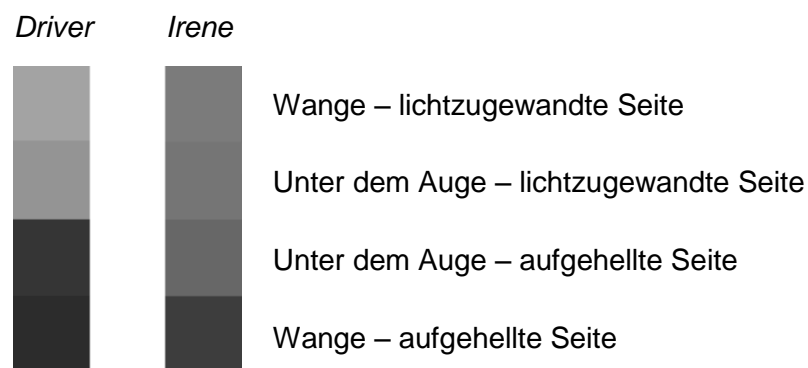


Abbildung 59 – Luminanzverteilung in den Gesichtern.
Links Driver, rechts Irene

In Irenes Apartment findet der erste Dialog zwischen ihr und Driver statt. Passend zur Farbpalette von *Drive* finden sich auch hier hauptsächlich Cyan-/Türkistöne und Orange-/Rottöne. Auffällig ist dabei, dass Driver immer von den kalten Farben und Irene immer von den warmen Farben umgeben ist (siehe Abbildung 57 und Abbildung

58). Wie im vorigen Filmbeispiel auch, untermauert die Farbgebung hier die jeweiligen Charakterzüge: Die kühle doch ruhige Art von Driver und auf der anderen Seite die erfrischende Herzlichkeit der weiblichen Protagonistin. Subjektiv kann die warme Farbgebung in Irenes Umgebung auch auf Drivers Gefühle zurückgeführt werden, die er für Irene empfindet.¹⁵⁰ Wie bei *Taxi Driver* spiegelt die weibliche Protagonistin oder der männliche Hauptdarsteller die Gefühle des anderen. Abbildung 59 zeigt außerdem, dass Irene in einem ausgeglichenen Kontrastverhältnis beleuchtet wird. Ihre Kamerazugewandte Seite wird deutlich aufgehellt und lässt ihre Gesichtszüge weich erscheinen, was ihre Weiblichkeit unterstützt.¹⁵¹ Driver wird unter denselben Lichtbedingungen weitaus kontrastreicher beleuchtet. Durch die *Leuchtdichteverteilung* lassen sich aber sowohl Abbildung 57 also auch Abbildung 58 dem *Normalstil* zuordnen. Wie schon unter 4.2.1 erwähnt, stellt dies eine Ausnahme dar und unterstützt die unbeschwerte Stimmung, die in der Zweisamkeit zwischen Irene und Driver entsteht. Im Anhang finden sich Bilder einer weiteren Szene mit Irene, die ebenfalls im *Normalstil* beleuchtet wurde. Zudem bildet sie eine Ausnahme, da die äußere Umgebung erkennbar ist.¹⁵²

Die farbliche Trennung beider bzw. die farbliche Hervorhebung von Irene ist in der oben beschriebenen Szene durch *Körperfarben* bedingt. Sobald beide Charaktere zusammen im Bild erscheinen, ist diese Trennung weiterhin vorhanden. Dies ist eine Parallele zu der Separierung von Travis zu seinen Kollegen in *Taxi Driver*. Wie auch schon die zuvor genannten Bezüge zu *Taxi Driver* ist auch dieses Beispiel in *Drive* noch expressiver. Abbildung 60 zeigt, dass beide Personen dieselbe warme Führung trifft. Irene wird aber durch ein oranges Licht hervorgehoben. Es beleuchtet sie als *Kante* und beleuchtet die Wand hinter ihr. Da es sich um eine Dämmerungsszene handelt, ist die untergehende Sonne die Erklärung für diese *Lichtfarbe*. Der natürliche Ursprung des Lichts wird also angewendet, um Irene zu charakterisieren. In Verbindung mit dem Bildausschnitt und der daraus resultierenden räumlichen Trennung beider Personen nimmt das Licht hier eine expressive Funktion an. Sind Irene und Driver zusammen zeigt sich die positive Stimmung auch in der *Lichtfarbe*. In der Autowerkstatt wird Driver dann beispielsweise mit einer Werkstattlampe warmen Lichts beleuchtet. Dies wird im folgenden Kapitel auch am Beispiel der *Lichtdichte* deutlich.



Abbildung 60 – Drive: Trennung beider Personen im Bild

¹⁵⁰ Vgl. Gans, 1999: 38. siehe dort vgl. Campbell, 1970: 89.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 1999: 185.

¹⁵² Siehe dazu Anhang II.9.

4.6.2 Leuchtdichte – Autofahrt

Nachdem Irene ihr Auto in der Werkstatt lassen musste, fährt Driver sie und ihren Sohn nach Hause. Die Szene befindet sich am Ende des ersten Aktes. Der Konflikt der durch Standard entsteht, hat noch nicht begonnen. Die Szene ist eine der heitersten des Films. Diese Stimmung wird durch *Leuchtdichte* und *Lichtfarbe* unterstützt. Die *Leuchtdichte* variiert auch in dieser Szene partiell.



Abbildung 61 – Drive: warme Farben, Dynamik und hohe Leuchtdichte während der Autofahrt

Sie ist geprägt von direktem Sonnenlicht, das zeitweise durch Bäume und Häuser verdeckt wird. Die daraus resultierenden Lichtwechsel bedingen temporäre *Überbelichtungen*, wie in Abbildung 61 erkennbar ist. Diese Darstellung zeugt von einer *High-Key* Beleuchtung und wird hier eingesetzt, um die unbeschwerte Stimmung zu unterstützen.

Die Lichtkontinuität wird in dieser Szene zugunsten der Wirkung verletzt. Eine ungewollte Diskontinuität – wie bei den Außentagszenen von *Taxi Driver*¹⁵³ – ist auszuschließen. So wird häufig mit starkem *Gegenlicht* gearbeitet. Um eine hohe *Leuchtdichte* und heitere Stimmung zu erzielen, wurde dabei auf die Schattenpartien der Darsteller belichtet, was eine *Überbelichtung* des Hintergrunds zur Folge hat. Die gezielte Belichtung ist hier also für die Lichtdramaturgie der natürlich beleuchteten Szene verantwortlich. Verstärkt wird diese Wirkung zusätzlich noch durch direkte Lichteinstrahlungen in der Linse.¹⁵⁴ Trotz der harten Lichtqualität wirken die Hautpartien weich. Wahrscheinlich wurde mit einem Weichzeichnungsfilter in der Kamera gearbeitet, der die Flächen hoher *Leuchtdichte* aufbricht und damit den harten Charakter des Lichts reduziert. Es entsteht eine verträumte Atmosphäre. Farblich hebt sich die Szene durch ihre warme Stimmung ab. Kalte Farben sind im Licht gar nicht und in den *Körperfarben* nur bedingt vorhanden. Die Kombination aus hoher *Leuchtdichte*, warmer *Lichtfarbe* und einem weichgezeichnetem Bild taucht im Film erst wieder am Ende auf. Auch hier kann es auf Drivers Situation interpretiert werden, der seinen Frieden gefunden hat. Anders verhält es sich in der folgenden Szene.

Somit steht auch die oben beschriebene Autofahrt in der Tradition von *Taxi Driver*, denn auch Betsy wird mit einer hohen *Leuchtdichte* beziehungsweise mit einer *Überbelichtung* vorgestellt. In *Drive* ist dieser Effekt durch das Sonnenlicht temporär und dadurch gewandelt und natürlicher als in *Taxi Driver*. *Drive* ist sehr viel konsequenter, was die Farbgestaltung angeht. Auch dies lässt sich auf die zeitliche Entwicklung von Konventionen und Gestaltungsgrundsätzen beziehen. Bedingt ist die besonders durch die

¹⁵³ Siehe dazu Kapitel 4.3.

¹⁵⁴ Siehe dazu Abbildung 61.

größere Vielfalt von *Körperfarben* in *Taxi Driver*. In *Drive* zeigt sich die Lichtgestaltung dafür eher Stimmungsabhängig, als durchgängig personenbezogen. Die nächtliche Autofahrt mit Irene hebt sich nämlich nicht sonderlich von den anderen Nachtszenen ab. In dieser Beziehung ist *Drive* also nicht in der Weise subjektiv gestaltet, wie es *Taxi Driver* ist.

4.6.3 Dynamik – Fahrstuhlszene

Driver klopft an Irenes Tür um ihr zu gestehen, dass er an dem Überfall beteiligt war, bei dem Standard getötet wurde. Im ersten Moment werden beide Charaktere mit sehr starken *Gegenlichtern* beleuchtet. Diese Gestaltung bricht die sonst eher weiche und gleichmäßige nächtliche Gestaltung von Flur und Apartment auf. Irenes *Spitzlicht* trifft sie in einem sehr steilen Winkel von oben. Dabei bewirken Lichtrichtung und *Lichtstärke*, dass ihr blondes Haar überstrahlt, was in Abbildung 62 ersichtlich ist. Dies verleiht der Szene eine starke Spannung und unterstützt das schwierige Verhältnis beider.



Abbildung 62 – Drive: starkes Spitzlicht, Irene (Carey Mulligan)



Abbildung 63 – Drive: Lichtdynamik im Fahrstuhl

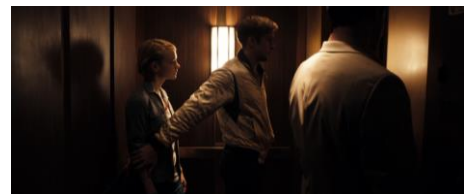


Abbildung 64 – Drive: Lichtdynamik im Fahrstuhl

Kurz darauf befinden sich Irene und Driver mit einem Auftragskiller im Aufzug. In einer Zeitlupeneinstellung dreht sich Driver zu Irene und küsst sie. Dabei fährt die Kamera auf beide zu und das Licht wird gedimmt. Anfangs- und Endniveau des Lichts sind in Abbildung 63 und Abbildung 64 zu erkennen. Bei voller Lichtintensität bleibt – wie in Abbildung 64 zu sehen – lediglich ein hartes *Oberlicht* und die *praktische Lichtquelle* hinter Driver. Die *Leuchtdichte* des Raums sinkt langsam ab, während die beiden durch das *Oberlicht* hervorgehoben werden.¹⁵⁵ Die Lichtdramaturgie wird somit stark expressiv und jenseits der Logik verwendet. Sie unterstützt den verdichtenden Charakter der Kamerabewegung, sowie die Zeitlupe. In dem engen Fahrstuhl löst die Lichtgestaltung die beiden Figuren aus ihrer Umgebung und verstärkt die Zweisamkeit. Dieser dynamische Lichteffect trennt diese Szene vom Rest des Films: „There's a scene in every one of my films that is the heart of the movie, and in Drive it's the elevator scene,[...]“¹⁵⁶ Der Moment der Geborgenheit

¹⁵⁵ Vgl. Gans, 1999: 32. siehe dort vgl. Millerson, 1991, 72.

¹⁵⁶ Refn, in: Witmer, 2011: 36.

wird mit der Lichtstimmung beendet, in der er begonnen hat. Es bleibt dem Betrachter überlassen zu beurteilen, ob dieser Moment eventuell Drivers Phantasie entsprungen ist. In der ursprünglichen Lichtsituation zurückgekehrt bringt Driver den Auftragskiller um. Der Film kombiniert den intimsten und einen der brutalsten Momente unmittelbar nacheinander. Die Lichtdramaturgie trennt beide Momente. Somit fungiert die Lichtgestaltung – wie bereits zuvor aufgezeigt – als eines der wichtigsten Gestaltungselemente, die die Handlung auf besonders dramaturgische Weise inszeniert und interpretiert.

Die vorangegangenen Szenen beweisen, wie sehr die Wurzeln der Lichtgestaltung von *Drive* in *Taxi Driver* und eventuell weiteren *Neo-Noir* Filmen verankert sind. Sie beweisen aber auch die Eigenständigkeit von *Drive*, der die Elemente nicht kopiert, sondern zusätzlich erweitert und abstrahiert hat. Eine Herausstellung der wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede erfolgt im Fazit.

5 Fazit

Im Fazit werden nun die wichtigsten Erkenntnisse über beide Filme genannt und in ein Verhältnis gesetzt. Am Ende folgt eine Interpretation der Ergebnisse mit einem Ausblick zur möglichen Entwicklung der filmischen Lichtgestaltung.

Wie Kapitel 3 gezeigt hat, liegen der Lichtgestaltung von *Taxi Driver* deutliche *Film Noir* Elemente zugrunde. In der praktischen Umsetzung wird dies besonders in der *Low-Key* Gestaltung der Szenen deutlich. Darüber hinaus stellte Kapitel 3.3.3 heraus, dass *Taxi Driver* nicht nur in der Tradition des *Film Noir* steht, sondern die Gestaltungsregeln der klassischen Ära erweitert. Der Film schöpft dabei aus den Möglichkeiten der Farbdramaturgie, die wiederum die *Leuchtdichte*- und *Kontrastgestaltung* beeinflussen. Dieses Zusammenspiel lässt die rein optische Verbindung zum *Film Noir* von Szene zu Szene variieren. Das narrative Konzept der Subjektivität bleibt dabei jedoch immer präsent und ist in der Gewichtung als *Noir* Element mindestens genauso stark zu werten, wie die Gemeinsamkeiten der Darstellung.

Kapitel 4 hat aufgezeigt, dass *Drive* ein ähnlich starker *Film-Noir* Bezug inne wohnt. Die kontrastreiche *Low-Key Beleuchtung* zieht sich durch fast alle Interior-Szenen. Dabei bedient sich *Drive* – wie beispielsweise im Kapitel 4.2.3 verdeutlicht – nicht nur der *Film-Noir* Gestaltungsregeln, sondern auch der in *Taxi Driver* etablierten Darstellungsformen und erweitert diese. Das visuelle Konzept des Films beschränkt die Vielfalt der *Licht-* und *Körperfarben* sehr stark und lässt fast keine Farben außer Orange, Cyan und Rot zu. Hauptsächlich wird in den Szenen stimmungsbezogen und weniger subjektiv gearbeitet. Eine Interpretationsmöglichkeit auf das Innere eines Charakters besteht nur in der Ausnahme, ist aber im Fall der lichtgestalterischen Darstellung der Figur Irenes sehr deutlich.

Gemeinsamkeiten

Dies ist auch die stärkste Gemeinsamkeit beider Filme. Sowohl in *Taxi Driver* als auch in *Drive* wird die weibliche Protagonistin mit Hilfe der Lichtgestaltung besonders hervorgehoben. In beiden Filmen wird dafür die höhere *Leuchtdichte* verwendet, um die positive Wirkung zu unterstreichen. Auch die warme Farbgebung mit der Betsy bzw. Irene charakterisiert wird, stellt eine Parallele dar. Somit zeigt sich, dass – trotz der 35 Jahre Zeitdifferenz beider Filme – das Licht ein ebenso wichtiges erzählerisches Instrument darstellt, wie bereits im *Film Noir*.

Ebenso ist die Umsetzung vieler besprochener Szenen beider Filme ähnlich. Die Außentagszenen werden meist in ihrer natürlichen Wirkung belassen und lediglich aus technischer Sicht korrigiert. Aus den besprochenen Interior-Szenen von *Drive* und *Taxi*

Driver lässt sich schlussfolgern, dass beide Filme naturalistische Darstellungen für dramaturgischen Zwecke abstrahieren und dabei teilweise die Lichtkontinuität verletzen. Somit wohnt beiden Filmen eine deutlich expressive Wirkung inne.

Differenzen

Taxi Driver grenzt sich durch die stärkere Subjektivität von *Drive* ab. Dies zeigt sich besonders an dem stärkeren lichtdramaturgischen Einfluss von Betsy. Durch sie wird in *Taxi Driver* sogar die Nacht erhellt. Das personenbezogene Licht ist in *Taxi Driver* somit prägnanter. Ein weiterer Unterschied findet sich in den Szenen der nächtlichen Autofahrten. Hier wird – wie unter 3.3.2 erwähnt – für eine technisch korrekte Belichtung eine deutliche *Aufhellung* verwendet, die einen Verlust der Dynamikwirkung zufolge hat. Wie auf Seite 53 erläutert ist dieser Unterschied vor allem durch die technischen Differenzen beider Dreharbeiten bedingt. Eine weitere Gegensätzlichkeit findet sich in der Farbdramaturgie. Diese lässt – wie unter 3.2.2 analysiert – eine Trennung durch eine Kalt/Warm Differenz zu. Eine Darstellungsart, die sich in *Drive* nicht wiederfindet und in ihrer Umsetzung heute wenig zeitgemäß wirkt.

Die Nachtgestaltung von *Drive* hingegen zeigt einen stärkeren *Film Noir* Bezug. Sie ist hauptsächlich kontrastreicher. Die Autofahrten erscheinen meist ohne *Aufhellung* und wirken dynamischer und expressiver. Auch die *Low-Key* Beleuchtung zieht sich in ihrer Vielfalt durch mehr Szenen, als in *Taxi Driver*. Ebenso verhält es sich mit Szenen, in denen Schatten an Wänden oder auf dem Boden einen bilddominanten Anteil einnehmen. In der rein optischen Umsetzung ist der *Film Noir* daher in *Drive* präsenter.

Wie die Untersuchung der Lichtdynamik in *Drive* gezeigt hat, übernimmt das Licht Funktionen, die in *Taxi Driver* noch nicht vorhanden waren. In der Fahrstuhlszene hebt der Lichtwechsel beispielsweise einen Moment dramatisch hervor. Dabei wird der Realismus stärker verletzt als in Szenen von *Taxi Driver* um Expressivität zu erzeugen.

Die konsequent durchgeführte Farbdramaturgie und die exakt begrenzten Kontraste, sind ebenfalls Unterschiede, die *Drive* vom frühen *Neo-Noir* unterscheiden. Ersteres hat sich in der Filmgestaltung vermutlich über die Jahre weiterentwickelt und wurde früher weniger stark begrenzt. *Drive* nutzt die Farbdarstellung durch eine starke Sättigung noch intensiver und verzichtet beispielsweise bei nächtlichen Autofahrten auf eine farblich neutrale Aufhellung. Die Entwicklung des *Color Grading*s ist zusätzlich verantwortlich für beide genannten Unterschiede. Wirkungen können somit verstärkt und Fehler ausgebessert werden.

Konsens und Ausblick

Die These dieser Arbeit wurde bestätigt, da beide Filme eine deutliche Verbindung, sowohl zum Film Noir, als auch zueinander aufweisen. In beiden Filmbeispielen unterstreicht die Lichtführung Aktion und Emotion und somit die düstere und heitere Gefühlswelt der Protagonisten. *Taxi Driver* kann also als Vorbild von *Drive* gesehen werden. Denn *Drive* zeigt nicht nur ähnliche Lichtsituationen, sondern greift Elemente von *Taxi Driver* auf, um sie noch expressiver zu gestalten. So wird beispielsweise die Lichtkontinuität in *Drive* noch deutlicher verletzt um die Ästhetik und die Stimmung zu unterstützen. Ungewollte Diskontinuität ist in *Drive* hingegen nicht mehr vorhanden. Auch in diesem Punkt hat der Film aus dem frühen *Neo-Noir* gelernt.

Die Gegenüberstellung beider Filme zeigt die Entwicklung zu technisch fehlerfreier Lichtgestaltung. Der Grund dafür ist hauptsächlich in der technischen Entwicklung und der digitalen Überwachung der Bildwerte in der *Post Produktion* zu finden. In *Drive* resultieren daraus technisch einwandfreie Bilder, die zu jedem Zeitpunkt sehr ästhetisch und durchkonzipiert wirken. Dabei verfolgen sie aber meist weniger narrative und subjektive Funktionen, als in *Taxi Driver*. Jedoch grenzt sich *Drive* durch seine speziellen Lichtfunktionen – wie beispielsweise der Dynamik – vom frühen *Neo-Noir* ab. Da sich diese Arbeit lediglich auf die Analyse von zwei Filmen stützt ist eine allgemeingültige Aussage nur bedingt möglich. Als Annahme formuliert ergeben sich aus dieser Untersuchung, die die Thesen und somit die Grundlage für weitere wissenschaftliche Arbeiten sein können, folgende Punkte:

- Die Lichtgestaltung übernimmt heute weniger narrative und subjektive Funktionen, als noch im *Neo-Noir* ca. 40 Jahren.
- Die Lichtgestaltung übernimmt immer weniger handlungsunterstützende Funktionen und ist heute stärker stimmungsbezogen. In diesem Zusammenhang entwickelt sich die Lichtgestaltung zu einem Selbstzweck, bei dem die Handlung eine geringere Rolle spielt, als die Ästhetik. Dabei werden beispielsweise Farben in ihrer Vielfalt eingeschränkt und eher für ästhetische, als für symbolische oder assoziative Aufgaben verwendet.
- Die Vielfalt der Lichtgestaltung wird immer weiter verfeinert und es kommen immer mehr Funktionen und Abwandlungen bestehender Darstellungsarten hinzu.
- Die Elemente des *Film Noir* tauchen in unterschiedlicher Form im *Neo-Noir* auf, bilden aber einen konstanten Bestandteil, der bei aktuellen *Neo-Noir* Filmen in etwa genauso groß ist, wie im frühen *Neo-Noir*.
- In der Zukunft wird der Anteil der *Film Noir* Elemente im *Neo-Noir* konstant bleiben.

6 Glossar¹⁵⁷

Aufhellung	Auch Fülllicht genannt, hat die Funktion die Schatten, die durch das Führungslicht entstehen, aufzuhellen und so die Intensität der Schatten zu bestimmen. Die Intensität der Aufhellung bestimmt maßgeblich den Kontrasteindruck einer Szene.
Auflicht	Auch als Frontallicht bezeichnet, beschreibt eine Situation, in der sich die Lichtquelle in einem kleinen Lichtwinkel oder direkt in der optischen Achse der Kamera befindet. Das Resultat ist eine Reduzierung der Schatten.
Augenlicht	Eine Aufhellung, deren Hauptfunktion es ist die Augenhöhlen zu erhellen und eine Reflexion im Auge zu erzeugen.
Beleuchtungsstärke	Die Stärke mit der eine Fläche beleuchtet wird. Die Beleuchtungsstärke nimmt im quadratischen Verhältnis zur Abstandserhöhung zwischen Lichtquelle und beleuchteter Fläche ab. Gemessen wird sie in Lux (lx).
Beleuchtungsverhältnis	Beschreibt den Unterschied der Beleuchtungsstärke zwischen Führungslicht und Aufhellung.
Belichtungsverhältnis	Beschreibt den Unterschied der <i>Leuchtdichte</i> zwischen den im Bild befindenden Flächen/Objekten zu einander.
Black Fill	Ist prinzipiell eine negative Aufhellung und wird zur Kontrasterhöhung genutzt, statt die Intensität des Führungslichts zu vergrößern. Dies findet häufig bei Außendreh-Anwendung, bei denen das vorhandene Tageslicht genutzt wird. Für ein Black Fill dienen meist Fahnen oder andere schwarze Stoffe.
Bokeh	Beschreibt die ästhetische Qualität unscharfer Bildbereiche.

¹⁵⁷ Der Hauptteil der Erläuterungen wurde Gans (1999) entnommen. Mit (*) gekennzeichnete Begriffe wurden ohne Zuhilfenahme einer konkreten Quelle erklärt.

Bounce*	Beschreibt eine Fläche, die genutzt wird um Licht zu reflektieren. Sie kann beispielsweise aus Styropor oder Stoff bestehen. Die Reflexionsfläche ist dabei meist weiß oder silberglänzend. Das Objekt wird dabei nicht direkt von der Lichtquelle getroffen. Man spricht von indirekter Beleuchtung.
Chiaroscuro*	Dunkelmalerei der Spätrenaissance und des Barocks. In Zusammenhang mit dem Film Noir wird der Begriff häufig verwendet um die große Präsenz der Hell-Dunkel Kontraste zu beschreiben, die in der Tradition dieser Malerei stehen.
Chrominanz*	Die Farbigkeit eines Bildes.
Color Grading*	Digitale Farbkorrektur.
Diffusormaterial	Kann aus einem Stoff wie Seide oder aus Kunststoff in Form einer Folie vorkommen. Direkt an der Lampe oder auf einer anderen Position im Lichtstrahl positioniert, beeinflusst es die Lichtqualität und macht das Licht weicher.
Fahne/Abdeckfahne/Flag	Ein mit schwarzem Stoff bespannter Rahmen. Er dient zur Kontrolle und Begrenzung der Lichtstreuung.
Filmstills/Stills*	Standbilder eines Films.
Führungslicht	Ist die Hauptlichtquelle einer Szene. Alle anderen Lichtquellen ordnen sich ihr unter. Je nach Lichtwinkel kann sie in Unterkategorien Frontal-Führung, 3/4 Frontallicht-Führung, Seitenlicht-Führung, 3/4 Gegenlicht-Führung und Gegenlicht-Führung eingeteilt werden.
Gegenlicht	Auch Spitzlicht oder Kante genannt, wird meist gegenüber der Führung positioniert. Sie hebt Objektkanten hervor, hebt das Objekt vom Hintergrund ab und erzeugt einen plastischen Eindruck.
High-Key	Im High-Key Bildstil überwiegen helle Bildpartien. Schatten sind kaum vorhanden, dabei spielt neben der Lichtgestaltung die Auswahl der Dekoration einer Szene eine große Rolle. Die High-Key Beleuchtung wird häufig ein-

	gesetzt um Glück, Hoffnung oder Zuversicht zu betonen. Sie bildet den Gegensatz zum Low-Key.
Kante	Siehe Gegenlicht.
Kicker	Beschreibt ein Gegenlicht, das sich seitlich versetzt in niedriger Position befindet.
Kontrast*	Beschreibt den Unterscheid zwischen hellen und dunkeln Bereichen in einem Bild. Ist dieser Unterschied sehr groß spricht man von einem hohen Kontrast. Von schwachem oder flachem Kontrast spricht man bei einem kleinen Unterschied.
Körperfarben	Auch Oberflächenfarben genannt. Farben von nicht leuchtenden Flächen, die immer in der Beziehung der Lichtfarbe stehen, mit der sie beleuchtet werden.
Leuchtdichte	Maß für die Helligkeit von leuchtenden oder beleuchteten Flächen.
Lichter*	Helle Tonwerte/Bildpartien.
Lichtfarben	Physiologisch bedingter Effekt der Farbwahrnehmung resultierend aus dem Spektrum der Lichtquelle.
Lichtqualität	Schlagschatten können weich oder hart auftreten. Dies resultiert aus weichen diffusen oder harten gerichteten Lichtquellen. Diese Eigenschaft wird als Lichtqualität bezeichnet.
Lichtrichtung	Der Winkel aus dem ein Objekt beleuchtet wird. Der Lichtwinkel beschreibt dabei den Winkel der zwischen optischer Achse der und der Lichteinfallslinie eingeschlossen wird. Die Lichtrichtung kann grob in die Kategorien Frontlicht, Seitenlicht und Gegenlicht eingeteilt werden.
Lichtstärke	Die Stärke eine Lichtquelle, gemessen in Candela (cd).

Low-Key	Ein Bildstil in dem dunkle Bildpartien überwiegen. Er tritt häufig kontrastreich in Verbindung mit Glanzlichtern im Bildinhalt auf oder mit weniger Kontrast und eine großen Vielfalt an dunklen Tönen. Der Low-Key wird häufig verwendet um dramatische oder romantische Szenen zu beleuchten.
Luminanz*	Beschreibt die Leuchtdichte bzw. die Helligkeit eines Bildes.
Mitteltöne*	Bildpartien von mittlerem Schwärzungsgrad. Werte zwischen Lichtern und Tiefen.
ND-Filter*	Ein Neutraldichtefilter, der die Lichtstärke eine Lichtquelle reduziert ohne Einfluss auf das Farbspektrum zu nehmen.
Normalstil	Ein Bildstil, in dem die Hell-Dunkelverteilung ausgewogen ist. Objekte gleichen Reflexionsgrads werden so beleuchtet, dass die im Bild auch annähernd gleiche Leuchtdichte erhalten. Der Normalstil entspricht der täglichen Sehgewohnheit.
Objektverbundener Schatten	Ein Objekt hängt mit der zu beleuchtenden Fläche direkt zusammen wirft einen Schatten. Typisches Beispiel ist die Nase, die einen Schatten auf die Wange wirft.
Off-Text*	Auch Voice-Over genannt, bezeichnet die Tonaufnahme einer Erzählerstimme.
Praktische Lichtquellen/ Practicals	Sind Lichtquellen, die zur gewöhnlichen Raumbelichtung gehören und im Bildinhalt zu sehen sind.
Remissionsgrad*	Beschreibt wie stark eine Fläche eine Lichtfarbe reflektiert.
Schlagschatten	Auch echter Schatten genannt, entstehen dadurch, dass der Lichteinfall auf eine Fläche partiell durch ein Objekt, das sich zwischen Lichtquelle und der Fläche befindet, zurückgehalten wird.

Schuss-Gegen-Schuss- verfahren*	Typisches Schnittverfahren, dass beispielsweise bei Dialogen im Film Anwendung findet. Dabei ist zunächst eine Person zu sehen. Daraufhin erfolgt ein Schnitt, der die Person gegenüber zeigt.
Schwärzen*	Siehe Tiefen.
Spitzlicht	Siehe Gegenlicht.
Tiefen*	Dunkle Tonwerte/Bildpartien.
Voice-Over*	Siehe Off-Text.

Literaturverzeichnis

Monografien

BLANK, Richard: Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. 2. Aufl., Berlin 2011.

DUNKER, Achim: »Die chinesische Sonne scheint immer von unten«. Licht- und Schattengestaltung im Film. 5. überarb. Aufl., Konstanz 2008.

FAULSTICH, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 1 Aufl., München 2002.

GANS, Thomas: Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film. Aachen 1999.

LUHR, William: Film Noir. Hoboken 2012.

MARSCHALL, Susanne: Farbe im Kino. Marburg 2009.

MEHNERT, Hilmar: Filmfotografie. Bildgestaltung Lichtgestaltung Farbgestaltung. 2. Aufl., Leipzig 1963.

SCHRADER, Paul: Taxi Driver. London 1990.

SCHWARTZ, Ronald: Neo-Noir. The New Style from Psycho to Collateral. Lanham, Md 2005.

SELLMANN, Michael: Hollywoods moderner *film noir*. Tendenzen, Motive, Ästhetik. Würzburg 2001.

WERNER, Paul: Film noir und Neo-Noir. München 2005.

Fachzeitschriften

ANDERSON, John: „Tortured Souls“. In: American Cinematographer. Juni 2011: S. 56-67.

BERGER, Christian: „Licht-Denken“. In: Professional Production. Technologie und Medienrealisation in Film und Video. 27. Jg. Juni/Juli 2013: S. 36-40.

SCHRADER, Paul: „notes on film noir“. In: Film Comment, Frühling 1972: S.8-13.

STASUKEVICH, Iain: „A Classic Reborn“. In: American Cinematographer, Juni 2011: S. 58.

WIDMER, Jon D.: „Road Warriors“. In: American Cinematographer. Oktober 2011, S. 28-43.

Hochschulschriften

PÄTZOLD, Janine: Wirkung vor Logik. Analyse: die Funktionen des Lichts als dramaturgisches Gestaltungsmittel in Malerei und Film. Mittweida: Hochschule Mittweida, Bachelorarbeit 2013.

Internetquellen

CHAPMAN, Michael (o.J.): Web of Stories : „30 - Was the shooting of *Taxi Driver* art or practicality?“. URL: <http://www.webofstories.com/play/michael.chapman/30> [Stand 14.5.2014].

DAWES, Brendan (2004) : CINEMA REDUX. URL: <http://brendandawes.com/projects/cinemaredux> [Stand: 28.4.2014].

Audiovisuelle Materialien

BOUZEREAU, Laurent [Regie, Drehbuch, Produzent]: making TAXI DRIVER. Columbia Tristar Home Video, USA, 1999. Making of, 71 min.

REFN, Nicolas Winding [Regie]; Amini, Hossein [Drehbuch]; Sallis, James [Romanvorlage]; Sigel, Newton Thomas [Kamera/Bildgestaltung]; Gosling, Ryan [Darst.]: Drive. Universum Film, USA, 2011. Kinospießfilm, 100 min.

SCHRADER, Paul: Originalkommentar. The Criterion Collection. USA, 1986. Audiokommentar, 114 min.

SCORSESE, Martin: Originalkommentar. The Criterion Collection. USA, 1986. Audiokommentar, 114 min.

SCORSESE, Martin [Regie]; Schrader, Paul [Drehbuch]; Michael Chapman [Kamera/Bildgestaltung]; De Niro, Robert [Darst.]: Taxi Driver. Columbia Pictures, USA, 1976. Kinospießfilm, 114 min.

STEINMETZ, Rüdiger [Konzept, Drehbuch, Projektleitung]: Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik. 6. Aufl., Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 2006. Dokumentation, 135 min.

Anhang

Anhang I: Ergänzendes Bildmaterial zu dem Film *Taxi Driver*

I.1 – Vergleich der Leuchtdichte von <i>Taxi Driver</i> und <i>Double Indemnity</i>	XIII
I.2 – Vergleich: Travis während Gesprächen im Taxi	XIV
I.3 – Lichtdiskontinuität bei Palantines Rede	XV
I.4 – Betsy im Wahlkampfbüro – Leuchtdichte	XVI
I.5 – Travis Augenlicht	XVII
I.6 – Betsy und Travis vor dem Kino	XVIII
I.7 – Film Noir Anspielungen - Leuchtschriften und Silhouetten	XVIII

Anhang II: Ergänzendes Bildmaterial zu dem Film *Drive*

II.1 – Lichtgestaltung im Flur	XIX
II.2 – Dynamik und Bezug zum Umfeld	XIX
II.3 – Werkstatt	XX
II.4 – Dämmerung	XXI
II.5 – EXTERIOR DAY – Kontinuitätsbruch	XXII
II.6 – INTERIOR NIGHT - weitere Darstellungsarten	XXII
II.7 – Autofahrten - Rahmenschaffung	XXII
II.8 – Shannon und Drivers letztes Gespräch	XXIII
II.9 – Dialog mit Irene	XXVI

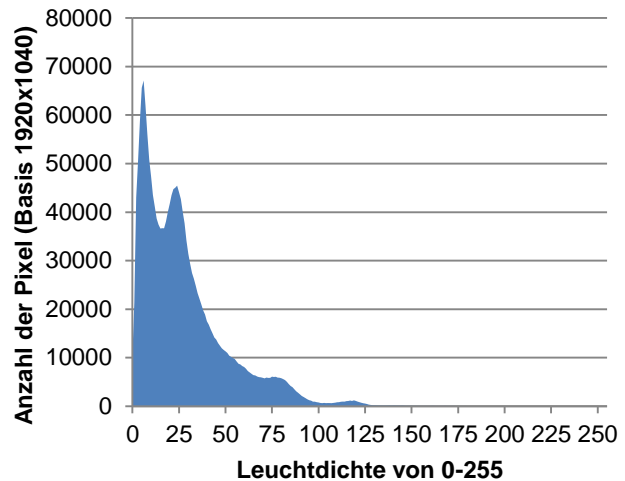
Anhang I: Ergänzendes Bildmaterial zu dem Film *Taxi Driver*

I.1 – Vergleich der Leuchtdichte von *Taxi Driver* und *Double Indemnity*

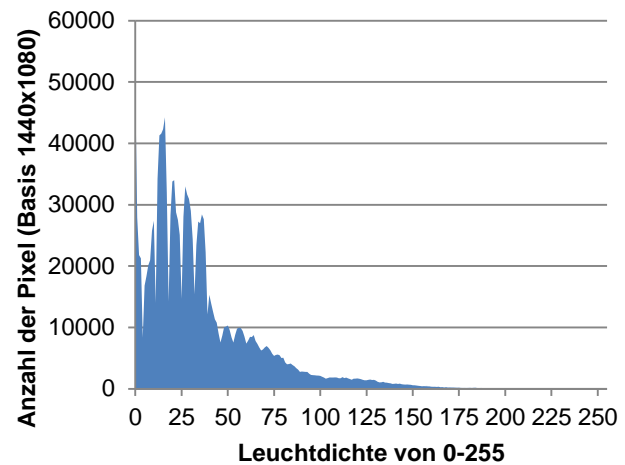
Leuchtdichteverteilung



Sport und Iris in Taxi Driver (1976)



Double Indemnity (dt. Titel: Frau ohne Gewissen, 1944)



Oben ist Abbildung 10 auf SW-Werte zu sehen. Unten befindet sich ein Still aus *Double Indemnity* einem klassischen *Film Noir*. Anhand der dazugehörigen Histogramme lässt sich deutlich erkennen, dass beide Stills eine ähnliche *Leuchtdichteverteilung* enthalten. *Taxi Driver* weist also einen ähnlichen *Low-Key* Beleuchtungsstil auf, wie *Double Indemnity*. Beim Betrachten der beiden *Stills* ist dennoch ein erheblicher Unterschied zu erkennen. Das liegt besonders an Sports dunklem Gesicht. Das *Beleuchtungsverhältnis* ist für einen hohen Farbkontrast ausgelegt, der in der SW-Darstellung fehlt. Das Resultat ist daher ein kontrastarmes SW-Bild.

I.2 – Vergleich: Travis während Gesprächen im Taxi

In den nebenstehenden Bildern ist zu erkennen, wie sehr sich die Lichtgestaltung der einzelnen Taxi Szenen unterscheidet. Das obere Bild zeigt eine Szene (nach ca. 41 min) in der ein Fahrgast Travis bittet vor einem Haus zu halten, damit er seine untreue Frau beobachten kann. Der Fahrgast erzählt von seinen Plänen seine Frau umzubringen. Travis ist sehr defensiv und agiert kaum. Die *Leuchtdichte* ist daher sehr gering und unterstützt die düstere und passive Stimmung. Im mittleren Bild (nach ca. 29 min) ist Travis viel aktiver und redet viel. Wie im oberen Bild, ist auch in dieser Szene die Lichtfarbe Grün sehr präsent. Auch Travis *Aufhellung* ist grün gefärbt. Seine Ablehnung der Stadt macht er Palantine sehr deutlich. Seine Haltung wird durch die Farbe Grün und seine Aktivität durch die höhere *Leuchtdichte* unterstützt. Das untere Still zeigt einen Moment der Schlusszene. Die dominante frontale *Aufhellung* sorgt für eine nahezu schattenfreie Beleuchtung von Travis Gesicht, sowie für eine relativ hohe *Leuchtdichte*. Die *Lichtfarbe* wirkt warm. Grün ist kaum vorhanden. Beides lässt sich auf Betsys Wirkung interpretieren.



Taxi Driver: Travis Fahrgast spioniert seine untreuen Ehefrau hinterher. Sie beobachten ihre Silhouette im Fenster. Travis ist sehr passiv.



Taxi Driver: Travis fährt den Präsidentschaftskandidaten Palantine und seine Assistenten. Travis wirkt zunächst aufgeschlossen.



Taxi Driver: Schlusszene – Travis fährt Betsy nach Hause

I.3 – Lichtdiskontinuität bei Palantines Rede

Die nebenstehenden Stills lassen den Lichtwechsel während Palantines Rede erkennen (nach ca. 1h 34 min). Im oberen Bild ist ein deutliches Sonnenlicht als steiles Spitzlicht zu erkennen. Der Leuchtdichteverlauf auf Schultern und Armen macht es zusätzlich deutlich. Die Lichtrichtung stellt einen Logikbruch zu der Kameraeinstellung auf Travis dar. Zusätzlich passt die Lichtstimmung nicht zu allen anderen Einstellungen dieser Blickachse. Im unteren Bild ist der Himmel bedeckt und das Licht viel diffuser. Es sind keine harten Licht-Schattenkanten auf Palantines Jackett zu erkennen. Auch die Farbgebung ist hier wesentlich kühler als im oberen Bild.



Taxi Driver: Palantine mit Sonne als Spitzlicht

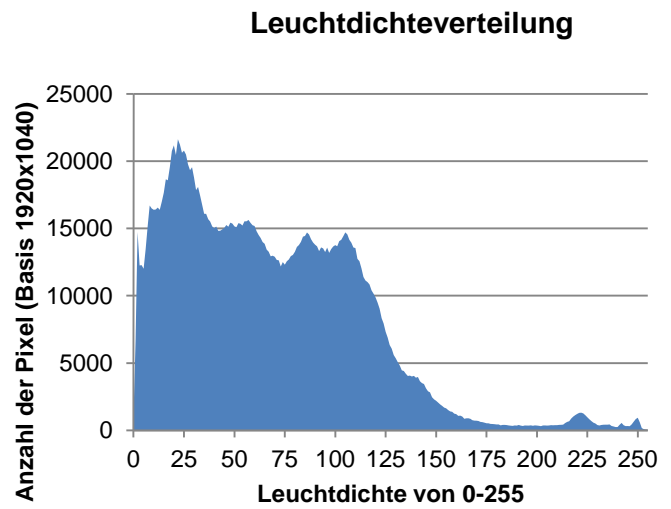


Taxi Driver: Halbtotale im bedecktem Himmel

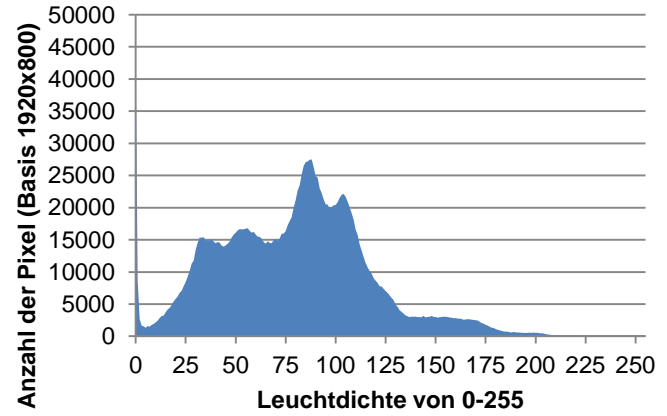
I.4 – Betsy im Wahlkampfbüro – Leuchtdichte



Taxi Driver: SW Darstellung von Abbildung 27



Taxi Driver: SW Darstellung von Abbildung 28



I.5 – Travis Augenlicht



Taxi Driver: Travis zu Beginn des Gesprächs – Seine Augen sind kaum betont



Taxi Driver: Travis gegen Ende des Gesprächs – Er erhält ein deutliches Augenlicht und eine stärkere Aufhellung

I.6 – Betsy und Travis vor dem Kino



Taxi Driver: Streitgespräch vor dem Pornokino

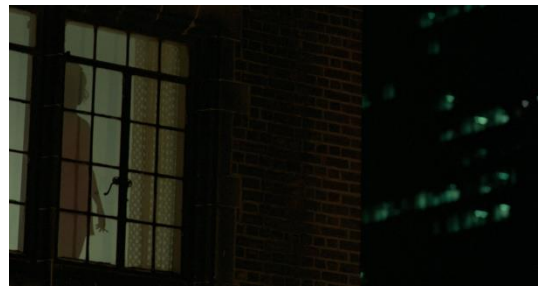


Taxi Driver: Beide Personen erhalten eine geringe Aufhellung, Grün dominiert im Hintergrund

I.7 – Film Noir Anspielungen - Leuchtschriften und Silhouetten



Taxi Driver: Leuchtreklame – Nächtliches Stadtbild



Taxi Driver: Silhouette der unter Anhang I.2 beschriebenen Frau

Anhang II: Ergänzendes Bildmaterial zu dem Film *Drive*

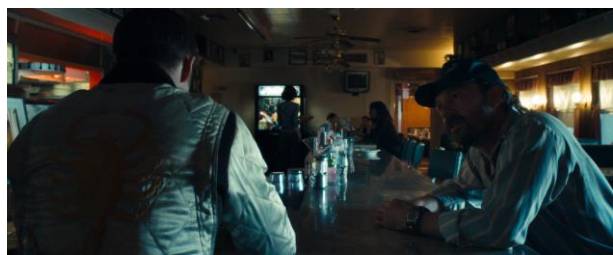
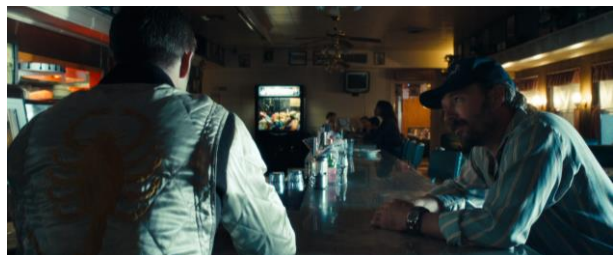
II.1 – Lichtgestaltung im Flur

Wie in den nebenstehenden *Stills* erkennbar fungiert das Fensterlicht lediglich temporär als Kante und danach als Hintergrundlicht. Die *Leuchtdichte* der Personen ist durch die sich verändernde Entfernung zu den *praktischen Lichtern* an der Wand beim Gehen nicht konstant.



II.2 – Dynamik und Bezug zum Umfeld

Die oberen beiden *Stills* zeigen die unterschiedliche *Leuchtdichteverteilung*. Besonders auf Drivers rechter Schulter wird der Unterschied sichtbar. Das untere Bild verdeutlicht im Kontext der oberen Bilder den Logikbruch. Aus vermutlich ästhetischen Gründen wurde eine *Auflichtsituation* vermieden und die Position des Führungslichts verändert.



II.3 – Werkstatt



Drive: Silhouettenhafte Darstellung – Die Kamera wurde auf das Belichtungsniveau der Außenwelt angepasst. Das Werkstattinnere hat eine geringere Leuchtdichte und erscheint als Silhouette.



Drive: Driver (Ryan Gosling) wird mit einer praktischen Kunstlichtquelle beleuchtet, die am Fahrzeugboden hängt.



Drive: Shannon (Bryan Cranston) und Irene (Carey Mulligan) im Vordergrund – Sie werden vom Tageslicht als Führung beleuchtet. Das Werkstattlicht bringt eine minimale Aufhellung. Das Belichtungsniveau des Hintergrunds ist soweit angepasst, dass Driver gut erkennbar ist.

II.4 – Dämmerung



Drive: Der Lichteinfall von Abb. 48 auf Shannons (Bryan Cranston) Brust ist verschwunden. Stattdessen wirkt die Führung von links zurückgenommen. Die Werkstattbeleuchtung hebt Shannons Konturen in der Position eines Kickers hervor.



Drive: In der Schlussposition beider Charaktere wirkt das Sonnenlicht zurückgenommen und somit an das Raumniveau angepasst. Das Deckenlicht der Werkstatt fungiert als Spitzlicht für Bernie (Albert Brooks).

II.5 – EXTERIOR DAY – Kontinuitätsbruch



Drive: Frontale Perspektive von Cook (James Biberi) – Gleichmäßiges Beleuchtungsverhältnis konträr zur Lichtgestaltung von Abb. 50

II.6 – INTERIOR NIGHT – weitere Darstellungsarten

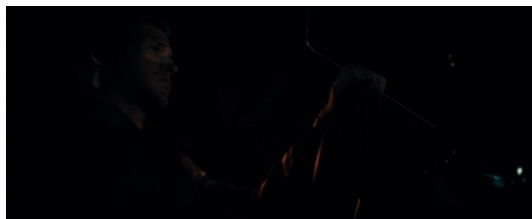


Drive: Harte Schattenbildung auf der Wand in Kombination mit einer relativ hohen Leuchtdichte auf Driver (Ryan Gosling)

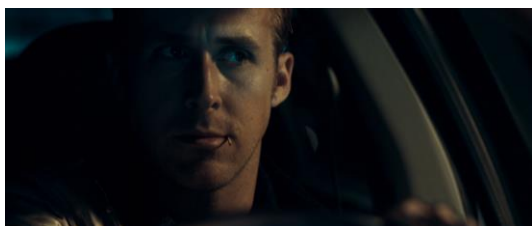


Drive: Geringe Raumaufhellung durch die praktische Lichtquelle über der Küchenzeile, starke Betonung von Driver und seiner Tätigkeit

II.7 – Autofahrten – Rahmenscaffung



Drive: In beiden Abbildungen ist eine deutliche Betonung der Augenpartie ersichtlich. Die Beleuchtung erfolgt farblich neutral. Die Hervorhebung findet in beiden Fällen also über eine höhere Leuchtdichte statt. Im linken Still wird es durch die weitere Einstellungsgröße besonders deutlich.



Drive: Drivers (Ryan Gosling) Gesicht ist warm beleuchtet. Die Augenpartie wird über ein kühles Licht betont, das vom Innenspiegel in sein Gesicht reflektiert wird. Die Hervorhebung erfolgt hier also über die Chrominanz.

II.8 – Shannon und Drivers letztes Gespräch



Oben: Das Gespräch zwischen Shannon (Bryan Cranston) und Driver (Ryan Gosling) – Farbliche Trennung von Vorder- und Hintergrund

Rechts: Große Profileinstellung, die immer wieder zwischen das Gespräch geschnitten wird. Hier fehlt die Lichtfarbe Orange.



II.9 – Dialog mit Irene



Drive: Der Dialog grenzt sich zu den übrigen Innenszenen ab. Hier ist ein deutlicher Bezug zur Außenwelt zu erkennen. Das Beleuchtungsniveau wirkt kontrastreich, lässt sich aber dem Normalstil zuordnen.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname