

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972

14

NACHTSCHATTEN

Land	BRD 1971
Produktion	VISUAL Filmproduktion Elke Haltaufderheide
Buch und Regie	Niklaus Schilling
Kamera	Ingo Hamer
Assistenz	Sebastian Schwerte
Originalton	Wolfgang Schöffel
Schnitt	Niklaus Schilling
Musik	Edvard Grieg-Bearbeitung Ariola-Eurodisc-Amalthea
Mischung	Christian Schubert
Lichtbestimmung	Rudolf Tresch
Aufnahmeleitung	Hartmann Tremml
Darsteller	
Elena Berg	Elke Hart
Jan Eckmann	John van Dreelen
Wirt	Max Krügel
Bäuerin	Ella Timmermann u.a.
Uraufführung	Berlin, 2. Juli 1972
Format	16 mm Farbe (Ektachrome Commercial) 1:1,33
Länge	96 Minuten

Zu diesem Film

Die Filmgeschichte ist dadurch entstanden, daß der Film, kaum erfunden, sich sogleich zum Kino gemacht hat. Zum Kino, das heißt: die vielen Filme wurden als eine Nahrung erwartet, und wenn sie fertig waren, von vielen Menschen verspeist, und so, daß dies ein öffentliches und fortlaufendes Geschehen war. Die Filmindustrie, volkswirtschaftlich unbedeutend, hat Macht als Darstellung, Stück, Erzeugung allgemeinen Bewußtseins, und wenn irgendwo, reicht dieses allgemeine Bewußtsein im Kino über sich hinaus. Indem sie das nicht erkannte, hat die Filmkritik und -theorie vor ihrer einzigen politischen Aufgabe versagt.

Wenn es die Filmgeschichte also nicht gäbe ohne die Kinogeschichte, so ist sie mit dieser nicht identisch, sondern in einem Kampf. Es werden Filme ohne Kino gemacht, ohne Umgebung, ohne Voraussetzungen und mit keiner anderen Hoffnung als der auf sich. So haben Elke Haltaufderheide und Niklaus Schilling diesen Film gemacht, den Antonioni bis zu der *Roten Wüste* zu machen glaubte, und den nicht zu machen Hitchcock immer seine Intelligenz angeboten hat. Es ist ein Film über die bürgerliche Klassenseele.

Ein Mann kommt in seinem Mercedes vor einem Haus an, das allein in Wiesen daliegt. Es ist dämmrig. Aus dem Schornstein schwarzer Rauch. Niemand öffnet. In dem Haus plötzlich eine junge Frau mit langen blonden Haaren, einem schwarzen Kleid, ihre Blicke sich auflösend, die Todesangst und der Tod. Sie hat Papiere verbrannt. Er will das Haus kaufen. Er schüttet Wermut, den sie ihm eingegossen hat, in den Kamin. Sie zeigt das Haus. Ein Bad, in allen Zimmern ist etwas gewöhnlich Erstickendes. Einrichtungssachen, Türen, Schränke aus Holz rotgelb, daß die Maserung deutlich zu sehen ist. Ein Zimmer zu zeigen weigert sie sich. Aus allem, auch aus dem Licht sickert stetig eine Art Schatten heraus, in allem jene Durchlässigkeit, Unstofflichkeit, die eine Erfahrung, ein Automatismus in Stummfilmen war, so daß ein menschlicher Körper nicht dichter, lebendiger, körperlicher als ein in einer Ecke liegender Schatten ist. Die Räumlichkeit, die bestimmte Entfernung zwischen den Dingen ist verflüchtigt. Die rhythmisch logische Bewegung des Films ist verlangsamt, durch eine Zeitlupe zweiten Grades. Jede Gebärde, jede Bewegung der Kamera, jeder Tonfall, jede Unruhe in der Luft, jede Spannung zwischen den Räumen erscheint in einer stimmungslosen, bis auf den Grund reichenden Klarheit. Das heißt, es war für diesen Film das Entscheidende, ihn als Mysterienspiel zu machen.

Der Mann ist Rasierwasser.

Er findet morgens den Frühstückstisch gerichtet, wie gestorben. An seinen Mercedes ist ein Totenkopf gemalt. Er trifft sie in der Dorfkirche. Sie antwortet nicht auf sein Reden vom Verkaufen. Er will sich auch an sie machen. Sie weint. Er liegt im Schlaf. Sie kauert an seinem Grab und geht, als er aufwacht, aus seinem Zimmer. Sie sitzt in dem Auto in der Garage und versucht, es anzulassen. Er fordert den Schlüssel für jenes Zimmer, öffnet es und sieht, es wurde einmal plötzlich nicht mehr benutzt. An der Wand sieht er eine gerahmte Hochzeitsfotografie von ihr – und sich? Sie kommt zu ihm. Sie sagt am Tag darauf, sie sei glücklich. Es solle Fotos von ihnen beiden machen. So ergeben die fortschreitenden Minuten die ideale Liebesche in ihrem mystischen Konzentrat. Die Dimension des Mysterienspiels hat die Krankheit und die Sehnsucht entfernt, den Nebel, mit welchem die bürgerliche Seele sich fristet, und da ist ihr großes Geheimnis enthüllt: ihre Liebe, das ist in einem zusammen das Gefühl von Leersein, Besitz und Tod.

Die Frau, ihre Gestalt, jedesmal wenn sie wieder zu sehen ist, ist verändert. Sie gehört immer weniger sich selbst. Er hält mit seinen Gesten und Blicken die Erwartung fest, er erlebe nicht, was er erlebt, es müßte sich alles ihm erklären. Aber jede Geste, jedes Wort fällt wie ein Klumpen, und schwimmt langsam weg. Die bürgerliche Seele kann nichts mehr lernen, sie kann etwas versäuen, und verschwinden. Sie gehen beide auf die Wiesen hinaus. Der Himmel hat schwaches Licht, es ist bald aufgebraucht. Sie vergiftet sich noch. Sie sagt ihm im Sterben, daß vor drei Jahren, während sie zusah, ihr Mann, den sie liebte, ins Moor hineinsank. Er ist vielleicht dieser Mann. Er hat keine Aussicht wahnsinnig zu werden, sich in Gras, in ein Stück Eisen zu verwandeln.

Helmut Färber

(Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors)

Zur Entstehung des Films

Das Haus erinnerte mich erst an jene Modellhäuser, in denen sogar ein Kaminfeuer brennt, die als Musterbeispiele in Museen stehen. Auch der Ziehbrunnen davor, war nur auf die Wiese gestellt worden. Später erfuhr ich, daß das ganze Haus, Stein für Stein, in einem Nachbardorf abgebaut und an dieser Stelle wieder hingestellt wurde. Obwohl dem Realismus soviel Beachtung geschenkt wurde, ließ man drei Bäder einbauen. Außer ein paar schwarzen Balken erinnerte innen nichts mehr an die frühere Schmiede. Mir schien, als hätte es bei dieser Verpflanzung seine jahrhundertelange Geschichte verloren. Aber man konnte es wunderbar benutzen. Es hatte über zwanzig Türen und fast ebenso viele große und kleine Räume. Hinter jeder Tür konnte die neue Geschichte beginnen.

Während der Dreharbeiten entdeckte ich das Haus wieder auf einer farbigen Postkarte als 'Altes Bauernhaus'.

Mein Verhältnis zu Landschaften, überhaupt zur Natur, war bis zu jenem Tag gestört, als ich glaubte, mich in der Lüneburger Heide verlaufen zu haben. Ich war einer Umgebung ausgeliefert, die plötzlich Gefahr spüren ließ und in ihrer Aggressivität zu Gefühlen einen Bezug bekam, von denen ich immer angezogen war. Die Lüneburger Heide wurde deren optische Entsprechung. Wenn man sich ihr bis zur Abenddämmerung nicht entziehen kann, beginnt man in jedem Schatten von Holunderbäumen oder Wacholderbüschen die Gefahr zu sehen. Mit jedem Schritt glaubt man in ein Moor zu geraten, aus dem man sich nicht mehr befreien kann. Die Erzählungen der Dorfbewohner über das Tal, das sie *Totengrund* nennen und über die Hünengräber, beginnen wahr zu werden. Wenn man nachher auf der Landkarte sucht, findet man sogar *Hannibals Grab*. Aber das ist eine lange Geschichte.

Aus einem *Taschenatlas der Pflanzen*:

'Bittersüßer Nachtschatten, Nachtschattengewächse. Alle Pflanzenteile, insbesondere die Früchte, sind stark giftig. Sie enthalten den Wirkstoff Solanin. Der Tod tritt infolge von Atemlosigkeit und Herzschwäche ein. Das Solanin und die ihm verwandten Substanzen zersetzen die roten Blutkörperchen. Zu Vergiftungen kommt es meist nach dem Genuß der reifen Früchte, die mit anderen Beeren verwechselt werden. Blütezeit: Juni bis August.'

Das Drehbuch wurde an Ort und Stelle geschrieben. Die Atmosphäre hatte sich schließlich so übertragen, daß nach einer Woche jede Beziehung verloren ging, die mich vielleicht noch daran gehindert hätte, das Haus und die Umgebung voll zu akzeptieren. Ich hatte mir ein paar Bücher und Fotos mitgenommen. Schließlich habe ich sie vergessen. Mit einer fast beängstigenden Regelmäßigkeit wuchs die Geschichte an. Ich brauchte nicht mal einen Schritt vor das Haus zu gehen, um die Fortsetzung zu finden. Es war noch immer wie ein Depot voller Gegenstände. Unbewohnte, leere Zimmer, Kartons und Kisten, die man alle nicht öffnen wollte. Und eines Nachts fiel dann auch das Licht aus. Ich hätte dem Kameramann gern gezeigt, was in diesem Moment Licht und Schatten bedeutete. Voller Angst suchte ich mit einer Kerze den Fehler. Unerklärlicherweise überprüfte ich auch, ob das Telefon noch zu benutzen war. Ich wunderte mich über einen Zustand, dessen Gefühl ich glaubte vergessen zu haben.

Meine Absicht, die Geschichte nur in optischen Bezügen zu erzählen, machte es den beiden Hauptdarstellern nicht leicht, weil sie sich dadurch mit allen anderen Mitteln auf eine Stufe gestellt sahen. Selbst da, wo ihr Dialog direkt Information wurde, waren die Pausen wichtiger. Gerade an diesen Stellen zeigte es sich am deutlichsten, warum der Originalton unerlässlich war, wenn man die Zwischenräume auch hören wollte. – Die Darsteller fühlten sich als Gegenstände, da man sich mehr für ihre Umgebung und den Raum interessierte. Dadurch, daß chronologisch gedreht wurde, verschwand dieses Problem schließlich, fast parallel mit ihrer Beziehung in der Geschichte. Spätestens in den letzten Einstellungen ist das zu sehen. Licht, Farbe, Raum, Zeit und Perso-

nen sind zusammengewachsen. Die Kamera, die bisher auf Augenhöhe der Geschichte gefolgt ist, registriert nur noch. Insgesamt zeigt sie 185 Einstellungen.

Niklaus Schilling

Die zwei Eheringe der Donna Elena

Das Haus in der Heide, den Film umstellen mit Säulenheiligen. Anrufung guter Geister? Mag das so nehmen, wer will, und möge es ihn nicht stören. Paragrammatismus nennt es heute die Literaturtheorie. Die Feststellung, daß es Einfaches, Einmaliges nicht gibt; nur Zusammengesetztes, Synthetisches. In der Fiktion vor allem. "Baudelaire übersetzt Poe; Mallarmé schreibt, seine dichterische Arbeit setze das Vermächtnis Baudelaire's fort; Mallarmé übersetzt ebenfalls Poe; Poe seinerseits knüpft an De Quincey an. So könnte das Netz sich endlos fortsetzen, es drückt das immergleiche Gesetz aus: der poetische Text geht hervor aus einer komplexen Bewegung, die gleichzeitig Bejahung und Verneinung eines anderen Textes ist." Die Anfänge verlieren sich im Dunkel. Niemand war der erste. Echos.

Murnau-Plumpe aus Bielefeld. Die Kindererfahrungen heimatlicher Landschaft erkennt man sogar noch in den tahitianischen Bildern Dreyer, *Vampyr*, *Dies Irae*, aber auch *Gertrud*, die wie Elena die materielle über der psychischen Realität vergißt.

Mizoguchi, *Ugetsu* natürlich, die Magie fließender Kamerabewegungen, die Zeit aufhebt, der Sumpf, das Zwischenreich, weder Wasser noch Erde; aber auch die Reflexe, die Schatten in *Madame Yuki*, die einen zweifeln lassen, ob das Gespiegelte wichtiger ist oder die Spiegelung.

Sirk, *All That Heaven Allows*, für die Natur. Überhaupt seine Blumen, seine dramatischen Bouquets.

Straub, die Baumwipfel aus der *Anna Magdalena* und dem *Bräutigam*, die Fenster, die Türen, die Treppen.

Am äußersten Ende schließlich, als Putte, Hitchcock, *Vertigo*, von einem der mit einer Toten schlafen will.

Seit seinen Anfängen hat das Kino die Aura seiner Evidenz dazu ausgebeutet, den Glauben an die Realität zu erschüttern, das darzustellen, was seine Bilder eigentlich nicht fassen können und die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie aufgehoben.

Die Unverdächtigkeit seiner Bilder, ihre Überklarheit, was könnte den Zuschauer besser zur Leichtgläubigkeit verführen. Das ist nicht erst typisch für ein bestimmtes Kino, eher für ein ganzes Genre. Poe macht das auch so und Borges: die Magie ist die Krönung oder der Alptraum der Kausalität, nicht deren Widerspruch. Sie legen wert darauf mitdarzustellen, wie sie ihren Lesern umgarnen. Wo E.T.A. Hoffmann warnend schreibt: Obwohl er alt und verständig war..., sagt Eckmann bei Schilling: Das hätte ich wissen müssen.

Zweimal sagt er es, und es ist nicht eindeutig. Alles in diesem Film ist doppelt, zweischneidig. Eine der ersten Einstellungen: keine Kreuzung, eine Art Kreisverkehr und eine Weggablung mit zwei Straßenschildern, die wirken wie eins, das in zwei verschiedene Richtungen zeigt. Wo ist die Landschaft, fragt Elena, und meint nicht das, was um ihr Haus herum ist sondern ein Bild, ein eingepacktes.

Weil so viele Dinge als Dubletten auftreten, beginnt man bald, was man vom einen weiß, mit dem anderen zu vervollständigen. Zwei Männer hat Elena ins Moor gelockt und verschlungen. Der Mohn in der Vase ist künstlicher als der auf Elenas Kleid, das ihr Körper und der Wind bewegt. Die Bilder verfließen ineinander und die Geschichten.

Geschichten in Geschichten, Bilder in Bildern. Gide schätzte das als Kunstgriff bei Memling und Velasquez, im *Hamlet*, im *Wilhelm Meister*, im *Haus Usher*. 'Mise en abyme' nennt er es; schlecht übersetzt: Abgründigmachen. Zur Auflösung des Zeitgefühls, um irrezumachen an der Identität. Wiederholt sich mit Jan Eckmanns Geschichte die von Werner Berg, ist seine nur der Schatten der anderen, von der es Fotos gibt und Bilder in Zeitungen, Dokumente, Beweise. Doppelgänger gelten als Vorboten des Todes. Fotos sind der kleine Tod. Filmen, dem Tod bei der Arbeit zuschauen.

“Auf kaum einem anderen Gebiet hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben wie in unserer Beziehung zum Tod.” Daß Eckmann, der gekommen ist, um das Heidehaus zu kaufen, weil er einen Ort zum Bleiben haben möchte, von seinem Tod träumt, das läßt sich einfach erklären: die Kisten, die herumstehen, die tiefen Schränke, die fürchterlich holzverschaltene Zimmer, die verschlossenen Türen. Das Haus ist ein einziger Sarg. Auch von draußen gesehen, wirkt es so behaglich wie unheimlich.

Ich zeige Ihnen die Zimmer, sagt Elena. Eins bleibt verschlossen. Er erbricht sein Geheimnis und findet hinter der Tür, was er längst kennt, sich selbst, seine eigenen Gedanken. (Wie man in den Wald ruft...) Die Angst vorm Tod zum Beispiel, die heraufdrängt mit den Gedanken an die Kindheit, Geborgensein, ein Haus haben wollen, zurückgehen.

Als Eckmann nach vielen Aufschüben nach draußen telefoniert in der Kneipe im Dorf, die wie das Gasthaus in *Vampyr* und in *Nosferatu* die Schwelle zur anderen Welt ist, wird, für den Zuschauer scheinbar zusammenhanglos, Eckmanns Mutter erwähnt. Ein weiteres Glied in der Kette: das unheimlich Vertraute, im Moor versinken. Der Romancier, der nicht Liebhaber seiner Mutter wird vom Augenblick seiner Geburt an, der braucht erst gar nicht anfangen zu schreiben, sagt Sade.

Schilling ist nicht der Mann, der ohne weiteres dem Charme von Landschaft, von Naturmystik sich hingibt. Er tut so – im Sinn seiner Zuschauer – wie der laute, deftige Eckmann, der von Preisen redet und Ausdrücke hat, die gar nicht zu Elenas hohen Tönen passen. Er kehrt die melodramatischen, überspannten, hysterischen Seiten seiner weißen Heldin sichtbar nach außen. Er warnt den Zuschauer, er gibt ihm Möglichkeiten auszusteigen. Dennoch bricht langsam ein, wer für solche Geschichten disponiert ist. Nicht weil die Geschichte überzeugt. Das ist eine alte Geschichte, die jeder kennt, voller Schicksal wie alle Melodramen, wie Geschichten, die man im Dorf erzählt: bei den Vorzeichen, es mußte so kommen.

Dazwischen ist das Zirkuläre, das Bindende der Kamerabewegungen, die Insistenz der Geräusche, der Musik, Bilder wie das von Elena am Steuer des Mercedes, der halb mit einer Plastikplane verdeckt ist. Früher wären es Spinnweben gewesen, der Mercedes eine Kutsche oder eine Laube.

Ich kenne keinen Film, der berechtigter mit Direktton arbeitet. Man wird zum Horcher, man hört so gut man kann, mit allen Erinnerungen im Ohr. Am Ende leidet man fast, wie Roderick Usher, an Überempfindlichkeit des Gehörs. Genau wie man sich wundert, daß Dinge im Schatten soviel Farbe haben können und solche Konturen. Weil sie festgehalten, eingefroren, gefilmt sind. Jedes westfälische Schulkind hat einmal gelernt:

O schaurig ists übers Moor zu gehn,
Wenn es wimmelt vom Heiderauche

Der Unterschied zur Heide bei Schilling: sie ist reproduzierbar geworden. Unheimlich ist nur, daß die Natur selbst in ihrer Unnatürlichkeit, hergerichtet und geschminkt wie sie ist, soviel Leben ausstrahlt. Jetzt hab ich ihn für immer, sagt Elena, wenn ihr Mann im Moor versinkt. Eine irre Wirkung, sie halbnah, die Farben kadaverhaft grün und auch schwarz. Die letzte Einstellung: die Sonne wird zum Mond wird zum Stern, der sich verzieht. Die Natur kreischt, wenn man die Blende langsam zuzieht.

Frieda Grafe

NACHTSCHATTEN ist ein glückliches Beispiel für die auch bei uns immer schwieriger, immer seltener werdenden ‘freien’ Produktionen: ein Film, der auf nichts spekuliert und nichts falsches vorgibt, sondern mit Klarheit und Entschiedenheit ganz sein will, was er ist. Niklaus Schilling hat es verstanden, die Voraussetzungen, die Bedingungen der Produktion nicht als Druck und Einschränkung zu nehmen, sondern als gegebene Spielregel, als Anreiz der Phantasie. Seht, wieviel man ohne extravaganten Aufwand machen kann, wenn man das, was man macht, ernst, genau, liebevoll macht! Die Geschichte, die erzählt, ist (wie alles Kino) Vorspiegelung, Mystifikation, konkreter Traum, und was er vom Zuschauer verlangt, sind offene Augen, Empfindsamkeit, sich in die feinen Verästelungen eines Labyrinths hineinlocken zu lassen.

Urs Jenny

Zur Person

Niklaus Schilling wurde am 23. April 1944 in Basel/Schweiz geboren. Mit 15 Jahren Abschluß der Mittelschule. Ein Jahr Besuch einer Kunstschule, Kurse über Farbe, Form, Schrift. Versuche über Bewegung und Raum. 1961 erste Schmalfilme – Reise nach Paris, wo *Cosmos Action Painting* gedreht wird. Drei Jahre Lehre als Dekorateur und Grafiker in einem Warenhaus, danach Kameraassistent bei einer Filmproduktion in Zürich. Kameramann – verschiedene Fernsehberichte. 1964 Reise nach New York. Selbständig Filme in eigener Regie und Produktion.

1965 nach München – 8 Monate Produktionsassistent, anschließend wieder selbständig, diverse Kurz- und Langfilme als Kameramann (u.a. *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* von Straub). Drehbuch und Vorbereitung eines ersten eigenen Langfilms. Nach einem Jahr bringt der Rückzug eines Coproduzenten das Projekt kurz vor Drehbeginn zu Fall. Ein Jahr später Möglichkeit zur Realisierung von NACHTSCHATTEN.

Filme

Cosmos Action Painting (1961)
Reinigungsanlage II (1962)
Verlorene Stunden (1965)
Flug 601 (1966)
Auftrag ohne Nummer (1967)
Einsamer Morgen (1968)
NACHTSCHATTEN (1971)