

The Long Night.

Der visuelle Stil

Licht und Raum – Das Helldunkel: »Something More Than Night« – Schatten und Silhouetten – *Spotlights* – Die subjektiv-bewegte Kamera – Extreme Großaufnahmen/*Close-ups* – Expressive Kamerapositionen – »L'école allemande d'Hollywood«?

Auf der Wand tauchte bedrohlich ein immer größer werdender Schatten auf, als einer von ihnen herüberkam, um mich aus der Nähe zu betrachten. Je näher er kam, desto dunkler und größer wurde sein Schatten.

Cornell Woolrich, »Der schwarze Pfad«

Der visuelle Stil des *Film noir* ist nicht einheitlich, sondern schwankt zwischen dem harschen Realismus des Dokumentarfilms und den opulenten Stimmungsbildern des psychologischen Dramas; dennoch – er gilt als Paradebeispiel für den Einfluß des deutschen Stummfilmkinos. Dabei ist die direkte Beteiligung exilierter oder emigrierter Kameramänner eher gering: Karl Freund, Max Grün, Rudolph Maté, Franz Planer, Eugen Schüfftan und Theodor Sparkuhl arbeiteten nur an insgesamt vierzehn *Films noirs* mit. Im Gegensatz zu den Kameramännern hatten Exilregisseure, allen voran Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder und Curtis Bernhardt entscheidenden Anteil an der Entwicklung des *Film noir*. In ihren frühen Produktionen CHRISTMAS HOLIDAY (Weihnachtsurlaub; 1944), DOUBLE INDEMNITY (Frau ohne Gewissen; 1944), PHANTOM LADY (Zeuge gesucht; 1944), THE KILLERS (Rächer der Unterwelt/Die Killer; 1946), CONFLICT (Konflikt/Tatort Springfield; 1945), SCARLET STREET (Straße der Versuchung; 1945) oder THE WOMAN IN THE WINDOW (Gefährliche Begegnung/Die Frau im Fenster; 1945) setzten sie die wesentlichen Maßstäbe für die Ausprägung der visuellen Stilik. Insgesamt entstanden fünfund-siebzig »schwarze« Filme, das sind ein Viertel des gesamten Korpus, unter Mitwirkung exilierter Regisseure. All diese Filme zeichnen sich durch eine Bildsprache aus, in der es, wie im deutschen Stummfilm, ein zentrales Axiom gibt: die Übertragung von Emotionen und Seelenzuständen der Figuren in visuelle Zeichen.

Was häufig als linearer Transfer optischer Versatzstücke von einer Filmtradition in eine andere beschrieben wird, ist jedoch ein wesentlich komplexeres Phänomen. Der Stil des *Film noir* entstand aus dem Zusammenspiel der ästhetischen Traditionen des deutschen Stummfilms – dem »zollfreien Übergepäck« [1] des Exils – mit seinen filmischen amerikanischen Wurzeln: dem Gangster- und Horrorfilm der dreißiger Jahre und Orson Welles' CITIZEN KANE (Citizen Kane; 1940). Der Transfer von Berlin nach Hollywood war in diesem Ausmaß vor allem

deshalb möglich, weil die literarische Wurzel des *Film noir*, die hartgesottenen Romane Hammetts, Chandlers, Cains, Woolrichs und anderer Autoren, durch ihre ungeschönte Beschreibung der Schattenseite des amerikanischen Traums adäquate Ansatzpunkte dafür boten. So entstand eine außerordentliche Vielfalt von visuellen Bezügen zum deutschen Stummfilm, die sich sowohl im Beleuchtungsstil des *Film noir* als auch in der Kameraführung manifestiert: Das alles umfassende Helldunkel, die Dominanz von Schatten und Silhouetten, der permanente Einsatz von Punktscheinwerfern, sogenannten *spotlights*, subjektive Kamerapositionen, extreme Nahaufnahmen – das gesamte Reservoir der expressiven Stilistik findet sich wieder und verweist auf die ständige Bedrohung des Ichs, der die Figuren in der Welt der Moderne ausgesetzt sind.

Licht und Raum

Nicht umsonst stellte der Terminus ›Lichtspiel‹, heute ein veralteter Begriff, in den zwanziger Jahren ein gängiges Synonym dar, wenn über Filme gesprochen oder geschrieben wurde. Anders als die englischen Begriffe *motion picture* oder *movie*, die sich auf mechanische Kategorien beziehen, bezeichnet das deutsche Wort einerseits die physikalischen Voraussetzungen der filmischen Reproduktion von Realität, zum anderen weist es jedoch darüber hinaus in eine ästhetische Dimension. Lotte Eisner sprach deshalb vom berühmten Helldunkel des deutschen Films [2] und definierte dieses Merkmal als wesensbestimmend für seine visuelle Kraft. Das alles dominierende Chiaroscuro der deutschen Kinoleinwand der zwanziger Jahre blieb bis zur Entstehung des *Film noir* in der Filmgeschichte ohne Nachahmung. Weder die zeitgenössischen Produktionen der Hollywoodstudios mit ihrem *high-key*-Stil [3] noch die anderer nationaler Filmindustrien lassen sich damit vergleichen.

Im deutschen Stummfilm dominierte der *low-key*-Stil. [4] Zu seinen Kennzeichen gehören vereinzelte Lichtquellen, die ausgedehnte Schattenflächen produzieren, starke Kontraste, kaum Grauwerte und extreme Übergänge zwischen hellen und dunklen Bildpartien. Diese Beleuchtungstechnik setzte die vollkommene Kontrolle über den Drehort voraus, was nur im Studio möglich war, wo witterungsbedingte Lichtunregelmäßigkeiten ausgeschaltet werden konnten:

Die moderne Kinematographie hat auf das Sonnenlicht als Lichtquelle fast vollkommen verzichtet. Die Sonne ist eine schwer oder gar nicht zu regulierende Lichtquelle, während die photographische Wirkung des künstlichen Lichtes subjektive Eingriffe der abgestuftesten Art zulässt. [5]

Bis Mitte der zwanziger Jahre entstanden die klassischen deutschen Stummfilme mit wenigen Ausnahmen wie F.W. Murnaus *NOSFERATU* (1921/22) deshalb ausschließlich im Studio. Der Drang zur kontrollierten Lichtführung findet sich auch vor und nach der Hochzeit des Expressionismus, sowohl in phantastischen Produktionen wie *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920) als auch in den realistischen

Kammerspielfilmen HINTERTREPPPE (1921) oder DIE STRASSE (1923). Immer strukturiert das Licht die *mise-en-scène* und erzeugt dadurch dynamische Räumlichkeit.

Obwohl schon frühe Filme wie DER STUDENT VON PRAG (1913) punktuell mit Licht als Mittel der räumlichen Strukturierung gearbeitet hatten, entwickelte sich erst nach Max Reinhardts expressionistischer Inszenierung von »Der Bettler« (1917), in der er auf ein Bühnenbild vollkommen verzichtete und den Raum allein durch Licht gestaltete, die Lichtdramaturgie des Stummfilms in vollem Umfang. In Reinhardts Nachfolge wurde »der Zusammenprall von Licht und Schatten«, die »plötzliche Ausleuchtung einer Person, eines Objektes« [6] zum alles umfassenden gestalterischen Mittel des deutschen Kinos:

Das Licht legt seine plastische Kraft auf Flächen, es unterstreicht das Zackige und Energische der Linien, es betont oder schwächt die Formen, verleiht ihnen starke innere Beweglichkeit. Anpassungsfähiger als die Architektur setzt es die Akzente auf, die klar und fast handgreiflich die Ordnung des Raumes nach der Absicht des Künstlers herausstellen. [7]

Die so erzielten graphischen Effekte wurden durch die limitierte Farbempfindlichkeit des Filmmaterials bis Mitte der zwanziger Jahre zusätzlich unterstützt. Denn in der Frühzeit des Films war allein monochromatisches Filmmaterial erhältlich, das nur für blaue Lichtwellen empfindlich war. Um 1918 wurde zwar der neu entwickelte orthochromatische Film eingesetzt, der auf blaue und grüne Wellen reagierte, er erzeugte jedoch immer noch in ihrem Kontrastumfang stark limitierte Schwarzweißbilder mit wenig Grauwerten. Mit diesem Film arbeiteten die deutschen Kameramänner bis Mitte der zwanziger Jahre, erst dann wurde der orthochromatische durch den panchromatischen Film ersetzt, der das ganze Lichtspektrum aufnahm.

Durch Licht konnten »Wirkungen, die jenseits des Photographierbaren« [8] lagen, visualisiert und die seelischen Strukturen der Figuren in räumliche Begriffe umgesetzt werden. Auch in Filmen wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919/20), VON MORGENS BIS MITTERNACHT (1920) oder GENUINE (1920), in denen die expressionistische Raumgestaltung nicht durch physikalische Lichtquellen, sondern durch die graphische Helldunkel-Gestaltung des Dekors erzeugt wurde, ist der Wechsel von Licht und Schatten zum zentralen visuellen Strukturmerkmal erhoben.

In der Schwarzen Serie findet sich die raumgestaltende Kraft der expressionistischen Lichtführung wieder. Dabei spannt sich der Bogen von am sozialen Realismus orientierten Produktionen wie THE ASPHALT JUNGLE (Asphalt-Dschungel/Raubmord; 1950) über Thriller und Psychodramen bis zu zwischen Horror und Phantastik schwankenden Filmen wie THE NIGHT OF THE HUNTER (Die Nacht des Jägers; 1955). In den frühen Produktionen der Exilregisseure sind die Verwandtschaften um deutschen Stummfilm besonders groß. Die weit ausfallenden, scharfen Schatten, welche die Gitter der Gefängniszelle in Fritz Langs YOU ONLY LIVE ONCE (Gehezt/Du lebst nur einmal; 1937), einem Vorläufer der Schwarzen Serie, werfen, weisen direkt zurück auf DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Curtis Bernhardts CONFLICT zeichnet sich



DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM

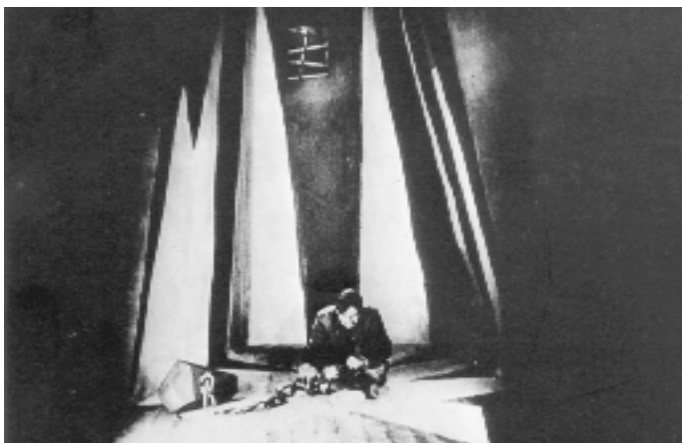


DAS CABINET DES DR. CALIGARI

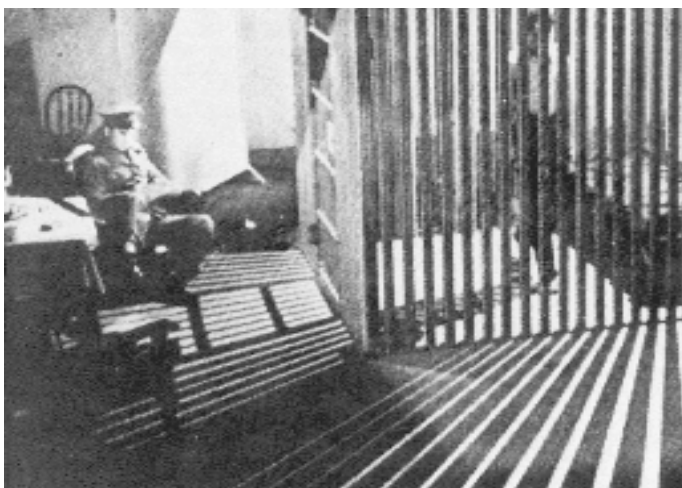


VON MORGENS BIS MITTERNACHT

DAS CABINET DES DR. CALIGARI



YOU ONLY LIVE ONCE



ebenfalls durch seine expressive Lichtgestaltung aus. Die Stelle, an der Mason seine Frau ermordet hat, ist durch ineinander verkeilte Baumstämme gekennzeichnet, deren diagonale Linien durch die Lichtführung als irritierendes Formengewirr erscheinen. Die dynamisch aufwärts strebende Struktur der *mise-en-scène* von DAS CABINET DES DR. CALIGARI taucht auch in Anthony Manns BORDER INCIDENT (Tödliche Grenze; 1949) punktuell wieder auf; hier formen helle und dunkle Flächen die Landschaft, in der sich eine Verfolgung abspielt, streng graphisch, so daß Raum und Figuren flächig, beinahe holzschnittartig wirken.

Die Kraft des Lichts durchdringt in den expressionistischen Stummfilmen nicht nur die Innenräume, sondern auch die im Studio gebauten urbanen Straßen und Plätze, zum Beispiel in den stilisierten

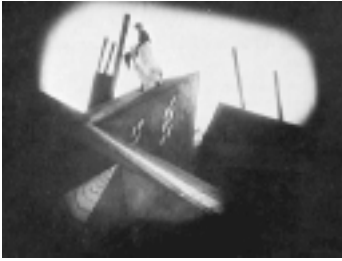


Anthony Caruso und Sterling Hayden
in THE ASPHALT JUNGLE

Stadtansichten von Karl Grones *DIE STRASSE* und Fritz Langs *METROPOLIS* (1925-27). Vor allem in Grones Film erscheint die Großstadt mit

ihren abrupt tief erscheinenden dunklen Ecken, ihrem aufgleißenden Betrieb, den Lichtnebel ergießenden Straßenlaternen, mit den flammenden Leuchtreklamen, Scheinwerfern von Autos, mit dem von Regen oder Abnutzung glänzend gewordenem Asphalt [9]

nicht als ein realistischer, sondern als durch das Licht künstlich geschaffener Raum, der zur Metapher wird für die Seelenzustände der Figuren, die sich in ihm bewegen. Spätere Stummfilme, wie *VARIÉTÉ* (1925) oder *DIE FREUDLOSE GASSE* (1925), nehmen die expressionistische Gestaltung des urbanen Raums teilweise zugunsten einer realistischen Lichtführung zurück, dennoch bleibt die Stadt bis zu *BERLIN, DIE*



DAS CABINET DES DR. CALIGARI



THE NIGHT OF THE HUNTER



BORDER INCIDENT

SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) und M (1930/31) ein künstlich strukturierter Raum.

Die durch »Kunst-Licht« stilisierte Großstadt gehört auch im *Film noir* zu den zentralen visuellen Motiven:

Eine dunkle Straße in den frühen Morgenstunden, begossen von einem plötzlichen Regenschauer. Lampen formen Halbkreise im Dunkel. In einem schäbigen Zimmer, das angefüllt ist mit dem stoßweisen Aufleuchten eines Neonschildes von der anderen Straßenseite, wartet ein Mann darauf, daß er ermordet wird [...]. [10]

Diese Beschreibung nächtlicher Studioszenarien, so wie sie Charles Higham und Joel Greenberg abgeben, entspricht beinahe wörtlich Lotte Eisners Beobachtungen. Besonders in den *Films noirs* der Exilregisseure erhält der urbane Raum eine expressive Dynamik. THE KILLERS, SCARLET STREET und THE WOMAN IN THE WINDOW schaffen durch ihre Lichtgestaltung eine Stadtlandschaft, die nicht als neutraler Hintergrund fungiert, sondern zum visuellen Äquivalent für die Angst, Orientierungslosigkeit und den Fatalismus der Protagonisten wird. Die Metropole verkörpert einen Ort des Terrors und der Verführung, ein modernes Niemandsland. [11] Erst in den Nachkriegsproduktionen der Schwarzen Serie wurden diese künstlichen Stadtlandschaften allmählich durch reale Schauplätze und eine semi-dokumentarische Stilistik [12] ersetzt. Es finden sich jedoch auch hier Filme, die, wie NIGHT AND THE CITY (Die Ratte von Soho; 1950), realistische Stadtansichten, in diesem Fall London, durch die Lichtdramaturgie expressionistisch umgestalten.

Das Helldunkel: »Something More Than Night«

Die deutschen Stummfilme entfalten eine Bilderwelt, in der die dunklen Nuancen häufig überwiegen. Die Nacht spielt eine zentrale Rolle: In ihr brechen Grauen und Entsetzen aus, wie in DAS CABINET DES DR. CALIGARI und in NOSFERATU, oder unbewußte Triebe und Leidenschaften, wie in SCHATTEN (1923), SYLVESTER (1923/24) und GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926). Das Helldunkel der Studio-nacht verweist, ganz in der Tradition der Literatur der »schwarzen« Romantik, auf die Duplizität und Brüchigkeit der menschlichen Existenz, oder es lockt mit Glücksspiel und sexuellen Abenteuern, wie in DIE STRASSE, DR. MABUSE, DER SPIELER (1921/22) und DIE BÜCHSE DER PANDORA (1928/29).

Es ist sicher kein Zufall, daß besonders in *Films noirs*, die unter der Regie von Exilanten entstanden, nächtliche Szenarien besonders ausgeprägt sind. Fast all ihre frühen Filme, mit Ausnahme von DOUBLE INDEMNITY, entstanden als reine Studioproduktionen. Und selbst die Außenaufnahmen in Wilders Film wurden nicht im bis dahin üblichen Verfahren der »amerikanischen Nacht«, also bei Tageslicht mit Hilfe von unterbelichtetem Filmmaterial oder Filtern aufgenommen, sondern tatsächlich bei Nacht.



DIE STRASSE



HOUSE ON 92ND STREET

DER STUDENT VON PRAG (1926)



CROSSFIRE



NIGHT AND THE CITY



Die Exilregisseure verbanden die Konnotationen der Nacht, die der deutsche Stummfilm hervorgebracht hatte, mit den Vorgaben der hartgesottenen Kriminalliteratur, wie den nächtlichen Szenarien Cornell Woolrichs. Auch in seinen Romanen wird die Finsternis zur visuellen Metapher für den Verlust der rationalen Kontrolle, zum sichtbaren Zeichen eines unergründbaren Fatums, dem die Protagonisten nicht entinnen können. Robert Siodmaks Woolrich-Adaption PHANTOM LADY übersetzt die literarische Vorgabe in eine artifizielle, von starken Kontrasten geprägten *low-key*-Lichtführung. Im Film wird die Nacht von einzelnen Lichtquellen spärlich erhellt, selten jedoch vollständig zurückgedrängt; es scheint fast, als gewänne die Dunkelheit dadurch ein eigenständiges, bedrohliches Dasein, als wäre die *mise-en-scène* durchdrungen von »something more than night« [13], von einem Dunkel, das mehr ist als die Schwärze der Nacht.

Schatten und Silhouetten

Der deutsche Stummfilm ist voll von »Schatten, die wie Unkraut wuchern« [14], und der *Film noir* steht ihm in dieser Beziehung nicht nach. Auch hier füllt »Schatten über Schatten über Schatten« [15] die Leinwand. Dieses Stilmerkmal resultiert zunächst aus den technischen Vorgaben der *low-key*-Lichtgestaltung. Durch das unausgeglichene Verhältnis von Führungs- zu Fülllicht entstehen zwangsläufig Schatten von Personen oder Objekten. In frühen *Films noirs*, vor allem in von Exilregisseuren gestalteten, diente die Lichtsetzung häufig gar nicht zur Erhellung von Räumen, Objekten oder Figuren, sondern dazu, künstlich Schatten zu erzeugen. Ihre Technik stand in krassem Gegensatz zum Stil der amerikanischen Gangsterfilme der dreißiger Jahre, in denen Schatten in erster Linie die Funktion besaßen, den Hintergrund zu gestalten. In der Schwarzen Serie dagegen umhüllen und überschatten dunkle Schemen die Personen fast völlig und führen damit die komplexe Schattenmotivik des deutschen Stummfilms zu einem zweiten visuellen Höhepunkt.

Das Schattenmotiv im westlichen Kulturkreis ist mit verschiedenen Bedeutungen behaftet, die teilweise in mythologische und religiöse Vorstellungswelten reichen. Die Todessymbolik des Schattens in der Antike und dem Christentum wurde von der Literatur der »schwarzen« Romantik [16] adaptiert und fand über diese Verbindung Eingang in den deutschen Stummfilm. Schatten als Vorboten des Todes oder als Symbol einer tödlichen Bedrohung erscheinen dort immer wieder. In DAS CABINET DES DR. CALIGARI wird die Ermordung Alans durch den Somnambulen Cesare mit Hilfe von Schattenbildern inszeniert. Der Schlafende erwacht, als ein bedrohlicher Schemen über ihn fällt. Der Mörder selbst bleibt unsichtbar, nur der Schatten der Mordwaffe erhebt sich über Alans Kopf. Dann zeigt eine Halbtotale die Umrisse zweier kämpfender Gestalten an der Wand, schließlich sinkt das Opfer tot auf das Bett nieder. In SCHATTEN inszenierte Arthur Robison den rituellen Opfertod der jungen Ehefrau indirekt durch Schatten-



DAS CABINET DES DR. CALIGARI



ALRAUNE



M – EINE STADT SUCHT EINEN
MÖRDER



THE UNSUSPECTED

bilder. Auch NOSFERATU visualisiert die todbringende Gestalt des Vampirs durch seinen überdimensionalen Schemen an der Wand, bevor sich die Schattenrisse seiner Hände über das Herz seines Opfers legen. In Anlehnung an Murnaus Klassiker griff Henrik Galeen diese Szene einige Jahre später in ALRAUNE (1927/28) noch einmal auf. In DER STUDENT VON PRAG (1926) haftet sich der überdimensionale Schatten des Doppelgängers an die Mauer, auf der sich Balduin mit seiner Geliebten trifft. In Fritz Langs M schließlich fällt der Umriß des Kindermörders auf die Litfaßsäule, vor der ein kleines Mädchen wartet.

Die Schwarze Serie adaptierte die Todessymbolik des Motivs. Es war abermals Cornell Woolrich, dessen Romane viele Ansatzpunkte für die Filmtraditionen der Exilanten boten. In Robert Siodmaks PHANTOM LADY zum Beispiel fällt der schwarze Umriß des Mörders auf das Gesicht seines angsterfüllten Opfers. Charles Lederer läßt in FINGERS AT THE WINDOW (Schatten am Fenster; 1942) einen Schatten erscheinen, der, gleich einer dunklen Schicksalsmacht aus dem Jenseits, den Befehl zum Töten erteilt. In der Folge griffen Edward Dmytryk in CROSSFIRE (Im Kreuzverhör; 1947) und Orson Welles in THE STRANGER (Die Spur des Fremden; 1946) ebenfalls auf diese Art der Lichtdramaturgie zurück. Sprichwörtlich im Schatten seines Rivalen stirbt der Schauspieler Anthony in George Cukors A DOUBLE LIFE (Ein Doppelleben/Mord in Ekstase; 1948). Der Schattenkampf auf Leben und Tod, den Fritz Lang in SPIONE (1927/28) inszenierte, wird im *Film noir* zum visuellen Standardmotiv, so zum Beispiel in THE DARK CORNER (Der weiße Schatten; 1946), THE SPIRAL STAIRCASE (Die Wendeltreppe; 1945), THE DARK MIRROR (Der schwarze Spiegel; 1946) oder THE UNSUSPECTED (Der Unverdächtige; 1947). Die indirekte Darstellung von Gewalt als Resultat einer spezifischen visuellen Ästhetik erfolgte auch im Interesse der Selbstzensur Hollywoods. Eine wichtige Klausel des *Motion Picture Production Code*, der moralischen Richtschnur der Filmindustrie, schrieb die Darstellungsmöglichkeiten von Gewalt genau fest: »Brutale Tötungsdelikte dürfen nicht im Detail gezeigt werden.« [17] Die Vorliebe des *Film noir* für Schatten entsprach zwar formal dieser Richtlinie des *Code*, sie verstärkte aber eher die Atmosphäre der Gewalttätigkeit, die viele Produktionen auszeichnet, als daß sie moderierend gewirkt hätte.

Eine Variation des Schattens als Vorbote des Todes findet sich in einem frühen *Film noir*, in Frank Tuttles THIS GUN FOR HIRE (Die Narbenhand/Killer zu vermieten; 1942). Nicht der eigene Umriß, sondern der überdimensional große Schemen eines schwarzen Raben fällt hinter dem Killer Phillip Raven – *nomen est omen* – an die Wand. Der Rabe, in der christlichen Ikonographie ein Symbol des sündhaften Menschen und deshalb dem Teufel zugeordnet, externalisiert den Destruktionstrieb dieser Figur und überhöht sie dadurch zum Symbol des Bösen schlechthin.

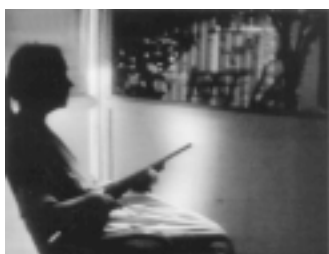
Ähnlich dem Schatten werden auch Silhouetten zum Symbol des nahen Todes. Robert Siodmak setzte in THE KILLERS den visuellen Standard für die folgenden *Films noirs*: Die Gestalten der beiden Mörder



DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE,
NOSFERATU



HIGH WALL, CHRISTMAS HOLIDAY



MINISTRY OF FEAR,
THE NIGHT OF THE HUNTER



ORLACS HÄNDE, THE KILLERS



NIGHT AND THE CITY,
SECRET BEYOND THE DOOR



Humphrey Bogart in THE MALTESE
FALCON

verwandeln sich in schemenhafte schwarze Silhouetten, in mythische Todesboten, die aus dem Nichts erscheinen und nach der Tat wieder im Nichts verschwinden: »Zwei Schattenfiguren, aufgenommen à la Siodmak, stehen mit gezogenen Gewehren da. Sie sind, wie könnte es anders sein, die Killer, aber sie sind nur Silhouetten im schwachen Licht des Flurs.« [18] Die Regieanweisung aus dem Drehbuch von THE KILLERS zeigt, daß Siodmaks Lichtdramaturgie in Hollywood schnell zu einem Markenzeichen geworden war. Er galt als Spezialist für jene »schwarze« Atmosphäre, die ihm schließlich den Titel *maître du Film noir* eintrug.

Fritz Lang hatte Silhouetten als Symbol der Bedrohung schon in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (1932/33) verwendet – in SECRET BEYOND THE DOOR (Das Geheimnis hinter der Tür; 1948) griff er erneut darauf zurück. In Curtis Bernhardts CONFLICT wartet Richard Mason alias Humphrey Bogart, gleich einem schwarzen Todesengel, zwischen den mächtigen Bäumen der künstlichen Gebirgslandschaft auf seine Frau, um sie zu töten. In THE DARK MIRROR kommt es zum Streit zwischen den Zwillingsschwestern Ruth und Terry. Während ihrer Auseinandersetzung hebt sich vor dem Fenster Terrys Gestalt als dunkle Silhouette ab – die optische Stilisierung der tödlichen Bedrohung, die von ihr ausgeht.



Neben der Todessymbolik werden Schatten und Silhouetten zum Zeichen des Schicksals; mit dieser Konnotation finden sie sich vor allem in den Produktionen Fritz Langs. In *DER MÜDE TOD* (1921) gesellt sich zu dem glücklichen Paar in der Kutsche plötzlich ein unheimlicher Fremder. Seine dunkle Gestalt ist optischer Ausdruck des bedrohlichen Fatums, das über dem Glück der Liebenden schwebt. Im zweiten Teil der *NIBELUNGEN* (1923/24) erscheint Kriemhild als Silhouette, als sie ins Land der Hunnen aufbricht. Nicht Liebe, sondern Haß und Rache ist die Motivation ihrer Mission; ihr schwarzer Umriss ist die Personifikation der Nemesis, die sie den Mördern Siegfrieds widerfahren lassen wird. In Langs amerikanischen *Films noirs* tauchen ebenfalls immer wieder Schatten und Silhouetten als Schicksalsträger auf. So in *SECRET BEYOND THE DOOR*, wo der psychisch labile Protagonist in einer visionären Sequenz vor den Richter tritt, eine drohende Figur, die das Todesurteil über ihn spricht. Der 'Schatten der Vergangenheit', der einem unheimlichen Fremden gehört, bestimmt die Gegenwart in Fred Zinnemanns *ACT OF VIOLENCE* (Akt der Gewalt; 1949) und wird dadurch zum Symbol für die Allgegenwärtigkeit des Schicksals, dem die Figuren nicht entrinnen können. Die letzte Einstellung von *THE BIG COMBO* (Geheimring 99; 1955) entläßt die beiden Hauptfiguren nach

I WAKE UP SCREAMING

Ruth Weyher in SCHATTEN



Alan Ladd in THIS GUN FOR HIRE



der finalen Gegenüberstellung mit dem Antagonisten zwar in die Freiheit, doch die schemenhaften Umriss ihrer Körper, die in die nebelumhüllte Nacht treten, machen deutlich, daß sie in eine ungewisse Zukunft gehen.

In den Schatten des *Film noir* manifestieren sich auch, ganz in der Tradition des Expressionismus, Gefühle der Unsicherheit und Irritation, zum Beispiel in Bernhardts *POSSESSED* (Hemmungslose Liebe; 1947). Der deformierte Schemen eines Blumenstraußes im Krankenzimmer Louises versinnbildlicht die verzerrte Wahrnehmung der Patientin. Unter den vielen Schattenbildern in *STRANGER ON THE THIRD FLOOR* (1940) ist die Traumsequenz besonders auffällig;



Mark Stevens in THE DARK KORNER



Jean Wallace und Cornel Wilde
in THE BIG COMBO

in ihr werden die riesenhaften Schatten eines elektrischen Stuhls zum visuellen Ausdruck der Ängste des Protagonisten. Aber nicht nur Personen und Gegenstände, auch Schriftzeichen werfen bedrohliche Schatten an Wände, Türen und auf Böden, so in MURDER MY SWEET (Murder, My Sweet; 1944), THE DARK CORNER (Der weiße Schatten; 1946) und THE BLUE GARDENIA (Gardenia – Eine Frau will vergessen; 1953).

Zu den mythischen und religiösen Konnotationen des Schattens tritt seit der Romantik auch eine psychologische Bedeutung. Der Schatten symbolisiert, im Gegensatz zum Licht des Bewußtseins, die Welt des Unbewußten, die verborgene Seite der Persönlichkeit. Ein Stummfilm,



THE BLUE GARDENIA



SCHATTEN



PHANTOM LADY



HOUSE BY THE RIVER

Arthur Robisons *SCHATTEN*, wird insbesondere von dieser Interpretationsebene bestimmt. Schon die Präsentation der Darsteller vor dem Beginn der eigentlichen Handlung verdeutlicht die Duplizität ihrer Existenz, indem sie wechselweise als Schattenrisse und in materieller Gestalt erscheinen. Der Film selbst setzt diese ambigue Darstellung der Figuren fort. Drei Verehrer einer jungen Frau leben ihre erotischen Phantasien aus, indem sie die Konturen ihres Schattens mit den Händen nachzeichnen und liebkoosen. Der Ehemann versteht dieses Spiel zunächst als realen Annäherungsversuch, erst ein zweiter Blick offenbart den trügerischen Charakter seiner Wahrnehmung. [19] Die permanent Schatten erzeugende Lichtdramaturgie verbreitet zwischen den Figuren eine spannungsgeladene, sinnliche Atmosphäre, in die ein fahrender Schattenspieler einbricht. Er fungiert als Katalysator der Leidenschaften, indem er die Gäste hypnotisiert und dadurch die unbewusste Seite ihrer Existenz sichtbar macht. Die Entfesselung der Triebe wird durch die zum Eigenleben erwachten Schemen der Figuren visualisiert. In mehr als vierzig Einstellungen agieren nicht reale Personen, sondern ihre Schatten. [20] Erst nachdem das Spiel der Begierden einen tödlichen Ausgang genommen hat, tritt der Schattenspieler wieder in Aktion und erweckt die Gesellschaft aus ihrem Trancezustand. Entsetzt über den Blick in die verborgenen Schichten ihrer Psyche, versichern sich die Eheleute gegenseitig ihre Liebe, die Gäste verlassen still das Haus.

Die Funktion des Schattens als Symbol der unbewussten Seite der menschlichen Existenz, wie sie *SCHATTEN* bis zur Perfektion vorführt, findet sich in späteren deutschen Stummfilmen nur noch punktuell. In *ALRAUNE* visualisiert der riesige Schatten der jungen Frau den triebhaften Teil ihres Wesens in dem Moment, in dem sie die Geschichte ihrer Entstehung erfährt – sie ist das Produkt der künstlichen Befruchtung einer Prostituierten mit dem Samen eines hingerichteten Mörders. *TARTÜFF* (1926) entlarvt die raffgierige und lüsterne Natur des scheinbar frommen Predigers durch einen dämonischen Schemen, der ihn ständig begleitet.

Auch der *Film noir* verwendet häufig Schatten als Symbole der Duplizität seiner Figuren. In *PHANTOM LADY* begeben sich die Sekretärin des unter Mordverdacht stehenden Protagonisten und ein Freund auf die Suche nach dem wahren Täter. Der erste visuelle Fingerzeig auf eine mögliche Verbindung zwischen dem Verbrechen und jenem hilfsbereiten Freund findet sich, als dieser einen Zusammenbruch erleidet. Der dämonische Schatten seiner Gestalt an der Wand verweist auf die dunkle Seite seiner Persönlichkeit. Wenig später offenbart der Film, daß er tatsächlich der Mörder ist und bestätigt dadurch die Andeutungen der Lichtdramaturgie. In *POSSESSED* verdeutlicht die silhouettenhafte Darstellung der Protagonistin, die unter einem zunehmenden Realitätsverlust leidet, den Durchbruch des Irrationalen in ihrer Persönlichkeit. Auch Fritz Langs Film *HOUSE BY THE RIVER* (Das Todeshaus am Fluß; 1950) ist voll von Schatten, die zum Symbol der Doppelexistenz der männlichen Hauptfigur werden.