

Shadowplay

Film Stills aus der Sammlung
des Österreichischen Filmmuseums

Kapiteltexte und Objektbeschriftungen

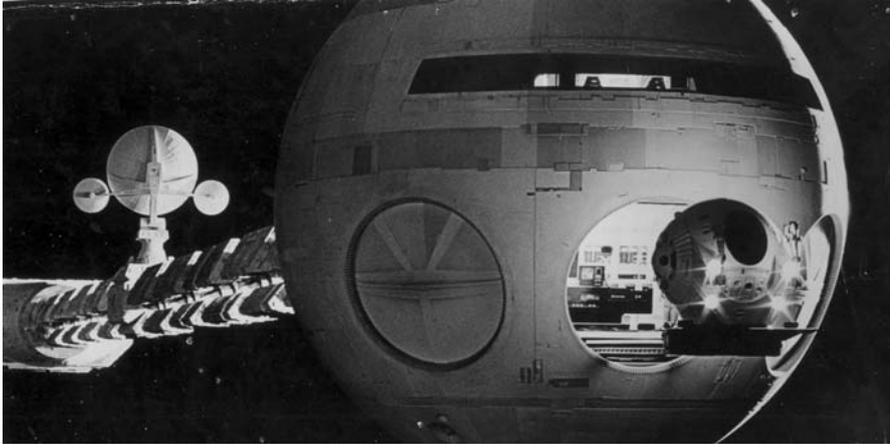
Schatten in Film Stills

Film Stills sind ganz offensichtlich auf einer anderen Ebene situiert als der Film selbst – zugleich aber stellen sie eine jener Instanzen dar, die den Film vermitteln sollen. Im Zuge einer Filmproduktion sind die Aufgaben klar definiert: *Film Stills* werden am Set von einem Fotografen angefertigt, um später als Werbe- bzw. Pressematerialien dienen zu können. Ihre Bedeutung liegt nicht so sehr in der authentischen fotografischen Wiedergabe einer filmischen Realität, sondern in deren Zurichtung für die öffentliche und mediale Rezeption: Das „spannende“ Bild im Kinoschaukasten oder in der Zeitung geht dem Film selbst ja meist voran. Die Autorenschaft des Fotografen spielt selten eine wichtige Rolle, sein Name ist oft nur im Filmabspann verzeichnet. Das Foto erscheint als „bloßes Dokument“, geliefert von einem Handwerker, der darin eher den Blick des Kameramannes und des Regisseurs als seinen eigenen widerspiegelt. Ihm einen naiven Umgang mit dem fotografischen Medium zu unterstellen, wäre dennoch ein Fehler, denn gerade *Film Stills* prägen – neben Trailern, anderen Werbemaßnahmen und dem Filmjournalismus – ganz wesentlich die „Aura“ und die Erwartungshaltung, die einem Film zum Zeitpunkt des Kinostarts umgeben.

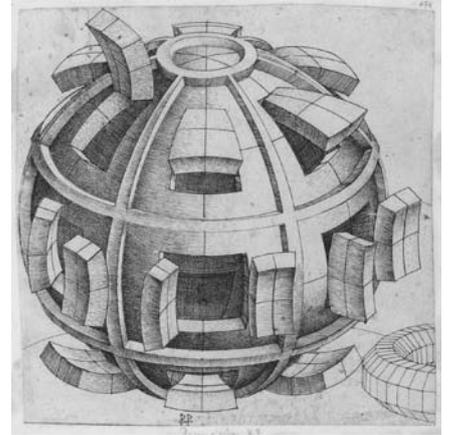
Shadowplay zeigt einen hochwertigen Querschnitt von *Film Stills* durch die Dekaden und Genres der Filmgeschichte, vom Expressionismus der 1920er Jahre über die klassische Hollywoodfotografie und den Film Noir bis hin zum Autorenkino der Nouvelle Vague. Der *Schatten* als Stilmittel der Filmauswertungsfotografie bildet jedoch das thematische Zentrum. Mit dieser Ausstellung präsentiert sich die ca. 350.000 Abzüge umfassende Fotosammlung des Österreichischen Filmmuseums zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit. In Gegenüberstellungen und Vergleichen von Vintage-Prints wird ikonisches wie auch wenig bekanntes Original-Material vorgestellt. Die pointierte Auswahl von Porträt-, Szenen- und Produktionsfotos beinhaltet Werke renommierter Fotografen wie Clarence Sinclair Bull, Ruth Harriet Louise, Raymond Voinquel oder des Wiener Ateliers Manassé, aber auch Bilder von anonymen Standfotografen.

Ein besonderer Reiz der Ausstellung liegt im „intermedialen“ Aspekt von *Film Stills*. Sie sind die visuelle Schnittstelle zwischen Fotografie und Film. Vereinfacht ausgedrückt, ist Fotografie eine Raumkunst, in der Zeit auf konkrete *Zeitpunkte* eingefroren wird. Der Film hingegen repräsentiert Fotografie *in der Zeit*; er beruht auf der Zerlegung einer Bewegung in einzelne fotografische Bilder, die in der raschen Projektion wieder zu einer – illusionären – Bewegung zusammen gesetzt, aber nicht mehr einzeln wahrgenommen werden können. Die Grenzen des einen Mediums definieren die Essenz des anderen. Dieser paradoxe Status der Filmfotografie setzt sich im Motiv des Schattens fort: Seine *immaterielle* und dennoch *wahrnehmbare* Präsenz zeugt von der Ambivalenz des Sichtbaren. Die Ausstellung *Shadowplay* zeigt solche *Zwischenbilder*.

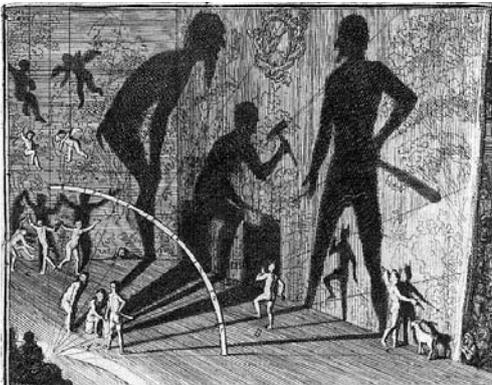
Fast alle gezeigten Abzüge sind Vintage-Fotografien, spätere Abzüge sind mit * gekennzeichnet.



2001: A Space Odyssey
(Stanley Kubrick, 1968)



Stereografische Figur
(16 Jhdt.), Reproduktion Holzstich: Monogramist PP
KHM Ambrasser Kupferstichsammlung, KK 5337



Schattentanz
(1675), Reproduktion Kupferstich: Samuel van Hoogstraten



The Third Man
(Carol Reed, 1949), Fotografie: Lee Len

Spotlights

Raum 1

Durch *Spotlights* hervorgerufene Schatten werden vorwiegend zur wirkungsvollen Steigerung spannungsgeladener Situationen eingesetzt. Fotografen deuten die Relation von Licht und Schatten als dramatisches Hell-Dunkel und erreichen damit nicht nur die plastische Formung von Personen und Gegenständen, sondern heben auch bestimmte Körperteile visuell hervor. Das bisweilen harte Licht (das oft nur dem Anschein nach von einer im Bild präsenten Lichtquelle stammt) betont in extremer Weise ein Gesicht oder auch nur einen konzentrierten Blick, während der Rest des Bildes im Dunkel verschwindet. Für dieses Bildschema nehmen Fotografen nicht selten Anleihen bei Malern, die dieses Kompositionsmittel bereits früh für sich nutzbar machten. So erinnern etwa die *Film Stills*, die Hans Natge zu *Faust* (F. W. Murnau, 1926) angefertigt hat, in ihrer Theatralität durchaus an Gemälde von Caravaggio.



Unheimliche Geschichten
(Richard Oswald, 1932)



Orphée
(Jean Cocteau, 1950), Fotografie: Roger Corbeau



Faust
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), Fotografie:
Hans Natge



Rear Window
(Alfred Hitchcock, 1954)



Point Blank
(John Boorman, 1967)



The Spiral Staircase
(Robert Siodmak, 1946)



The Wind
(Victor Sjöström, 1928), Fotografie: Ruth Harriet Louise



Faust
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), Fotografie: Hans Natge



Jean Bradin
(1930er Jahre), Fotografie: Atelier Manassé



Alphaville
(Jean-Luc Godard, 1962), Fotografie: Georges Pierre

Ornamentschatten

Raum 1

Schatten im Bild werden sowohl bei der Filmproduktion als auch in *Film Stills* durch eine ausgeklügelte Projektion erzeugt, die zumeist mehrere Lichtquellen hat. Dieses Projektionsbild erfährt beim *Ornamentschatten* eine künstlerisch-abstrakte Umsetzung. Schatten werden hier oft in Form von Mustern dargestellt, deren grafische Linien und ornamentale Formen an den Jugendstil erinnern. Die formale Konzeption solcher Schattenformen stellt einen völlig eigenständigen Bildwert dar, der das Bewegt- bzw. Standbild oftmals motivisch dominiert. Der aus Österreich stammende Regisseur Josef von Sternberg beherrschte dieses Spiel virtuos: Das von einem anonymen Fotografen gefertigte *Still* zu seinem Film *Dishonored* (1931) zeigt Marlene Dietrich: Ihre Silhouette verschwindet fast hinter den grafisch geschwungenen Schattenlinien, die sich über das gesamte Bild ziehen.



Sunrise
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), Fotografie:
Frank Powolny



Die Nibelungen – Kriemhilds Rache
(Fritz Lang, 1924)



Veille d'armes
(Marcel L'Herbier, 1935), Fotografie: Raymond
Voinquel



The Devil is a Woman
(Josef von Sternberg, 1935), Fotografie:
Eugene Robert Richee



Dishonored
(Josef von Sternberg, 1931)



The Return of Frank James – Interieur Denver House Parlor (Fritz Lang, 1940)



The Return of Frank James – Interieur Farmhouse (Fritz Lang, 1940)



The Return of Frank James (Fritz Lang, 1940), Fotografie: Anthony Ugrin

The Return of Frank James

Die beiden Bilder zu Fritz Langs *The Return of Frank James* (1940) zeigen sogenannte *Set Continuity Stills*. Damit sollte nicht wie beim Großteil der *Film Stills* die Illusion einer Filmszene vermittelt, sondern der Zustand des Filmsets zu einem konkreten Zeitpunkt dokumentiert werden. Bei Dreharbeiten wurde auf diese Weise garantiert, dass in zeitlich bzw. narrativ aufeinanderfolgenden Einstellungen dieselbe Situation vorherrschte. Diese Arbeitsfotos waren nicht für die öffentliche Verbreitung bestimmt.



Foolish Wives (Erich von Stroheim, 1922), Fotografie: Roman Freulich



Psycho (Alfred Hitchcock, 1960), Fotografie: Eugene Cook oder Bill Craemer

Sabrina

Film Stills finden nicht nur zur Illustration von Filmen in Kinoschaukästen Verwendung, sondern auch als Gebrauchsfotografie für Massenmedien. Das Foto etwa, das Audrey Hepburn in *Sabrina* (Billy Wilder, 1935) zeigt, wurde als Druckvorlage für eine Zeitung eingesetzt. Mit Hilfe der auf das Bild aufgetragenen Retusche konnten Bildpartien freigestellt oder unliebsame Details einfach übermalt werden.



Sabrina (Billy Wilder, 1954)



Andere Welt (Marc Allégret, 1937), Fotografie: Raymond Voinquel

Portraits

Raum 1

Das *Portrait* ist das Äquivalent zum filmischen *Close-up*, zur Großaufnahme. Dementsprechend wichtig war es, einen Star mittels *Headshot* ins rechte Licht zu setzen. Ob makellos, unnahbar oder verwegen – in jedem Fall sollten die Schauspieler/innen glamourös erscheinen. Nicht nur in Hollywood zählte das Portrait auch aus technischer Sicht zur Kür, da der Star in diesen Fotografien neben der jeweiligen Filmfigur vor allem das Studio repräsentierte bzw. mit vermarktete. Es waren häufig international renommierte Fotograf/inn/en, die auf diese Weise das Image eines Stars und eines Studios modellierten und damit für das Publikum Projektionsflächen einer imaginären Welt prägten.



Carole Lombard
(1930er Jahre)



Esther Ralston
(1930er Jahre)



Dirk Bogarde in *Victim*
(Basil Dearden, 1961), Fotografie: George Courtney Ward



Brigitte Bardot in *La Vérité*
(Henri-Georges Clouzot, 1960), Fotografie: Paul Apoteker

Schatten als Index

Raum 1

Schatten kann nicht nur verbergen und verschleiern, sondern gerade-
wegs das Gegenteil bewirken und auf etwas hinweisen, etwas aufzeigen
oder demonstrieren. Gleich einem Richtungsvektor lenkt der *Index-Schat-
ten* unseren Blick auf einen Punkt im Raum – ein körperloser Fingerzeig.
Im Umkehrschluss führt dieser Indikator jedoch auch auf sich selbst
zurück und stellt die Frage nach seinem Urheber. Es ist kein Zufall, dass
in den meisten romanischen Sprachen der Begriff des Zeigefingers aus
dem Wortstamm Index abgeleitet wird. Die Taktilität des Greifens wird
durch das Sehen ersetzt und so zu einem visuellen „Erfassen“.

The Song of Songs

Dieses Vintage-Foto ist kein klassisches *Film Still*.
Es handelt sich vielmehr um ein Produktionsfoto,
das die Entstehung der Filmmusik illustriert. Der
Komponist und Dirigent Nat W. Finston leitet von
seinem Pult aus das Paramount Studio Orchestra.
Die Nachsynchronisation und die Ton- bzw. Musik-
aufnahme wurden vor allem in der Zeit um 1930
als bildwürdiges Motiv erkannt. Damit konnte eine
neue Technologie erläutert und der Übergang vom
Stumm- zum Tonfilm propagiert werden.
Bei genauerem Hinsehen erweist sich der Schat-
ten des Dirigenten nicht als sein eigener.



The Song of Songs
(Rouben Mamoulian, 1933)



Narkose
(Alfred Abel, 1929)



Blow-Up
(Michelangelo Antonioni, 1966), Fotografie: Arthur
Evans



The Case of Lena Smith
(Josef von Sternberg, 1929) *



Mortal Storm
(Frank Borzage, 1940)

Doppelgänger

Raum 2

In der vorliegenden Auswahl entwickelt sich der Schlagschatten sequenziell vom *mimetischen Abbild* über die *Proportionsverschiebung*, *Verzerrung* und *Fragmentierung* hin zu einer gänzlichen *Entkoppelung* – zu einem Eigenleben: ‚Dieses eine‘ wird von ‚etwas Anderem‘ ersetzt. Das Rimbaud’sche Prinzip „Ich ist ein anderer“ / „*Je est un autre*“ wird sukzessive durchdekliniert. Die introspektive Projektion in Form „psychologisierender Schatten“ gerät zum Gradmesser seelischer und physischer Befindlichkeiten.



Lilian Harvey
(1930er Jahre)



Foolish Wives
(Erich von Stroheim, 1922), Fotografie: Roman Freulich



Voruntersuchung
(Robert Siodmak, 1931)



Ivanovo Detstvo
(Andrej Tarkovskij, 1962)



Un grand amour de Beethoven
(Abel Gance, 1936), Fotografie: Louis Darlo



Esther Ralston
(1930er Jahre)



Asphalt
(Joe May, 1929)



The Paradine Case
(Alfred Hitchcock, 1947)



C'era una volta il West
(Sergio Leone, 1969), Fotografie: Angelo Novi



Privedenie, kotoroe ne vozvrščaetsja
(Abram Room, 1929) *

Abstrakte Innenräume

Raum 2

Licht und Schatten sind für die Komposition von Innenraum-Bildern essentiell. Die komplexe visuelle Verteilung von dunklen und hellen Stellen konkretisiert jenen architektonischen Ort, in dem das Spiel der Akteure stattfindet. Der differenzierte Einsatz von Schatten kann aber auch dazu benutzt werden, die räumliche Orientierung der Betrachter/innen zu erschweren bzw. zu verunmöglichen. Diese *abstrakten* Innenraum-Bilder zielen nicht mehr auf eine verständliche, leicht lesbare Raumdarstellung ab, sondern verwandeln sich dank überhöhter Kontraste und flächiger Bildelemente in abstrakte geometrische Kompositionen. Treppen, Balken und Wände lösen sich in einem räumlich unklaren Arrangement von einander überschneidenden und durchbrechenden Flächen auf. Solche scheinbar unlogischen und oft auch retuschierten Schattenzeichnungen sind nicht selten Ausdruck der inneren Gefühlswelt ihrer Protagonisten. Der deutsche Filmexpressionismus ist das bekannteste Beispiel dafür.



Lily Damita in einem nicht identifizierten Film
(1920er Jahre)



Abdul the Damned
(Karl Grune, 1935)



Vredens Dag
(Carl Theodor Dreyer, 1943)



Vampyr
(Carl Theodor Dreyer, 1932), Fotografie: Martin Drouzy



Fährmann Maria
(Frank Wisbar, 1936)



Vredens Dag
(Carl Theodor Dreyer, 1943)



Vredens Dag
(Carl Theodor Dreyer, 1943)



Haus des Dr. Gaudeamus
(Friedrich Feher, 1921)



Haus des Dr. Gaudeamus
(Friedrich Feher, 1921)



Haus des Dr. Gaudeamus
(Friedrich Feher, 1921)

Gemalte Schatten

Raum 2

Um das Rollenspiel eines Darstellers zu unterstützen, wurde beim narrativen Film von Beginn an Make-up verwendet. „Made-up“ waren auch oftmals die Schauplätze und Handlungsräume: Im Studio konnte der Regisseur jenen Problemen ausweichen, die sich beim Umgang mit natürlichem Licht ergaben. Der Filmpionier Georges Méliès etwa gestaltete seine fantastischen Filmkulissen und Requisiten mit dem Pinsel, wobei der „Raum“ durch *gemalte Schatten* moduliert wurde. Gleichzeitig etablierte sich in der avancierten Kunst und Literatur (vor allem in Deutschland) die Stilrichtung des Expressionismus, die für kurze Zeit auch im Film stilprägend wurde – ausgelöst durch den Erfolg von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) und dessen „expressionistische“, gemalte Raumarbeiten. Doch auch spätere Meister wie Alain Resnais setzten die „falschen Schatten“ punktuell ein: Für *L'Année dernière à Marienbad* (1961), sein labyrinthisches Epos über Erinnerung, ließ er kurzerhand die Schatten der wie Statuen im Park verharrenden Kurgäste auf den Kies malen.



Die Frau im Mond
(Fritz Lang, 1928), Fotografie: Horst von Harbou



L'Année dernière à Marienbad
(Alain Resnais, 1960), Fotografie: Georges Pierre



Das Cabinet des Dr. Caligari
(Robert Wiene, 1919)

Der Blaue Engel
(Josef von Sternberg, 1930)

Narrative Schatten

Raum 2

Narrativen Schatten eignet eine erzählerische Komponente. Die Bedeutung bzw. der Bildinhalt eines *Film Still* wird oft maßgeblich durch prägnant komponierte Schatten geprägt, die das inhaltliche Verständnis steuern. Schatten sind hier kein visueller Zusatz oder formaler „Schmuck“, sondern unverzichtbarer Bestand der Bildnarration. Sie können wie im Portrait von *June Lang* (1936) durch die Projektion der Silhouette eines Pilzes einen erotischen Bildinhalt suggerieren oder auch, wie beispielsweise in den Standfotos zu *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932) oder *M* (Fritz Lang, 1931), unheimliche bis morbide Stimmungen erzeugen, indem sie eine Bedrohung für die Akteure evozieren.



Vampyr
(Carl Theodor Dreyer, 1932), Fotografie: Martin Drouzy



Vampyr
(Carl Theodor Dreyer, 1932), Fotografie: Martin Drouzy



Vampyr
(Carl Theodor Dreyer, 1932), Fotografie: Martin Drouzy



June Lang
(1936)



Beginning of the End
(Norman Taurog, 1957)



High Noon
(Fred Zinnemann, 1952) *



Notorious
(Alfred Hitchcock, 1946) *



The Cat and the Canary
(Elliott Nugent, 1939) *



M – Eine Stadt sucht einen Mörder
(Fritz Lang, 1931), Fotografie: Horst von Harbou



Angels with Dirty Faces
(Michael Curtiz, 1939)



M – Eine Stadt sucht einen Mörder
(Fritz Lang, 1931), Fotografie: Horst von Harbou



The Third Man
(Carol Reed, 1949), Fotografie: Lee Len

Leuchtfolie

Raum 3



Metropolis
(Fritz Lang, 1926), Fotografie: Horst von Harbou

Metropolis

Für einige aufwändige Großproduktionen der 1920er und 30er Jahre wurden spezielle transparente und handkolorierte Aushang-Folien produziert. Eine ungemeine Detailschärfe und eine Farbpalette mit besonders intensiven Violett- und Rottönen – wie sie nur im Durchlicht entstehen können – zeichnen dieses Medium aus. Die für die Sichtbarkeit des Bildmotivs notwendige Hinterleuchtung nimmt unwillkürlich Bezug auf die Kino-projektion selbst. Für die deutschsprachige Filmauswertung lassen sich derartige Aushang-Folien für den Zeitraum 1926 bis 1936 in der Fotosammlung des Österreichischen Filmmuseums belegen.

Silhouetten

Plinius der Ältere (23.–79 n. Chr.) schildert in seiner *Naturalis Historia* den Ursprung der Malerei anhand einer Geschichte: Ein am Feuer sitzender Mensch betrachtet seinen Schatten an der Felswand und nimmt schließlich ein Stück erkaltete Holzkohle zur Hand, um seine eigene Umrisslinie festzuhalten. Die *Silhouette* folgt demnach der Tendenz, einen räumlichen Eindruck abzuflachen. Lotte Reiniger übertrug genau dieses Scheuerschnittprinzip auf ihren abendfüllenden Spielfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), in dem sie 96.000 Einzelbilder in *Stop-motion*-Technik aneinander reihte. Durch Tiefenschärfe, Kamerazooms und Farbverläufe konnte sie dem Film allerdings eine unerwartete räumliche Wirkung verleihen.



Leila Hyams
(1920er Jahre)



Film Still zu einem nicht identifizierten Film
(1920er Jahre)



Family Plot
(Alfred Hitchcock, 1976)



Repulsion
(Roman Polanski, 1965), Fotografie: Laurie Turner



Mon Oncle
(Jacques Tati, 1958), Fotografie: André Dino



Der Prozess
(Orson Welles, 1962), Fotografie: Roger Corbeau



Spione
(Fritz Lang, 1927)



Le Mystère Picasso
(Henri-Georges Clouzot, 1956)



Die Abenteuer des Prinzen Achmed
(Lotte Reininger, 1926)



Det Sjunde Inseplet
(Ingmar Bergman, 1957)



Psycho
(Alfred Hitchcock, 1960), Fotografie: Eugene Cook oder Bill Craemer



Vertigo
(Alfred Hitchcock, 1958), Fotografie: Robert Coburn *



Waltzes from Vienna
(Alfred Hitchcock, 1933) *

Nachtstücke

Raum 3

Für die Darstellung der Nacht eröffnet sich ein beinahe unbegrenztes Repertoire an Schattenformen. Im Fall der ausgestellten Fotos wurde dies freilich öfter im Studio als im Freien durchgeführt. Der kompositorische Einsatz der Schatten reicht von der Silhouette (*Der Student von Prag*, Henrik Galeen, 1926) über feinste piktorialistische Graustufungen in *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) bis hin zu Schatten, welche die Protagonisten der Bilder beinahe „verschlucken“ (*Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens*, Robert Land, 1920). Die Darstellung von Nacht war hierbei nicht selten psychoanalytisch motiviert: Das Unheimliche (*Nosferatu*, F.W. Murnau, 1922) oder das Unbewusste (*Geheimnisse einer Seele*, G. W. Pabst, 1926), das sich oftmals „im Dunklen“ verbirgt, werden hier bildlich umgesetzt.



Sunrise
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), Fotografie:
Frank Powolny



Der Student von Prag
(Henrik Galeen, 1926)



Sunrise
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), Fotografie:
Frank Powolny



Caesar and Cleopatra
(Gabriel Pascal, 1945), Fotografie: Wilfrid Newton



Oktjabr'
(Sergej Eisenstein, 1928)



Geheimnisse einer Seele
(Georg Wilhelm Pabst, 1926)



The Wedding March
(Erich von Stroheim, 1928), Fotografie: Madison Lacy



Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens
(Robert Land, 1920)



Der Prozess
(Orson Welles, 1962), Fotografie: Roger Corbeau



Nosferatu
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1921)

Impressum

Österreichisches Filmmuseum
Augustinerstraße 1
A-1010 Wien

Ausstellung anlässlich des Europäischen Monats der Fotografie 2010
Galerie Wolfrum – Palais Lobkowitz
Augustinerstraße 10
A-1010 Wien
21. 10.–22. 11. 2010
Öffnungszeiten: Mo–Fr 10–18 Uhr, Sa 10–17 Uhr

Kuratoren: Roland Fischer-Briand, Walter Moser
Texte: Roland Fischer-Briand, Walter Moser
Grafische Gestaltung: Manuel Radde

