Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 293

Artikel: Tiefenflächen : wie Josef von Sternberg den Raum konstruiert
Autor: Kooij, Fred van der
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863956

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Tiefenflächen

Wie Josef von Sternberg den Raum konstruiert

Einer der Aspekte, die bis jetzt Gemälde von Fotos und Filmen unterschieden, war die Tatsache, dass erstere aus Schichten aufgebaut sind. Das muss auch Josef von Sternberg bekannt gewesen sein, konnte er sich doch nicht nur als Kenner der Kunstgeschichte ausweisen, sondern darüber hinaus auch als Sonntagsmaler. Und malen heisst nun mal, Schicht über Schicht zu legen; zuerst kommt die Grundierung, dann die Skizze, darauf eine erste Fassung, worauf sich unzählige Pentimenti (also Korrekturen) anschliessen, was wiederum nicht selten in häufiges Übermalen ausartet. Und den Schluss bildet – zumindest, wenn man Tizian heisst oder in seine Fussstapfen tritt – ein Schleierbelag aus Lasuren. Für jenen Betrachter, der dem Endprodukt real gegenübertritt, bleibt diese Schichtarbeit in den meisten Fällen sichtbar.

Dagegen kennt der Film, der sonst immer so gern von den anderen Künsten stibitzt, erst eine bescheiden entwickelte "Lasurtechnik", man nennt es dort Über- oder Mehrfachblende. Aber meistens ist ein Film stur horizontal ausgerichtet und reiht einfach Einstellung an Einstellung. Und so verwundert es nicht, dass sich dort auch der Raum grundsätzlich in der Zeit entfaltet.

Nur nicht bei Josef von Sternberg. Trotz der wenigen Jahre, die ihm als Schöpfer seiner Filme vergönnt waren, entwickelte er eine höchst eigene Konzeption des filmischen Raums, und das Malen war ihm dabei wirklich behilflich. Um das Ergebnis der nachfolgenden Analyse vorwegzunehmen: Bei Sternberg entsteht Tiefe bevorzugt durch die Schichtung klar voneinander abgesetzter Ebenen, während bei üblichen Raumbildungen im Film die Kameralinse, etwas vereinfacht gesagt, primär die Zentralperspektive betont. Auf den folgenden Seiten werde ich nicht nur das Prinzip der Sternbergschen Raumhäutung an mehreren konkreten Beispielen demonstrieren, sondern auch ihr jeweiliges dramaturgisches Potential freizulegen versuchen. Denn bei diesem Regisseur wird keinesfalls nur der Ort geschichtet; auch die Zeit schlägt sich oft als eine Art räumlicher Staffelung in den Bildern nieder. Erzählerisch wiederum wird das Wechseln der Ebenen nicht minder virtuos gehandhabt, und auf der Aussageebene kommt es zu veritablen Versteckspielen zwischen den widersprüchlichsten, oft räumlich gestaffelten Bedeutungsschichten. Dabei erfahren wir en passant auch noch, dass kaum etwas schwerer zu durchdringen ist als Tüll, führt uns Sternbergs Kunst der Schichtung doch am Ende bis in die bestens geschützten psychischen Bezirke seiner maskenhaften Helden, die die Filetierkünste der Zuschauer mit oft unverhohlener Arroganz herausfordern.

Wollte man das Grundprinzip der Sternbergschen Raumschichtung mit einem einzigen Schlagwort charakterisieren, könnte man von einer Montage des Ortes reden. Dabei fällt auf, dass dieser Regisseur die Kombination von gemeinhin Unvereinbarem bevorzugt. Man schaue nur genau hin: In SHANGHAI EXPRESS (1932) geht der Blick durch den Führerstand einer stillstehenden Lokomotive hindurch auf das Fenster eines beängstigend nahe am Gleis gebauten Hauses und staffelt

in dieser unerwarteten Engführung von Lokkabine und Wohnraum den filmischen Ort, ganz ähnlich wie in BLONDE VENUS (1932) die Büroentourage des Vordergrunds höchst überraschend mit dem Ausblick auf den Innenhof eines afroamerikanisches Ghettos kontrastiert. In THE DOCKS OF NEW YORK (1928) zeigen dagegen Vorder- und Hintergrund zwar denselben Ort, eine Kneipe, diese aber wird uns mit einem Bildparadox, das sich einer höchst manieristischen Raumstaffelung verdankt, als zugleich leer wie übervoll vorgeführt. Denn die beiden Protagonisten, die vorne an einem Tischchen sitzen, scheinen sich in einem sonst verlassenen Lokal aufzuhalten, während der Spiegel hinter ihnen denselben Ort überfüllt mit Leuten zeigt. Immer bei derartigen architektonischen

Zwitterwelten ist der Raum raffiniert geschichtet worden und sind die verschiedenen Ebenen im Neunziggradwinkel zur Kameraachse platziert. Dadurch tritt die Tiefenstaffelung in ein pikantes Spannungsverhältnis zur gleichermassen betonten Flächigkeit, denn jede Ebene für sich bildet dadurch eine Art optisch geplätteter "Schauwand".

Gemeinhin sind es drei Schichten, die bei Sternberg den filmischen Raum bilden; das Obdachlosenasyl in BLONDE VENUS führt sie modellhaft vor, und auch das Lichtkonzept ist dort typisch für Sternbergs Konstruktion eines Ortes.

Der Vordergrund bleibt in der Regel abgedunkelt, sodass auch die Spieler als Silhouetten erscheinen, selbst wenn sich die Handlung, wie so oft hier, konzentriert. In starkem Kontrast dazu steht die Hintergrundebene, die zumeist in ein derart starkes und überstrahlendes Licht getaucht ist, dass man glauben könnte, sie sei selbstleuchtend und bilde die Lichtquelle für das ganze Bild. Zwischen diese beiden Schichten wird ein Mittelbereich förmlich eingeklemmt wie der Käse im Sandwich, von beiden Seiten gewissermassen mit Butter bestrichen. Dadurch entsteht auch lichttechnisch ein Zwischenreich, in dem sich die Helldunkelkontraste mischen und brechen. Deshalb ist dies oft die einzige Schicht, in der Grauwerte eine wesentliche Rolle spielen. Diese Dreierstaffelung durchdringt nun alle Ebenen des Films und greift dort, wie eine Szene aus DISHONORED (1931) beweist, mitunter sogar auf den Ton über. Als der Mann ihres Herzens sie verlässt, steht die Heldin stoisch am Fenster. Währenddessen streifen die Strahlen der Scheinwerfer des angrenzenden Flughafens über sie und die Fensterfront hinweg und projizieren eine zweite Schicht auf die Hauswand.

Der Mann, der sich da verabschiedet, erscheint bezeichnenderweise nie im Bild, denn dafür steht stellvertretend eine dritte Schicht, die als Klangfläche diesmal den Tonraum belegt; es ist das Geräusch seines durchstartenden Flugzeugs.

Doch nicht nur der Raum wird paraventartig gestaffelt, nein, bis in die (zumeist weiblichen) Porträts hinein reicht das Sternbergsche Prinzip der Dreifachschichtung. Mit Vorliebe wird die (oft maskenhaft erstarrte) Gesichtsfläche von einem Schleier verhängt, auf den seinerseits Schatten projiziert sind, wie das Beispiel aus SHANGHAI EXPRESS zeigt.

Woher kommt diese Vorgehensweise, die auf fast allen Ebenen tranchenartige Legierungen bildet? Nun, ohne Zweifel hat das Konzept in seiner kulissenhaften Disposition etwas Theatralisches. Bereits die frühesten erhaltenen Bühnenbildentwürfe der Theatergeschichte zeigen uns eine ähnliche dreifache Staffelung. Diese hatte ihre Ursache

wohl in den beleuchtungstechnisch äusserst beschränkten Möglichkeiten des Theaters vor der Elektrifizierung. Neben der bekannten zentralperspektivischen Verkürzung bot die Staffelung die einzige Chance, eine grössere Tiefe als tatsächlich vorhanden zu suggerieren.

Aber zugleich muss auffallen, dass Sternbergs Praxis in all diesen Punkten abweicht. Denn weder muss dieser Lichtmagier Mängel in der Beleuchtung kompensieren, noch zeichnen sich seine Bildkompositionen durch eine Überbetonung der Tiefenwirkung aus. Im Gegenteil, das Charakteristische an den geschichteten Räumen dieses Regisseurs ist das Paradoxon einer Tiefenfläche. Dauernd kippt hier Dreidimensionales in Zweidimensionales um und umgekehrt. Das zutiefst Kinematografische wird sofort deutlich, wenn wir für einmal Sternbergs Kamera auf einer echten Theaterbühne folgen. Dort, in einer der Schluss- und Schlüsselszenen von DER BLAUE ENGEL (1930), wird eines jener Erniedrigungsrituale inszeniert, die für das Gesamtwerk so typisch sind.

Es ist der Moment, in dem ein mittlerweile zum Clown verkommener Professor nicht nur den letzten Rest an Würde verliert, sondern seiner Identität als solcher verlustig zu gehen droht. Zusammen mit einem Provinzzauberer nimmt er die Vorderbühne in typischer Sternberg-Silhouette ein, die, weil sie sanft aufgehellt wurde, gerade noch etwas Innenzeichnung aufweist. Den Hintergrund bildet, erneut überstrahlend, eine Art Lichtmaschine, von der die beiden durch einen Tüllvorhang getrennt sind. Trotz seiner schier immateriellen Erscheinung wird der Tüll in dem sich zuspitzenden Drama eine Hauptrolle spielen, denn der feminine Stoff erinnert nachhaltig daran, dass in diesem Film die Bühne eigentlich ein Ort der Weiblichkeit ist. Von hier strahlt die fatale Aura des Dietrichschen Vamps in die Männerrunde. Auf diesen Brettern, die das Weib bedeuten, sind Männer nicht bei sich, und bald wird auch der Herr Professor mit einem aus dem letzten Loch gekrähten «Kikeriki» zum Hahnrei mutieren. In der Theatergasse nämlich – als der Gehörnte sich

bezeichnenderweise im Vorhang verheddert, kann er es deutlich sehen – bändelt die Dietrich schon mit dem nächsten an. Nur durch Tüll getrennt, ist die Frau unerreichbar geworden. Schleier und Netze – je dünner die Stoffe, desto undurchdringlicher werden sie bei Sternberg für die Liebe. Denn der Tüll hat es in sich, er verdichtet die räumliche Schichtarbeit zu einem oft erotisch bestimmten Paradoxon. Als Marlene Dietrich sich in THE SCARLETT EMPRESS (1934) von ihrem Liebhaber küssen lässt, trennt ein Seidenstoff ihre Lippen, als könne auch Nähe auf Sehnsucht nicht verzichten. Nur Waffen dringen durch all diese hauchdünnen Stoffe, die dauernd die Liebenden trennen, wie der Dolch und das Brenneisen in SHANGHAI EXPRESS unmissverständlich demonstrieren.

Und als die Dietrich in DISHONORED mit den Worten «Perhaps I can persuade you to stay» hinter einem Seidenvorhang gar eine Pistole auf einen ihrer potentiellen Liebhaber richtet, beweist sie nur, dass sie sich bestens auskennt mit der erotischen Verhütungskraft des Tülls, dem unbewaffnet nicht beizukommen ist.

Aber neben den beiden Konnotationen als Trennwand und Standarte einer weiblichen Herrschaftszone zeigt der Bühnenvorhang in DER BLAUE ENGEL Eigenschaften, die ihn endgültig aus dem Bereich des Theatralen katapultieren. Denn ein Fangnetz ist dieser Tüll in mehr als einer Hinsicht – er ist es auch als Lichtfänger. Und spätestens hier kippt seine von der Lichtmaschine im Hintergrund bewirkte Immaterialisierung ins Cineastische um. Als Leuchtkörper verdoppelt er *im* Film die Leinwand, *auf* den dieser Film projiziert wird. So wird er zur ebenso subtilen wie reichhaltigen Metapher für das Kino schlechthin. Die Stoffwände in Sternbergs Filmen betonen durch ihre unverfroren behauptete Undurchdringlichkeit den Umstand, dass eine Filmleinwand, aller suggestiven Lebensnähe zum Trotz, unpassierbar bleibt. Eine Szene in MACAO (1950) führt dies zugespitzt vor, als handle es sich um eine ästhetische Positionsbestimmung. In einem Hafen findet eine Verfolgungsjagd statt, so dass anstelle des Tülls ortsübliche Netze zum Einsatz kommen. Einer der Verfolger zieht ein Messer und wirft es quer durch die ausgehängten Fangnetze einem der Flüchtenden tödlich in den Rücken. Im nächtlichen Hafen prangt es in dessen leuchtend weissem Kittel wie in einer Filmleinwand.

Und so zeigt sich: Die Leinwand selbst ist eine Schicht, auf die sich, als wäre es eine Haut, das Projektionslicht wie eine zweite legt. Und die Menschen hier sind deshalb so verletzlich, weil ihr Fleisch nur Licht ist. Darin ereignet sich die zentrale dialektische Volte des Kinos, offenbart sich das Geheimnis der filmischen Präsenz. Denn das Licht wird hier zum Fleisch und das Fleisch zum Licht, und deshalb kann die dickste Mauer mit einer simplen Blende passierbar gemacht werden, erweist sich noch das dünnste Tüll als undurchdringlich, eben weil die Leinwand selbst es letztlich bleibt. Im Kino sind wir immer ausgesperrt *innerhalb* einer allzu leicht erzeugbaren Intimität, sind dem Geschehen dauernd nah und fern zugleich; somit sind wir bei allem, was geschieht, aufdringlich abwesend. All das wird durch die Sternbergschen Raumschichtungen ebenso radikalisiert wie reflektierbar gemacht. Keine geringe Leistung, wie ich finde.

Nun könnte man vermuten, dass mit dem Ende des Zelluloidzeitalters auch die Selbstbezüglichkeit des Sternbergschen Filmstils veraltet. Doch das Gegenteil scheint mir der Fall zu sein, denn seine Art, den filmischen Raum zu schichten, erlebt im digitalen Zeitalter von unerwarteter Seite neue Aktualität. Aber dazu muss ich etwas ausholen. Bekanntlich werden im traditionellen Schnitt Einstellungen auf jeweils gewünschte Längen geschnitten, bevor sie in der Montage zusammengefügt werden. Die weggeschnittenen Teile fallen unter den Schneidetisch und sind demnach nicht mehr Bestandteil des fertigen Films. Das hört sich reichlich banal an, wenn nicht just hier einer der entscheidenden Unterschiede zum modernen Digitalschnitt stattfinden würde. Denn da werden einzelne Einstellungen nur zum Schein abgeschnitten, in Wirklichkeit werden sie am Schnittpunkt bloss in die Unsichtbarkeit befördert. Denn die neue Einstellung tritt nicht an Stelle der alten, sondern sie überlagert sie. So entsteht eine mehr oder minder dichte Schichtung von sich überlagernden Einstellungen, wobei jeweils nur die oberste sichtbar ist. Es sei denn, die oberen (oder mehrere unmittelbar darunter liegende) Einstellungen werden transparent gemacht, dann kommen die darunter liegenden erneut zum Vorschein. Demnach wandelt sich, streng genommen, die Montage in der aktuellen digitalisierten Filmpraxis zu einer Kunst der Schichtung, und somit weist Sternbergs Ästhetik erneut energisch in die Zukunft.

Dass Sternberg die Montage in seine Raumkonzeption ausdrücklich einbezieht, zeigen seine oft ungewohnt langen Überblendungen. Denn die sorgfältig aufeinander abgestimmten Bildkompositionen, die dort für die Dauer einer Blende zusammenwachsen, staffeln ihrerseits den Raum wie übereinandergelegte Folien. So verharrt in DISHONORED die Protagonistin hinter dem Bettvorhang, während sich über die hellgraue Fläche dieser Einstellung mittels Überblendung die Silhouette eines Flugzeugs legt, in das die gleiche Frau schwarz gewandet einsteigt. Wie immer wurde dabei der eigentliche Moment der Doppelschichtung so lange ausgekostet, dass technisch gesehen der Bildwechsel nicht länger als übliche Kopierblende behandelt werden konnte, sondern separat auf dem optischen (Trick-) Tisch nachbearbeitet werden musste. Die so erzielten Ortsüberlagerungen lassen Räume entstehen, die so nur das Kino errichten kann. Mitunter

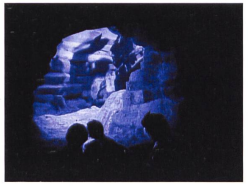
surreale Mutationen waren die Folge, wie das abgebildete Beispiel aus BLONDE VENUS zeigt.

Die Erwähnung des Tricktisches bringt uns zu einer weiteren Technik, die, neben jener des klassischen Bühnenbildes, dem Sternbergschen Schichtungsprinzip analog ist, nämlich die auf mehrere Glasplatten verteilte Raumaufteilung im Trickfilm. Lotte Reiniger und ihrem Team wird die Erfindung eines Arbeitstisches nachgesagt, mit dem auf drei Ebenen gleichzeitig animiert werden konnte. Dabei war die oberste Glasplatte für das Geschehen im Vordergrund zuständig, auf der in einigem Abstand darunter montierten Platte fand die Animation der eigentlichen Handlung statt, während ein drittes Glasfenster den Hintergrund enthielt. In Reinigers ABENTEUER DES PRINZEN

ACHMED (1926) wurde diese Technik erstmals angewandt, wenn auch noch etwas rudimentär, was ihren durchschlagenden Erfolg aber nicht verhindern konnte. Bald danach vereinigte Walt Disney in wahren Animationstürmen bis zu zehn Ebenen. Obwohl Reinigers Film in der Ornamentalisierung seiner Schattenrisstechnik unverkennbare Wesensverwandtschaften mit Sternbergs Werk aufweist, glaube ich nicht, dass hier mehr als eine Parallelität der Entwicklung vorliegt.

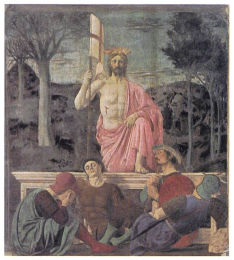
Ebenso auffallend erscheint auf den ersten Blick die Ähnlichkeit mit den Anfängen der filmischen Raumbildung im frühen italienischen Kino. Gerade Giovanni Pastrone ist in seinem Meisterwerk CABIRIA (1914) ein Pionier im Erzielen dreidimensionaler Bildwirkungen. Seine Me-

thode basierte auf einer «gezielten Ausnützung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die Pastrone mit Hilfe der Tiefenschärfe erreichte; [...] ein revolutionäres Vorgehen. Auf diese Weise gelang es ihm, mehrere verschiedene Handlungen in einem Bild zu vereinen.»[1] Das Revolutionäre daran muss stark relativiert werden, konnte der Filmemacher doch auf eine Technik zurückgreifen, die in Operninszenierungen des neunzehnten Jahrhunderts spätestens seit der Krönungsszene in Giacomo Meyerbeers «Le Prophète» (1849) für die Werke der Grand Opéra Standard war. Doch für uns ist ohnehin der abermalige Unterschied zu Sternbergs Ästhetik entscheidend: Bei Pastrone nämlich wurde die Staffelung (wie im Zitat bereits angedeutet) dramaturgisch genutzt, um die Aktionen über die ganze Tiefe seiner tableauartigen Einstellungen in Bewegung zu halten. Jeglicher Hinweis auf die Zweidimensionalität des Bildes musste dabei natürlich unterbleiben. Dennoch gibt es in dem sogenannten «Picturalismus» des frühen Films, wo, wie der Name bereits andeutet, mit der Kamera malerische Effekte angestrebt werden, etwas, woran Sternberg unmittelbar anknüpfen konnte, und zwar mit seiner Vorliebe für Silhouettenwirkungen. Gerade das frühe italienische Kino ist voller wunderbarer Beispiele dafür, und das nicht nur in CABIRIA. Sternberg lernte diese Technik wohl durch zwei seiner Lehrmeister schätzen. So enthält Erich von Stroheims FOOLISH WIVES (1922) in der Selbstmordszene der Haushälterin eine sehr schöne Anwendung dieser Technik. Vor allem Maurice Tourneur aber, der sich wie Stroheim und Sternberg von Europa aus nach Hollywood durchgeschlagen hatte, zeigte in THE LAST OF THE MOHICANS (1920) einen Aufbau des filmischen Raumes, der in seiner Schichtungstechnik jenem Sternbergs auffallend verwandt ist.

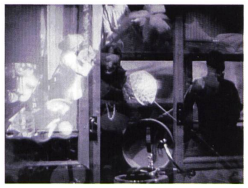


Wir haben bis jetzt sowohl die Theater- wie die damalige Filmgeschichte auf ihre Einflussmöglichkeiten auf dieses an sich höchst eigene Raumkonzept abgeklopft. Dass aber die Malerei die vielleicht prägendste Rolle spielt, kann bei Josef von Sternberg nicht verwundern: Als leidenschaftlicher Sammler ostasiatischer Kunst kannte er Raumbildungen, die nicht zentralperspektivisch ausgerichtet sind, sondern zum einen in der Darstellung von Wolkenformationen, die eine Landschaft verschleiern, zum anderen in den Holzschnitten ein Schichtungsprinzip erzeugen, das bereits Henri Toulouse-Lautrec in seinen Lithografien stark beeinflusste. In dessen Jane-Avril-Plakat gibt es sogar einen präfilmischen Weitwinkeleffekt, dessen Tiefenwirkung in absichtlichem Kontrast zu einer das Bild sonst prägenden Flächigkeit steht, was auf Sternbergs spätere (und ähnliche Raumparadoxa bildende) Experimente verweist. Da anzunehmen

ist, dass Sternberg auch Werke der Frührenaissance kannte, sei hier zum Schluss kurz auf die Anfänge der Zentralperspektive hingewiesen. Wie Piero della Francescas «Auferstehung Christi» (circa 1465) stellvertretend dokumentiert, weist die frühe Zentralperspektive eine ähnliche Staffelung von Raumtranchen, oft inklusive der für Sternberg so typischen Frontalität, auf.



Doch zurück zum Film. Was geschieht, wenn solche Raumkonstruktionen narrativ genutzt werden? An einer Szene aus SHANGHAI EXPRESS möchte ich demonstrieren, wie das Schichtungsprinzip eine ganz eigene Mise en scène verlangt und von Sternberg dann auch bekommt.



Eine jener famos langsamen Blenden lässt unseren Blick in eine tiefer gelegene Raumschicht dringen: Das Bild eines übervollen Bahnhofs häutet sich dabei, und übrig bleibt ein Zugabteil. Dort, mit Blick auf den Gang – erneut die gradwinklige Positionierung gegenüber Rückwänden –, wird die Kamera verharren. Architektonisch sind nur frontale und parallel zueinander verlaufende Wände zu sehen, deren Fenster vorne und hinten teils mit Rouleaus verschlossen sind. Ein Koffergrammophon im Vordergrund deutet die Räumlichkeit des eigentlichen Abteils nur an. Sukzessive werden Personen nun dadurch eingeführt, dass sie von der einen Ebene in die andere wechseln. Die Dramaturgie spielt sich somit als Schichtwechsel ab. Dabei verändert sich oft auch die Präsenz der Person, am drastischsten dadurch, dass diese durch das Hochschieben einer Sichtblende überhaupt erst in Erscheinung tritt. Nicht weniger schaltartig vollzieht sich die Präsenzbildung aber, wenn eine Gestalt aus einer Schattenebene in eine mit Vorderlicht tritt. Dieses Prinzip wird raffiniert durch eine Kostümstrategie unterstützt und zugleich erweitert. So ist die Dietrich-Figur ganz in Schwarz gekleidet, wodurch sie, auch wenn sie ins Licht des Abteils tritt, optisch mit einer silhouettierten Frau auf der Gangway verwandt bleibt, während der Mann in der Mitte – er dank seiner hellgrauen Uniform – durch jenes bereits erwähnte Sandwichverfahren von beiden schwarzgestaltigen Frauen eingefasst wird. Wenn dann noch die Sonnenstore eines der Fenster im Gang hinten hochgelassen wird und draussen eine Landschaft vorbeizieht, die sich in ihrer Flächigkeit deutlich als Rückprojektion zu erkennen gibt, haben wir die Maximalstaffelung dieser Szene erreicht.

Doch das Prinzip der Schichtung erfährt in dieser Szene noch eine folgenreiche Erweiterung: Es wird nicht länger nur auf Ereignisse auf der Tiefenachse angewendet, sondern weitet sich auch auf Positionen auf der Längsachse aus. Die dazu von Sternberg entwickelte Technik funktioniert folgendermassen: Wenn die Frau, die vor dem Zugfenster im Schattenbereich verharrt, nach vorne ins Abteil neben die Dietrich tritt, zeigt sich, dass ihre Kleidung nicht nur ein deutlich dunkleres Grau als das des Offiziers aufweist, sondern in ihrer Schlichtheit auch einen Kontrast zu der Kleidung der beiden anderen bildet. So erzielt Sternberg einen überraschenden Effekt: Auch wenn sich zwei Personen in der gleichen Raumschicht treffen, können sich zusätzlich getrennte Ebenen bilden, die Schichtung hat sich gewissermassen nur um neunzig Grad gedreht, und aus dem Hintereinander ist ein ebenso trennscharfes Nebeneinander geworden. Schauen wir uns an zwei Beispielen etwas genauer an, wie aus diesem zusätzlichen Kippvorgang dramaturgisches Kapital geschlagen werden kann.

Die Exposition in MOROCCO (1930) zeigt eine Schiffsankunft. Auch hier ist der Raum gestaffelt,

mit zwei Besonderheiten allerdings. Der wie üblich als Lichtquelle wirkende, überstrahlende Hintergrund wird diesmal von einem die Konturen auflösenden Nebel in Beschlag genommen, und der gewohnt dunkle Vordergrund weist etwas mehr Vorderlicht als üblich auf, sodass die dort platzierten Komparsen präsenter wirken als die beiden Protagonisten, die bald in und aus der Nebelschicht in Erscheinung treten werden. Das wird sich erzählerisch als wichtig erweisen. Die dazugehörige Dramaturgie verläuft nun in drei Phasen. Zunächst "erzeugt" die neblige Leuchtschicht die Dietrich bei ihrem ersten Auftritt in diesem Film, ja vor US-Publikum überhaupt. Es ist ein Starauftritt buchstäblich aus der Anonymität heraus, der aber in einem brillanten Sternbergschen Schachzug sofort wieder in eine innerfilmische Anonymität wechselt, indem die Dietrich in die vordere Schicht zu den Komparsen tritt. Dieser Wechsel signalisiert die zweite Phase der Exposition. (Übrigens, im Vordergrund erhält die Dietrich etwas mehr Zeichnung als diejenigen, die sich dort schon aufhalten; kurz, sie bleibt auch innerhalb der namenlos an der Küste Gestrandeten gerade noch ausreichend prominent.) An der Nebelgrenze im Hintergrund hält sich der (in seinen Konturen leicht verwischte) männliche Protagonist, gespielt von Adolphe Menjou, bereit, um nun seinerseits in den Vordergrund zu treten. Wir haben die dritte Phase der Exposition erreicht, in der sich eine jener Neunzig-Grad-Drehungen im Schichtaufbau ereignet, die wir als Technik der Sternbergschen Mise en scène gerade kennengelernt haben. Und hier zeigt der Regisseur erstmals, was diese leisten kann. Erneut wird über die Kostümwahl die Trennung der Schichtungen prolongiert. Sowohl in den Grauwerten wie in dem deutlich von jenem der Dietrich abweichenden Licht bleibt die Separation zwischen ihr und ihm auf der Tiefen- wie auf der Querachse erhalten, obwohl sich die beiden jetzt kennenlernen. Tatsächlich werden sie im Verlauf des Films fast ein Ehepaar, doch bis zuletzt bleibt ihre Beziehung im Kern eine Nichtbeziehung. Und genau das sagt die besondere, gleichsam prophetische Dramaturgie der Schichtwechsel hier voraus. Ein Zufall vielleicht? Um das zu klären, betrachten wir umgehend eine weitere Szene, in der diese beredte Mechanik erneut zum Einsatz kommt.

Der Schluss von BLONDE VENUS beginnt mit einer jener Geschlechtsrochaden, die dieser Regisseur so liebte, sie findet zunächst diskret hinter einem halbtransparenten Vorhang statt. Herbert Marshall spielt den von seiner Frau (scheinbar) verlassenen Ehemann und Cary Grant ihren Liebhaber. Als es zur Konfrontation in der ehelichen Wohnung kommt, spitzt das Schichtungsprinzip den Kontrast zwischen den beiden Männern zu. Während der Liebhaber in Kostüm und Ausleuchtung hart konturiert ist, wird die Marshall-Figur beim Abwaschen hinter ein Stück Tüll platziert, das seine Konturen mit Weichzeichner versieht.

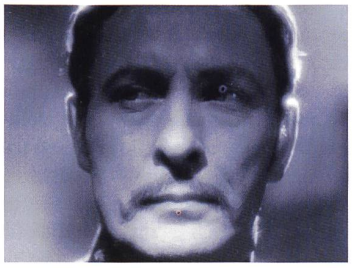
Wie in DER BLAUE ENGEL vereint die Gaze den Mann mit der Welt der Frau und trennt ihn, den Verlassenen, zugleich von ihr. Als sich dann die beiden Rivalen Grant und Marshall direkt gegenüberstehen, muss jene symbolische Qualität des Vorhangs aus der Tiefenschichtung heraus in das Nebeneinander eines doppelten Profils transferiert werden. Um dies technisch zu erzielen, macht Sternberg wieder von einer Kombination aus Kostüm- und Lichtkontrast Gebrauch, die hier aber eine besondere Variante bildet, weil ein derartiges Zusammenfügen von zwei komplett differierenden Lichtqualitäten, und das im gleichen Raumsegment, ein höchst ungewöhnlicher Vorgang ist. Während Grant, von einem harten Schattenriss sekundiert, hart konturiert bleibt (eine Lichtsetzung, die man in der Fachsprache *low key* nennt), wird bei Marshall die vorherige Weichzeichnung-durch-Gaze dank eines High-key-Lichts imitiert. Dieses herrscht nur in einem eng begrenzten Bereich, da zu einem stark gestreuten Vorderlicht eine steil gesetzte "Spitze" tritt: Auf den Protagonisten wird von hinten ein Licht gerichtet, das so stark ist, dass der helle Rand, den es um die Gestalt des Mannes zeichnet, überbelichtet wird, wodurch dessen Konturen verwischen.

Damit sind wir fast unmerklich von formalen Fragestellungen ins Inhaltliche gerutscht, und das ist auch gut so, denn die Kostbarkeit seiner Oberflächenwirkungen lässt leicht übersehen, dass Sternberg weit mehr tut, als sein schi-

ckes Personal auf einen filmischen Catwalk zu schicken. Gerade was die psychologische Durchdringung angeht, ist das Schichtungsprinzip imstande, einiges zu leisten, wenn es auch zunächst so aussehen mag, als würde es mit seinen Schichten aus Masken, Schatten und Schleiern genau dies am erfolgreichsten verhindern. Denn zusammen mit einer mimischen Unbeweglichkeit, die von einer mechanisch stereotypen Gestik nur ergänzt, mitnichten aber aufgehoben wird, bewirkt die Maskenhaftigkeit der Sternbergschen Figuren eine sogar nach Hollywood-Normen extrem zu nennende Kaltstellung der Physiognomie. In unsere Schichtentermini übersetzt: Der Ausdruck selbst bildet eine so gut wie undurchdringbare Wand. Zumal in hochemotionalen Momenten wird die Ausdruckslosigkeit als psychologisches Zeichen einer heroisch gefeierten Unbesiegbarkeit sichtlich zelebriert. Dadurch entsteht etwas Rätselhaftes, das in eklatanten Kontrast zu den holzschnittartigen, melodramatischen Plotkonstruktionen tritt. Nach eigenem Bekunden interessierte sich Sternberg denn auch nie wirklich für Letztere. Um aber hinter der simplen Storyline die wahre Geschichte – die eigentlichen Erfahrungsberichte ihrer Opfer und Täter – freizulegen, muss der Zuschauer selbst das Gezeigte zu häuten anfangen. Damit stossen wir in einen Bereich vor, wo das in diesen Filmen aufs Mannigfaltigste entwickelte Schichtungsprinzip bis in den Bereich der Rezeption vordringt, um dort die ganze Strategie mit einer den Zuschauer unmittelbar herausfordernden Aufgabe abzurunden.

Das Nervenkostüm der Sternbergschen Filme ist aus den schillerndsten Schichten genäht. Die Aussagen, die dabei freigelegt werden können, bleiben somit unauflösbar mehrdeutig. Denn was räumlich so trennklar geschichtet scheint, verwischt sich an vibrierenden Grenzen oft raffiniert, was ein restloses Tranchieren hintertreibt. Wie die Passagiere eines in Seenot geratenen Schiffes schwanken die Sinnstiftungen – obwohl im ruhigen Gewässer der Analyse jeweils klar und eindeutig benennbar – zwischen den unterschiedlichsten Bedeutungsebenen hin und her. Und dort, auf so hoher See in so dunklen Kinosälen, sind wir gefragt, werden wir entsprechend herausgefordert.

Klären wir zunächst unsere Aufgabe: Wie sieht eine Psychologie aus, die in höchst widerspruchsvoller Bewegung die Gefühle zugleich verschleiert und auslagert? Am einfachsten wohl kann das an der Technik der Gesichtsverschattung demonstriert werden, denn diese wird, im Unterschied zur Verschleierung, auch auf den männlichen Protagonisten angewandt. In THE DEVIL IS A WOMAN (1935) wird in dem Augenblick, da ihn die geliebte Frau endgültig verlässt, ein Schatten über das Gesicht des Helden geworfen . Er ist

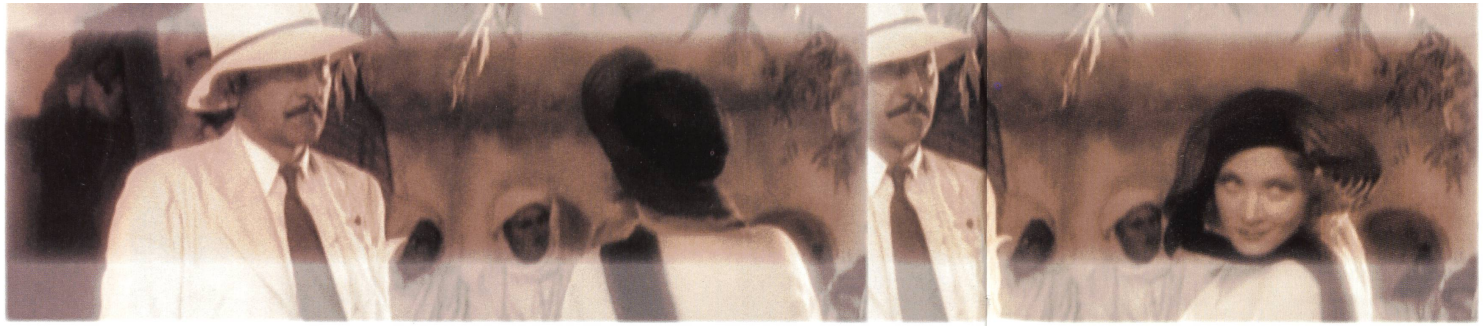


schon etwas älter und dem Regisseur, der wusste, dass es sich bei diesem Film um den letzten mit Marlene Dietrich handeln würde, wie aus dem Gesicht geschnitten. Somit erinnert dieses Selbstporträt an jene von Rembrandt, in denen die für Nahansichten höchst ungebräuchliche Verschattung des Gesichts auch auffallend häufig auftritt.

In beiden Fällen, im Film wie im Gemälde, ist die Massnahme ein optisches Signal der Innenschau. Die Abdunkelung der Mimik gehört bei Sternberg eindeutig zur zentralen Strategie des Entziehens und der Verschleierung innerer Vorgänge, erweist sich aber zugleich als eines der markantesten Merkmale der Selbsterforschung in der gesamten Malereigeschichte!

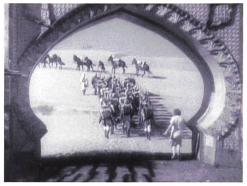
Ein perfektes Beispiel für die Auslagerung psychischer Vorgänge in eine räumliche Verschichtung bietet uns eine Szene in MOROCCO, in der die Heldin ihren Liebhaber, einen Fremdenlegionär, unter den heimkehrenden Soldaten zu sehen hofft. Dass sie dabei in grösster innerer Aufregung ist, vermitteln primär mehrere durch das Bild gezogene Ereignisebenen. Die Kamera fährt mit der Heldin rasch an Menschengruppen und architektonischen Details vorbei. Dadurch entsteht ein ungestümes Fliessen, wobei sich vieles, Wasserströmungen gleich, über- und gegeneinander bewegt. Diese ganze Turbulenz projiziert die panische Verfassung dieser Frau quasi auslagernd in den Raum. Bemerkenswert ist, wie der Raum im Off dabei zusätzliche Unruhe ins rauschende Bildgewässer dieser Sequenz schleust, indem durch eine Kamerafahrt in unregelmässigen Abständen von der grellen Sonne überstrahlte Arkadenstützen ins Bild geraten, als sei Herzflattern ein architektonisches Phänomen. Wie ein Schwamm ist alles Formale hier mit Aussage durchtränkt.

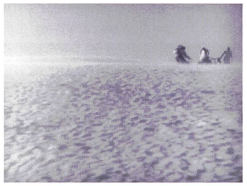
Als im Finale des gleichen Films die Legion weiterzieht und die Dietrich sich zwischen Menjou und dem von Gary Cooper gespielten Soldaten zu entscheiden hat, zeigt Sternberg, dass er seine Raumschichtungen nach Bedarf sogar zu Zeitindikatoren umzufunktionieren weiss. Das ist so ungewöhnlich, dass dafür ein kleiner Exkurs nötig ist. Machen wir also etwas Platz, damit die Zeit zum Raum werden kann.



[1] Petra Thorbrietz, Einige Betrachtungen zu den technischen und ästhetischen Besonderheiten des Films CABIRIA, in: Margot Berthold (Hg.), CABIRIA, ein Film von Giovanni Pastrone; Entstehung – Geschichte – Wirkung. Materialien (Typoskript des Münchener Filmzentrums), München 1979, S. 22–25, hier S. 24

[2] Darin steckt sogar eine weitere Entlarvung in Form eines kleinen Insiderwitzes, gemünzt auf Marlene Dietrich, die hier die Dirne spielt: «Marlene sah wie eine Nymphomanin aus, war doch in Wahrheit eher eine Hausfrau.» Billy Wilder, in: Hellmuth Karasek, Billy Wilder. Eine Nahaufnahme, München 1994, S. 351



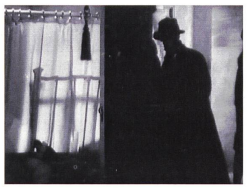


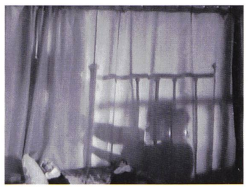
Insgesamt zweimal sind Dietrich und ihr von Menjou gespielter Fast-Ehemann beim Wegzug der Legionäre aus einem Städtchen zugegen. Beim ersten Mal dreht sie dem Stadttor mit dem abziehenden Heer verächtlich den Rücken zu. Im Abwenden scheint sie zugleich ihre Leidenschaft für Söldner Cooper hinter sich zu lassen. Kurz noch schenkt sie den mit den Soldaten abziehenden Frauen ihre Aufmerksamkeit. Aber als sie von Menjou hören muss, dass die Frauen dieses trostlose Schicksal als Soldatenbräute auf sich nehmen, weil sie «ihre Männer lieben», kommentiert sie verächtlich: «Those women must be mad!»

Beim zweiten Mal verkehrt sich die Situation in ihr Gegenteil. Auch diesmal ist die Dietrich-Figur mit ihrem Fast-Zukünftigen Menjou erschienen, aber diesmal fällt ihr der Verzicht auf Gary Cooper weit weniger leicht. Mehr noch, in einer plötzlichen Aufwallung rennt sie der bereits im Wüstensand vor der Stadt verschwindenden Truppe nach. Der wiederum klar geschichtete Raum trennt mittels Stadttor das Dorf vorne sauber vom Wüstensand, der sich wie eine Wandfläche dahinter aufwirft. Exakt an dieser Grenze bleibt die Frau stehen. Und wie beim früheren Verzicht zeigt die Kamera sie in Rückenansicht. Und wie beim ersten Mal wirft sie auch jetzt einen Blick über die Schulter. Doch die Positionierung hat sich um hundertachtzig Grad gewendet. Was damals vorne lag, liegt jetzt hinten. Der geschichtete Raum ist zum Zeitindikator geworden: Was sie damals zurückblickend hinter sich liess, war eine Liebschaft; was sie jetzt zurücklässt, wird Menjou, ihr vermeintlich Zukünftiger, sein. Beide Male haben Rückenansichten und das Stadttor nicht nur zwei Räume getrennt, sondern auch zwei Zeiten: Vergangenheit und Zukunft. Die Zuordnung wird beim zweiten Mal nur einer Rochade unterzogen, wenigstens für die Dietrich. Denn auch sie «goes mad», jetzt. Auch für sie wird die Wüstenfläche zum unendlichen Ort des Nachher. Und so sinkt sie am Ende weg wie ein weiteres Körnchen in einer Sanduhr, und der Film schliesst mit dem lange leerstehenden Bild einer alles weitere verdeckenden Ebene. Schichtschluss!

Nein, noch nicht ganz. Das angekündigte Schälen selbst haben wir glatt vergessen, dabei hatte ich doch versprochen, dass wir uns selbst beim Häuten der Schichten zuschauen würden, wie Peer Gynt einst bei seiner Zwiebel, fleissig auf der Suche nach Bedeutung. Nun denn!

Obwohl Sternberg in seinen Filmen mit scheinbar klaren Symbolen wie dem traurigen Clown in DER BLAUE ENGEL und der schwarzen Katze in DISHONORED arbeitet, versteckt er Aussagen bevorzugt in den Maserungen seiner Bilder. Was auf den ersten Blick rein ornamental erscheint, kann sich bei genauerem Hinsehen als höchst bedeutungsvoll erweisen. Zu Beginn des erwähnten DISHONORED macht er uns Zuschauer dankenswerterweise sogar vor, wie Schälungen dieser Art zu geschehen haben. Und bald wird klar: Durch alle Schichten muss einer hindurch, um hier zu einer Persona zu kommen. Wobei sich am Ende immer herausstellt, dass Persona ein höchst doppelsinniger Begriff ist, und so erwartet uns als Ergebnis ein Mensch und ein Niemand zugleich. Hier also die Wegleitung für alle, die sich hiervon nicht entmutigen lassen, und zu schälenden Zuschauern werden wollen.





Vor ihrer Tür stehend, erscheint dem Chef des Geheimdienstes die Wohnung der Prostituierten als ein Labyrinth, in das sie ihn nun hineinbittet. Eine Aussenwand, auf die ein Fenster bizarr verzerrt seinen Schatten wirft, der Schatten des Geheimdienstlers darüber, kaum unterscheidbar von seiner eigenen Silhouette. Hinter der Tür ein Vorhang, dahinter ein Bett, davor die Ornamentik einer Lampe, dahinter die Frau, auch sie verschleiert. Da wird eine Orgie an camouflierenden Überlagerungen veranstaltet. Und wie es dem Beruf der Dame entspricht, folgt die Entblätterung auf dem Fuss. Denn die Enthüllung ist doppelt konnotiert, erotisch und aufklärerisch zugleich. Schliesslich soll die Dirne für den Geheimdienst angeworben werden, und spricht man in diesen Kreisen von sich nicht als Aufklärer? Aber das freudianisch aufgeladene Eindringen in die hell aufleuchtende Tür bis zum tüllverhängten Bett ist die eine Seite der Medaille, die komplette Entzauberung, die damit einhergeht, die andere. Das geheimnisvolle Labyrinth der Wohnung entpuppt sich beim Vordringen in dieses als ein mickriges, recht spiessig eingerichtetes Einzelzimmer. Und nachdem sich der Vamp am Ende entschleiert hat, legt die darunter zum Vorschein kommende Frau gar Hauspantöffelchen an.[2]

Zugleich täuscht dieser innenarchitektonische Striptease auf einer dritten Bedeutungsebene eine Annäherung an die Frau vor, die sich als illusorisch herausstellen wird. In Wirklichkeit wird sie bis zum Schluss ihr Geheimnis bewahren. Die Heldin entzieht sich, weil ihre Gefühle, aller Entlarvung zum Trotz, letztlich nicht freigelegt werden können. Sie bleiben opak. Sternbergs Protagonisten mimen die Gefühlskälte bloss, in Wahrheit sind sie fast krankhaft verletzlich. Darum maskieren sie ihre Gefühle hinter so viel Schleier, Schatten – und eben Masken. Sicher ist in diesem Fall nur, dass dieses Strassenmädchen, wie viele Heldinnen bei Sternberg, nur zum Schein eine Femme fatale ist. Doch zum zynischen Menschenbild dieses Regisseurs gehört auch, und das zeigt diese Szene, die das Geheimnis einer Person bis zur Leere enthüllt, ebenso unmissverständlich, dass sich hinter all dem vielleicht doch nur das Nichts, die Banalität verschanzt. Diese Option bleibt bei aller Faszination, die seine Heldinnen und Helden zu verbreiten wissen, immer offen. Und so gehen hohle Pose und Übersensibles, Verrufenes und Biederes, Ornament und Sinngehalt, Komplexität und Leerformel in dem Prinzip der Schichtungen auf, das an Babuschkapuppen erinnert. Es entsteht eine unauflösbare Konstruktion von ebenso pausenlosen wie atemberaubenden Rückkopplungen.

Fred van der Kooij

Vorabdruck eines Kapitels aus dem Buch «Vom Rauschen des Windes im Daumenkino. Aspekte des Filmischen», das in absehbarer Zeit beim Wilhelm Fink Verlag, München, erscheinen wird.