

Porträt des Kameramanns Gabriel Figueroa : Herr über das Licht

Autor(en): **Wertz, Armin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 177

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866961>

Nutzungsbedingungen

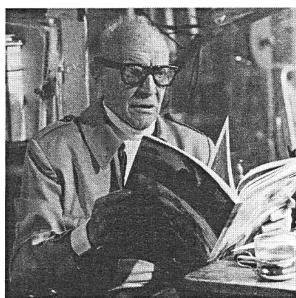
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Porträt des Kameramanns Gabriel Figueroa

Herr über das Licht

In langen, weissen Gewändern blicken die Frauen reglos aufs Meer hinaus und werfen lange Schatten in den Sand. «Das Licht war perfekt, die Sonne stand genau in einem Winkel von fünfundvierzig Grad», schwärmt Gabriel Figueroa von diesem Bild: «Ich liebe es.»

Bis zum Hals im Wasser irren ein Mann und sein Kind durch den Sumpf, Licht bricht nur spärlich durch das Gestrüpp. Da «wartete ich bis Mittag. Denn mit der Sonne im Zenith konnte ich den gewünschten Effekt erzielen», erklärt er die «hinreissende Atmosphäre» dieser Szene.

Mit seinen sensibel oder dramatisch ausgeleuchteten Innendekors, seinen harten Schwarzweiss-Kontrasten und seinen hinreissenden Landschaftsbildern verschaffte der Kameramann Gabriel Figueroa dem mexikanischen Film Weltgeltung. Mit Regisseuren wie *Emilio Fernández*, *John Ford*, *Luis Buñuel* oder *John Huston* drehte er Meisterwerke des Kinos. In beinahe vierzig Jahren fotografierte er insgesamt 225 Filme.

«Er malte die unglaubliche Schönheit der Landschaft, die Wolkenformationen, die dramatischen Silhouetten der Kakteen», rühmt ihn der mexikanische Schriftsteller Carlos Fuentes: «Figueroas Vision der Natur ist wie eine wunderbare, aber fleischfressende Orchidee. Wir bräuchten Tausende von Ausdrücken, um den Schrecken und die Faszination zu beschreiben, die uns bei der Betrachtung seines Werks ergreifen.»

Er komponiere seine Bilder, betont Figueroa, tatsächlich sei dies die wichtigste Arbeit des Kameramannes. Der Regisseur sage nur, ob er eine Totale oder ein Closeup wolle, erklärt Figueroa, «ich arrangiere dann das Bild und setze das Licht.» Das hat er von den Deutschen gelernt. «Alle Ka-

meraleute leiten ihre Arbeit vom deutschen Expressionismus der zwanziger Jahre ab», sagt er. «Dort gab die Komposition dem Bild ungeheure Kraft. Die Beleuchtung malt über die Innendekors. Die Beleuchtung ist das Privileg des Kameramanns. Er ist der Herr über das Licht.»

Und das Licht studierte er. Als er begann, im Freien zu arbeiten, so erinnert er sich, in den Bergen oder am Meer, «stiess ich auf ein für mich neues Problem»: Das Bild auf der Leinwand stimmte nicht mit der Landschaft überein, die er gefilmt hatte. «Also suchte ich nach den Gründen, und dabei

fand ich einen Essay von Leonardo da Vinci über das Licht, den Schatten und die Farbe.» Darin erklärte der italienische Renaissancemaler die Farbveränderungen, die der Dunst in der Atmosphäre hervorrufen kann. «Im Film fehlten mir Details, die ich mit dem Auge sehen konnte. Im Experiment stellte ich fest, dass ich diese Mängel mit Farbfiltern ausgleichen konnte.»

Die Druckmaschinen für Farbfilm seien mit zweitausend Filtern ausgestattet, erwähnt der Schwarzweiss-Spezialist beinahe abfällig. Er benutzte in seiner langen Karriere über viertausend verschiedene Fil-

ter, experimentierte in Labors an neuen Techniken zur Filmentwicklung und entwickelte neue Kameralinsen, die auch im verwöhnten Hollywood Anwendung fanden. Figueroa galt als Koryphäe in der Branche. Als *Elia Kazan* seinen *VIVA ZAPATA* drehte und Schwierigkeiten auftauchten, rief er bei dem mexikanischen Filterspezialisten an. «Wie erzielst du bei nächtlichen Aussenaufnahmen diesen Effekt wie bei einer Gravur», fragte der Regisseur aus Hollywood. «Sag' deinem Kameramann, er solle ein schwaches Nebelfilter benutzen und leicht unterbelichten», riet Figueroa, «den Rest erledigt das Korn des Films.» Schon früher hatte *Gregg Toland*, Figueroas Lehrmeister, in *RIO ESCONDIDO* die Kameraführung seines einstigen Schülers bewundert: «Du hast hervorragende Arbeit geleistet. Die Personen treten förmlich aus der Leinwand heraus.»

Zwar drehte Figueroa auch eine Reihe von Farbfilmen (unter anderen mit *John Huston* *UNDER THE VOLCANO* und mit *Don Siegel* *TWO MULES FOR SISTER SARA*). Doch der Kern seines Schaffens blieb die Schwarzweiss-Fotografie, der er weit mehr *dramatische Intensität* zuspricht als der Farbe. «Schwarzweiss ist unreal, es transportiert den Betrachter an einen anderen Ort, als er denkt», sagt er. «Mit der Farbe hingegen gibt es keinen Traum, da gibt es nur die Wirklichkeit.» Die Malerei, besonders die Radierungen Dürers oder Goyas sowie die grossen mexikanischen Muralisten, hätte seine Arbeit stark beeinflusst, sagt er. Seine Karriere hatte er auch mit dem Studium der Malerei begonnen, im Zweitfach nahm er am Musikkonservatorium Violinunterricht. Geldmangel zwang ihn jedoch, Malerei und Musik aufzugeben. So verdiente er sich seinen Lebensunterhalt in der Dunkelkammer eines winzigen Fotoateliers. In

TWO MULES FOR SISTER SARA von Don Siegel (1969)



UNDER THE VOLCANO von John Huston (1984)



den damaligen Studios von *Chapultepec* lernte er schliesslich Beleuchtung und Bildkomposition. Dort begann seine Karriere als Kameramann.

Ausgestattet mit einem Stipendium und einigen Empfehlungsschreiben ging er nach Hollywood, wo er «das unglaubliche Glück hatte, als Gregg Tolands Student akzeptiert» zu werden, wie er heute sagt. Bei Toland - der unter anderen *Orson Welles' CITIZEN KANE*, *William Wyllers THE BEST YEARS OF OUR LIVES* oder *John Fords THE GRAPES OF WRATH* fotografiert hatte - lernte er ein Jahr lang die Bedeutung des Lichtes, ehe er wieder in das Studio am Chapultepec-Park zurückkehrte, um mit *Jack Draper (VAMOS CON PANCHO VILLA)* und *Julio Bracho (HISTORIA DE UN GRAN AMOR)* seine ersten Kameraarbeiten abzuliefern. *Fernando de Fuentes* setzte ihn in seinem *ALLA EN EL RANCHO GRANDE* erstmals als Chefkameramann ein.

1944 fusionierte die Firma mit zwei weiteren unabhängigen Studios zu den *Studios Churubusco*. Mit modernsten Kamera- und Schneideausrüstungen, Kopierwerken und sogar einer eigenen Filmstadt machte Mexikos Traumfabrik Hollywood Konkurrenz, das in jener Zeit ohnehin überwiegend Kriegspropaganda produzierte. Die zehn Jahre der «goldenen Zeit des mexikanischen Films» begannen, an der das Gespann Fernández / Figueroa erheblichen Anteil trug.

In dreizehn Jahren drehten die beiden zusammen vierundzwanzig Filme, Filme wie *FLOR SILVESTRE*, *MARIA CANDELARIA*, *ENAMORADA*, *SALON MEXICO*, John Steinbecks «Die Perle» oder Travens «Rebellion der Gehehenkten», die den deutschen Expressionismus auf die mexikanische Schwarzweiss-Realität übertrugen und Welt-erfolge wurden. «Ich gab der Welt ein Schwarzweiss-Bild von Mexiko», sagt Figueroa, «bisher ist es niemandem, weder mir noch sonst jemandem, gelungen, Mexiko in Farbe darzustellen.» Die Schwierigkeit führt Figueroa zumindest teilweise auf die traditionellen Trachten des Landes zurück. «Die Männer tragen weisse Baumwollhemden und -hosen sowie Strohhüte, die Frauen sind immer in schwarze Schals gehüllt. Die Menschen sind farblos, darum wirken sie so gut in Schwarzweiss.»

Gelegentlich machte er einen Abstecher nach Hollywood. Als

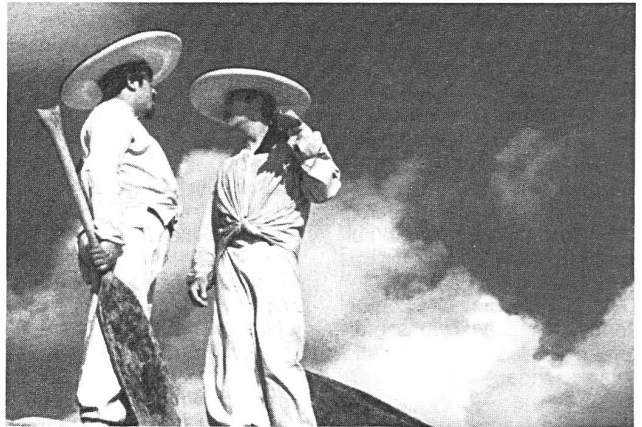
der Studioboss *Sam Goldwyn* seinem Starkameramann Gregg Toland verbot, mit John Ford Graham Greenes «Die Kraft und die Herrlichkeit» zu verfilmen, sprang Figueroa ein. Danach, 1948, nach Tolands Tod, «bot mir Sam Goldwyn dessen Arbeitsvertrag mit einer Laufzeit von zehn Jahren an», erzählt der Mexikaner, «doch obwohl das der beste Vertrag in Hollywood war, habe ich abgelehnt.» Er habe sich nicht solange an die USA binden wollen, erklärt er: «Ich kannte die Situation zu gut. Die Arbeit im Studio war zwar interessant, mein Privatleben jedoch verlief katastrophal. Denn als Kameramann befand ich mich damals ganz am Ende der hierarchischen Pyramide, an deren Spitze die Produzenten standen, gefolgt von den Leinwandstars, den Regisseuren und den Autoren. Privat hatte ich also nichts zu gewinnen.» In Mexiko hingegen kannte er jedermann: Maler, Produzenten, Schriftsteller. «Da war Mexiko für mich viel interessanter.»

So blieb Figueroa dem mexikanischen Film erhalten. Er arbeitete «für Leute, die gutes Kino machen wollten», für so unterschiedliche Regisseure wie *Roberto Gavaldón*, *Ismael Rodríguez* oder Luis Buñuel. Überliess Fernández die Bildgestaltung, die Kameraführung völlig seinem Erfolgsgaranten Figueroa, so kümmerte sich Buñuel, dem «wenig an einem schönen Bild lag» (Figueroa), überhaupt nicht um die ästhetischen Vorstellungen seines Kameramanns.

Während der Dreharbeiten zu *NAZARIN*, so erzählt der spanische Regisseur Luis Buñuel in seinen Erinnerungen, habe er «etwas gemacht, worüber Gabriel Figueroa entsetzt war. Er hatte eine ästhetisch perfekte Einstellung vorbereitet, mit dem Popocatepetl und den unvermeidlichen weissen Wolken im Hintergrund – und ich habe die Kamera einfach umgedreht und auf eine ganz banale Szenerie gerichtet, die mir ehrlicher und passender erschien. Die vorgefertigte filmische Schönheit habe ich nie gemocht.» Dennoch stellte diese seltsame Symbiose Buñuel / Figueroa sieben Filme her. «Man hat Figueroas Wolken oft kritisiert und als reinen Ästhetizismus abgetan», verteidigt Carlos Fuentes seinen Landsmann: «Figueroa aber pflegte zu antworten, es sei eben so, die Wolken seien immer dort. Was er als ästhetisches Werk



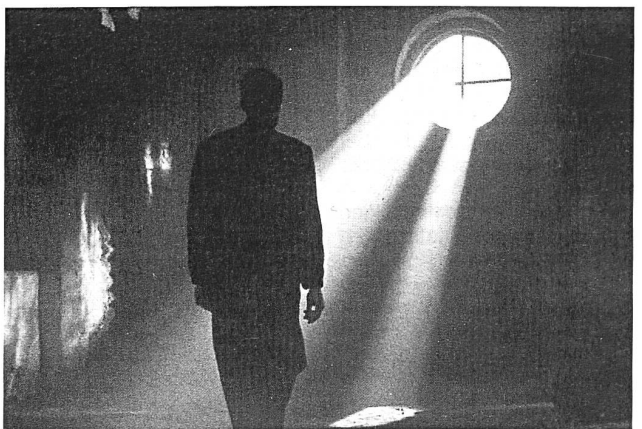
LA TIERRA DEL FUEGO SE APAGA von Emilio Fernández (1955)



LA PERLA von Emilio Fernández (1945)



MACARIO von Roberto Gavaldón (1959)



EL FUGITIVO von John Ford (1946)

gesehen hat, war auf dem Land damals Realität. Heute aber sind die Wolken über Mexiko verschwunden, der Industriesmog hat sie verdrängt.» «Es gibt praktisch einen Figueroa, der mit Emilio Fernández arbeitete», erklärt Carlos Fuentes die Unterschiede, «und einen Figueroa, der mit Buñuel arbeitete». In Fernández Filmen, Reportagen aus der nur zwanzig Jahre zurückliegenden mexikanischen Revolution, lieferte Figueroa «das endgültige künstlerische Bild der Revolution», sagt Fuentes. «Das hatten zuvor schon die Muralisten (Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco) versucht, Dokumentarfilmer, Fotografen (Gustavo Casasola). Doch erst Figueroa gelang es. Er schloss das Thema praktisch visuell ab. Nach Figueroa kann man so nicht mehr filmen.»

«Aber zur gleichen Zeit eröffnet er ein neues Thema, das er mit Buñuel bearbeitet. Bei Emilio Fernández sieht sich Mexiko zum ersten Mal selbst. Mit Buñuel kehrt sich das Thema um in die Problematik des Zweifels an der Zukunft. Das ist das Thema in NAZARIN und vor allem in EL ANGEL EXTERMINADOR.» Die ständige Gefahr, Unsicherheit, Unbeständigkeit, die auch eine Welt bedrohen, die sich vor den Schicksalsschlägen der Natur und Geschichte sicher wähnt, deutet Fernández in seinen Filmen nur an, etwa in *Dolores del Río* verlorenem Blick als María Candelaria oder wenn María Félix in ENAMORADA inmitten der Revolutionswirren mit grossen Augen einer Serenade lauscht. Bei Buñuel wird das zum Thema.

Mit seiner Arbeit bei der Verfilmung von Tennessee Williams «Die Nacht des Leguan», wo es nicht wie bei Fernández um historische Aufnahmen, um mexikanische Landschaften geht, wo nicht buñuelsche Konflikte mit brechtscher Distanz gezeigt werden, sondern ein intimes Psychodrama, wurde er für den Oscar nominiert – eine von gut einem halben Hundert Würdigungen, die er im Laufe seiner Karriere in Berlin, Cannes, Rio, Tokio, Venedig oder Mexiko sammelte. Gerade diese Arbeit kritisierte John Ford einmal, weil er «da Figueroa nicht gesehen» habe. «Damit wollte er sagen, das sei ein anderer Stil, der des Regisseurs John Huston», erklärt der Kameramann.

Figueroa hält THE NIGHT OF THE IGUANA dennoch für ei-



LA NOCHE DE LA IGUANA von John Huston (1964)



EL ANGEL EXTERMINADOR von Luis Buñuel (1962)



EL FUGITIVO von John Ford (1946)

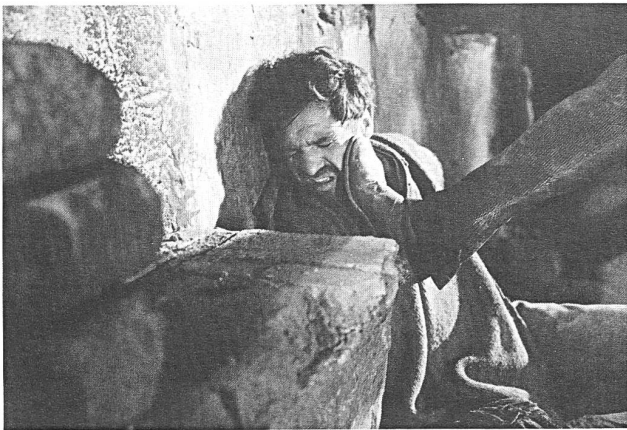


ENAMORADA von Emilio Fernández (1946)

nen seiner besten Filme. «Die besten Streifen, die ich je gemacht habe, waren hervorragend geschrieben», reicht er den Kredit an die Autoren weiter. «Ich arbeitete mit den besten Schreibern der Welt: John Steinbeck, Tennessee Williams, Graham Greene, Pérez Galdós, Rómulo Gallegos, Malcolm Lowry, B. Traven.» Erst ein gutes Drehbuch mache den Film, glaubt er. «Auch ein guter Regisseur kann aus einer mittelmässigen Geschichte keinen guten Film machen.» Er braucht eben ein gutes Buch. Beispiel: Akira Kurosawa kaufte neulich die Rechte an Gabriel García Márquez' «Der Herbst des Patriarchen». Bei zwei Männern «solchen Kalibers» könne nichts mehr schiefgehen, ist er überzeugt, dass der japanische Altmeister wieder einen Superfilm vorbereitet.

Gelegentlich musste er sich mit der mexikanischen Zensur herumschlagen, die «heute noch alle Manuskripte vor Beginn der Dreharbeiten prüft», wie die mexikanische Schauspielerin Ofelia Medina (FRIDA KAHLO von Paul Leduc) bestätigt. Als Gavaldón zusammen mit Figueroa Travens Erdölroman «Die weisse Rose» verfilmen wollte, verbot die Regierung die Dreharbeiten. «Das Thema Öl war damals tabu in Mexiko», sagt Figueroa. Anfang der sechziger Jahre erhielten sie schliesslich doch noch eine regierungsamtliche Drehgenehmigung. Aber erst zehn Jahre später kam der Film zur Aufführung. «Er war ein Reinform», gibt Figueroa zu. «Erstens war er noch in Schwarzweiss gedreht. Und zweitens machten sie eine miserable Reklame. Die Regierung wollte zwar öffentlich zeigen, dass Ausdrucksfreiheit herrsche – liess diese aber nur eingeschränkt zu. Wäre ein Film über das Erdöl, der zuvor verboten war, angekündigt worden, dann wäre er erfolgreich gelaufen. Statt dessen machten sie Reklame für irgendeine Suppe, die «Weisse Rose» hiess.»

In Mexiko ist es kaum möglich, unpolitisch zu bleiben – ob als Schriftsteller wie etwa Octavio Paz oder Carlos Fuentes, die beide aus Protest gegen die Regierung ihre Diplomatenerkennung aufgaben, ob als Maler wie Rufino Tamayo, der vor Mexikos Engstirnigkeit gar in jahrelanges Exil floh, oder als Filmemacher wie Gabriel Figueroa. Er setzte sich für Flüchtlinge aus dem spani-



NAZARIN von Luis Buñuel (1958)



NAZARIN von Luis Buñuel (1958)



LOS OLVIDADOS von Luis Buñuel (1950)



LOS OLVIDADOS von Luis Buñuel (1950)

schen Bürgerkrieg ein oder für amerikanische Exilanten der McCarthy-Ära, beherbergte über seinem Büro den deutschen Ex-Revolutionär und Schriftsteller B. Traven und ging für Minenarbeiter, Studenten oder Berufskollegen auf die Strasse. Dafür verweigerte man ihm noch Anfang der achtziger Jahre die Arbeitserlaubnis in den USA, wo John Huston in New York mit ihm drehen wollte. In Mexiko hingegen, wo er einst für sein Engagement krankenhaushausreif geschlagen wurde, ist er heute schon ein Denkmal.

Wenngleich ihm das überhaupt nicht behagt. «Ich bin frisch genug, um noch arbeiten zu können», sagt der 84jährige, «man hat mir in den letzten Jahren rund zehn Angebote gemacht, die ich aber alle abgelehnt habe, weil sie mir nicht gefallen haben. Ich will mein Pulver nicht in minderwertigen Projekten verschliessen. Entweder ich mache einen guten Film oder gar keinen.»

Armin Wertz

Gabriel Figueroa, geboren am 24. April 1907

Filme als Kameramann (Auswahl)

- | | | | |
|------|--|--|--|
| 1935 | VAMONOS
CON PANCHE VILLA
R: Fernando de Fuentes | LA MALQUERIDA
Regie: Emilio Fernández | |
| | HISTORIA
DE UN GRAN AMOR | DUELO
Regie: Emilio Fernández | |
| 1936 | ALLA EN
EL RANCHO GRANDE
R: Fernando de Fuentes | EN LAS MONTANAS
Regie: Emilio Fernández | |
| 1938 | REFUGIADOS EN MADRID
Regie: Alejandro Galindo | 1950 | LOS OLVIDADOS
Regie: Luis Buñuel |
| 1941 | EL GENDARME
DESCONOCIDO
Regie: Miguel M. Delgado | | UN DIA DE VIDA
Regie: Emilio Fernández |
| 1943 | FLOR SILVESTRE
Regie: Emilio Fernández | | THE TORCH
Regie: Emilio Fernández |
| | MARIA CANDELARIA | | VICTIMAS DEL PECADO
Regie: Emilio Fernández |
| 1944 | LAS ABANDONADAS
Regie: Emilio Fernández | 1951 | LA BIENAMADA
Regie: Emilio Fernández |
| | BUGAMBILLA | | LAS ISLAS MARIAS
Regie: Emilio Fernández |
| 1945 | LA PERLA
Regie: Emilio Fernández | | SIEMPRE TUYA
Regie: Emilio Fernández |
| | ENAMORADA | | EL MAR Y TU
Regie: Emilio Fernández |
| 1947 | THE FUGITIVE
Regie: John Ford | 1952 | EL REGIE: Luis Buñuel |
| | TARZAN
AND THE MERMAIDS
Regie: Robert Florey | 1953 | LA RED
Regie: Emilio Fernández |
| 1948 | MACLOVIA
Regie: Emilio Fernández | | LA REBELLION
Regie: Alfredo B. Crevenna |
| | SALON MEXICO
Regie: Emilio Fernández | | DE LOS COLGADOS
Regie: Roberto Gavaldón |
| | EL CORSARIO NEGRO
Regie: Chano Urueta | 1954 | LA ROSA BLANCA
Regie: Emilio Fernández |
| 1949 | PUEBLERINA
Regie: Emilio Fernández | | LA REBELLION
Regie: Emilio Fernández |
| | | | DE LOS COLGADOS
Regie: Emilio Fernández |
| | | | CUANDO LEVANTA
LA NIEBLA
Regie: Emilio Fernández |
| | | 1955 | LA TIERRA
DEL FUEGO SE APAGA
Regie: Emilio Fernández |
| | | 1956 | LA ESCONDIDA
Regie: Roberto Gavaldón |
| | | | CANASTA DE CUENTOS
MEXICANOS
Regie: Julio Bracho |
| | | | UNA CITA DE AMOR
Regie: Emilio de Fernández |
| | | 1957 | FLOR DE MAYO
Regie: Roberto Gavaldón |
| | | 1958 | NAZARIN
Regie: Luis Buñuel |
| | | 1959 | LOS AMBICIOSOS
MONTE A EL PAO
Regie: Luis Buñuel |
| | | | MACARIO
Regie: Roberto Gavaldón |
| | | | LA CUCHARACHA
Regie: Ismael Rodríguez |
| | | 1960 | JOVEN/THE YOUNG ONE
Regie: Luis Buñuel |
| | | 1962 | EL ANGEL
EXTERMINADOR
Regie: Luis Buñuel |
| | | 1964 | THE NIGHT
OF THE IGUANA
Regie: John Huston |
| | | 1965 | SIMON DEL DESIERTO
Regie: Luis Buñuel |
| | | 1969 | TWO MULES
FOR SISTER SARA
Regie: Don Siegel |
| | | 1972 | LA ROSA BLANCA
Regie: Roberto Gavaldón |
| | | 1978 | THE BORDER
Regie: Christopher Leitch |
| | | 1984 | UNDER THE VOLCANO
Regie: John Huston |