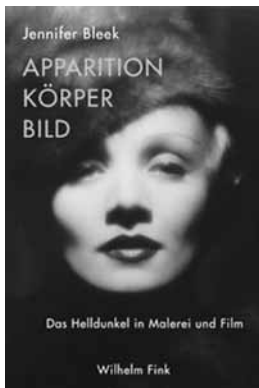


Monument und Manifestation dieses Aufbruchs war dann – das kann unter Malern nicht anders sein – eine Ausstellung: Am 21. Mai 1922 beginnt sie im ehemaligen Glockenturm ‚Lappan‘, Wahrzeichen der Stadt Oldenburg: ‚Ausstellung Dangaster Künstler Schmidt-Rottluff, Heckel, Radziwill.‘ Ernst Beyersdorff kündigte sie am Tag zuvor in den *Oldenburger Nachrichten* an: „Dr. Niemeyer-Hamburg vertieft sich in das Schaffen des nun Dangaster Malers Franz Radziwill, der nach Heckel und Schmidt-Rottluff an ihrer alten Schaffensstätte auf neuen Wegen zu neuen Ufern strebt.“ Schmidt-Rottluff ist mit fünfundvierzig, Heckel mit einundvierzig, Radziwill mit vierundzwanzig Werken vertreten.

Resümee: Nachhaltiger kann – aus den Quellen – der Nachweis nicht geführt werden, dass das Frühwerk Franz Radziwills zu jenem Aufbruch gehört, der 1905 unter dem Namen ‚Brücke‘ in Dresden begann. Dieser Künstler ist mit seinen zwischen 1919 und 1922/23 entstandenen Arbeiten der „Repräsentant einer neuen Generation der Schaffenden.“ In ihm bündelt sich die Summe jener schöpferischen Erfahrungen, die den Namen der Künstlergruppe trägt. Der schweigsame Karl Schmidt-Rottluff liefert dafür den Beweis: Als Radziwill ihm die Radierung *Landschaft mit Badenden (Gespräch)* zusandte, bestätigte er den Empfang und fügte hinzu: „Über Ihre Radierung [...] freuen wir uns sehr. Sie ist sehr gut komponiert.“

GERD PRESLER
Weingarten/Baden



Jennifer Bleek; Apparition, Körper, Bild. Das Helldunkel in Malerei und Film; München: Wilhelm Fink 2016; 228 S., 49 Abb.; ISBN 978-3-7705-6117-9; € 29,90

Bei dem hier zu besprechenden Band handelt es sich um eine überarbeitete Fassung von Jennifer Bleeks Habilitationsschrift aus dem Jahr 2015. Im Fokus stehen die beiden ästhetischen Prinzipien zur Wiedergabe des Körpers – ‚rillievo‘ (Erhebung) und ‚chiaroscuro‘ (Helldunkel) –, deren historische Entwicklung und das hierfür bedeutsame Verhältnis von Kunst und Natur. Die Malerei der Renaissance und der frühe Film bilden dabei den Untersuchungsgegenstand. Den verwendeten bildwissenschaftlichen Ansatz begründet Bleek damit, dass dem Helldunkel eine epistemische Qualität innewohne, denn es ermögliche nicht nur die naturgetreue Darstellung von Objekten, vielmehr manifestiere sich in diesem auch der künstlerische Prozess selbst. So zitiert Bleek in diesem Kontext Theodor Adornos Worte: „Kunst ist Nachahmung nicht von Geschaffenem, sondern des Aktes der Schöpfung selbst“ (119).

Zu Beginn erfolgen bildtheoretische Vorüberlegungen zur Bedeutung der Mimesis in der Kunst. Hierzu werden Texte aus der antiken Philosophie hinzugezogen:



Abb. 1: Robert Campin zugeschrieben:
Die Dreifaltigkeit, 1427-32, Öl auf Holz,
148,7 × 61 cm, Frankfurt a. M.,
Städelsches Kunstinstitut (206)



Abb. 2: Leonardo da Vinci: Anbetung der
Heiligen Drei Könige, 1481/82, Öl auf Holz,
243 × 246 cm, Florenz, Uffizien (214)

Platons Höhlengleichnis, Plinius' Erzählung über den Ursprung der Malerei sowie Aristoteles' *Physik*. Während sichtbare Spuren des Herstellungsprozesses, wie Bleek konstatiert, erstmals bei Plinius von Bedeutung sind, thematisierte bereits Aristoteles den schöpferischen Umgang mit Materie. Keine Rolle spielten die beiden Sujets hingegen bei Platon, dessen Ansicht nach lediglich die Ideen selbst real seien.

Im zweiten Kapitel wird die veränderte Körperdarstellung in der Proto- und Frührenaissance behandelt, die aus neuen Erkenntnissen der Optik resultierte. So bildete sich zu dieser Zeit das Verfahren des ‚rilievo‘ in der Malerei heraus – eine Strategie der Modellierung durch Helligkeitsabstufungen, mit deren Hilfe ein Eindruck von greifbarer Plastizität auf der Bildfläche erzeugt wird. Diese fungiere laut Bleek fortan als „Mittlerfigur zwischen zentralen und peripheren Sehqualitäten“ (38) und schließe damit auch „sinnliche Daten“ (41) ein. Aufschlussreich sind hier insbesondere die anschaulichen Ausführungen zur Beleuchtung und Schattierung (besonders zum „Eigenlicht“ (43)), die auf Cennino Cenninis Schriften Bezug nehmen und sich auch für die künstlerische Praxis als äußerst hilfreich erweisen dürften.

Daran anschließend wird Leon Battista Albertis Malereitratat *Della pittura* diskutiert. Dabei wirft Bleek Albertis Konzeption des Bildes als geöffnetes Fenster („finestra aperta“) mit einer transparenten Bildfläche eine „mediale[] Selbstverleugnung



Abb. 3: Leonardo da Vinci: Gewandstudie für eine kniende Figur im verlorenen Profil nach rechts, um 1473, Pinsel und graue Tempera, mit Weißhöhlungen, auf grauer Leinwand, 18 × 23,4 cm, Paris Musée du Louvre, Département des arts graphiques (211)

des Bildes“ (65) vor. Zugleich betone Alberti an anderer Stelle doch eigentlich die Bedeutung des ‚rilievo‘ in der Malerei und postuliere, das Materielle in der Malpraxis zu berücksichtigen. Es folgen Werkbeispiele der Künstler Giotto di Bondone, Masaccio, Andrea Mantegna sowie eindrucksvolle Beispiele aus der Grisaille-Malerei von Robert Campin und Jan van Eyck, die zur Veranschaulichung des ‚rilievo‘-Verfahrens herangezogen werden. Gemeinsam ist diesen eine besonders lebendige Wirkung der Figuren. Ein bemerkenswertes Beispiel für die Schaffung plastischer Illusion stellt Robert Campins *Die Dreifaltigkeit* (Abb. 1) dar, das um 1430 entstanden ist und dank seiner täuschend echten Steinimitation ohne Weiteres für eine Fotografie einer Skulptur gehalten werden kann.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Figur-Grund-Verhältnis in Bezug auf die Phänomene ‚rilievo‘ und ‚chiaroscuro‘ im Werk Leonardo da Vincis, dessen Todestag sich erst kürzlich zum 500. Mal jährte. In seinem *Trattato della pittura* beschäftigte sich da Vinci ausführlich mit Licht und Schatten und betonte hierbei, dass harte Konturen stets zu vermeiden seien. Der Problematik bei der Darstellung des Schattens – einem Phänomen, das keine klar bestimmbar Konturen besitzt – wusste er mit der von ihm selbst konzipierten ‚sfumato‘-Technik zu begegnen (100), bei der mittels Lasuren weiche Übergänge erzeugt werden.

Mit Hilfe des ‚campi‘-Verfahrens, bei dem dunkle Hintergründe einen Eindruck von Tiefe suggerieren, gelang es da Vinci außerdem, den durch das ‚rilievo‘-Verfahren geweckten Anschein von Dreidimensionalität zusätzlich zu verstärken (110). Zentrale Figuren werden auf diese Weise hervorgehoben, wie anhand der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (1481/82) exemplarisch deutlich wird (Abb. 2). Da es sich hierbei um ein unvollendetes Gemälde handelt, eignet es sich besonders, wie die Autorin



Abb. 4: László Moholy-Nagy: *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, D 1929/32, 35 mm, s/w, stumm, 8.50 Min., 00:03:31 (222)

betont, um etwas über die Arbeitsweise des Universalgenies in Erfahrung zu bringen. Indem bei da Vinci ebenfalls die Materialität und Farbigkeit des Bildgrundes einbezogen wurden, entstand zudem ein dynamisches Verhältnis zwischen Figur und Grund. Als Beispiel führt Bleek hierbei die Tatsache an, dass dieser in der Regel bevorzugt auf Holz malte, für seine Gewandstudien (Abb. 3) allerdings Leinen als Malgrund wählte und dabei die stoffliche Struktur durchscheinen ließ, um so zusätzlich eine Steigerung der Wirklichkeitsillusion herbeizuführen (108). Darüber hinaus verwendete er eine farbig getönte Grundierung, wobei diese bei der Schattierung dem Mittelton entsprach.

Diese Sichtbarmachung der benutzten Materialien findet sich, wie Bleek im fünften Kapitel erwähnt, auch im Film: etwa beim Phänomen der Überstrahlung (Abb. 4) in László Moholy-Nagys *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (D 1929/32), bei dem die Rolle der Technik ersichtlich wird (135). In Josef von Sternbergs *The Docks of New York* (USA 1928) wird die blonde Betty Compson (Abb. 5) mithilfe der Lichtsetzung dagegen zu einer „poetisch überhöhte[n] Erscheinung“ stilisiert (138). In einer weiteren Szene zeigen Nahaufnahmen wild aufschäumendes Wasser (Abb. 6), wodurch ein haptischer Eindruck erzeugt wird.

Auch die oben genannten dunklen Hintergründe, die mit einem Effekt von besonderer Plastizität einhergehen, weist Bleek im Film nach, insbesondere im sogenannten Film noir. Der Terminus, der bereits das ‚chiaroscuro‘-Prinzip impliziert, bezeichnet Kriminalfilme der 1940er und 1950er Jahre.

Der Film im Allgemeinen, so Bleek, orientiere sich als Bildmedium an der Tradition skulpturenimitierender Malerei und sei „eine Raumkunst“ (141) und – wie es der französische Kunsthistoriker Élie Faure einst formulierte – „eine Architektur in



Abb. 5: Josef von Sternberg: *The Docks of New York*, USA 1928, 35 mm, s/w, Ton, 76 Min., 00:30:01 (225)

Bewegung“¹. Mit dem von Faure eingeführten Begriff ‚cinéplastique‘ bezeichnet Bleek schließlich die „Verkörperungsstrategie des Films [...], die die Darstellung der filmischen Figuren in ein Verhältnis zu der von Architektur und Umwelt beeinflussten Atmosphäre setzt“ (181). Hier ist neben den bereits erwähnten dunklen Hintergründen eine Charakterisierung der Figuren durch formale Aspekte wie bestimmte Materialien oder starke Kontraste zu nennen. Exemplarisch deutlich macht Bleek dies anhand des Film noirs *The Maltese Falcon* (USA 1941) von John Huston. Zudem zitiert sie in diesem Kontext Rudolf Arnheim, der Unterschiede bei der Beleuchtung weiblicher Gesichter im deutschen und im amerikanischen Film feststellte. Die Gesichtshaut weiblicher Figuren habe im amerikanischen Film einen „matten, marmornen Glanz“² und erinnere damit an Skulpturen, während sie im deutschen Film eher kalkig wirke.

Abschließend geht Bleek im siebten Kapitel auf den Begriff der Apparition ein. Mit diesem Terminus, der – wie sie betont – von der physischen Bewegung zu differenzieren sei, bezeichnet sie das „aktive Erscheinen [...] von Gegenständen“ (11) in der Malerei und im Film. Als Beispiel nennt sie hier die Filme von Josef von Sternberg mit der beinahe überirdischen Präsenz Marlene Dietrichs als Lichtgestalt, wie auf dem Titelbild des Bandes zu sehen ist, sowie der häufigen Verwendung der

1 Élie Faure, „De la cinéplastique (1922)“, in: *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social, 1921–1937*, Paris 1953, S. 3–16, hier S. 8.

2 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuauflage*, München 1974 [1931], S. 94.



Abb. 6: Josef von Sternberg: *The Docks of New York*, USA 1928, 35 mm, s/w, Ton, 76 Min., 01:07:32 (225)

Überblendung (170). Die Fläche der Leinwand fungiere dabei „wie ein Feld oder Grund, aus dem die filmischen Formen entstehen und in das sie wieder verschwinden, in einem unendlichen Wechselspiel.“ (169) Dabei bleibt, obgleich der Terminus sogar im Titel erscheint, die Funktion der Apparition für die Gesamtthese jedoch letztendlich vage.

Des Weiteren werden zwar die beiden Grundprinzipien zur Wiedergabe des Körpers in der Malerei eingehend dargelegt, dennoch fällt es dem Leser an einigen Stellen schwer, den Gedankengängen der Autorin zu folgen, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass benutzte Fachtermini oft erst im Nachhinein erläutert werden. So wird beispielsweise die „mimetische[] Interaktion“ erst auf Seite 153 erklärt, obwohl der Begriff bereits zuvor Verwendung findet (143). Im siebten Kapitel führt Bleek wie selbstverständlich die dank Marcel Proust berühmte gelbe Mauer aus Jan Vermeers Gemälde *Ansicht von Delft* als Beispiel an (166). Dabei erfolgen weder weitere Erläuterungen dazu, welche Stelle gemeint ist, noch wird das Bild als Abbildung im Anhang angeführt. Tatsächlich ist die Verortung der gelben Mauer unter Kunst- und Literaturwissenschaftlern jedoch heftig umstritten, teils wird deren Existenz sogar negiert.³ Auch in mehreren weiteren Passagen werden Bilder als Beispiele hinzugezogen, jedoch nicht als Abbildung im Anhang angeführt, was das Verständnis zusätzlich erschwert.

³ Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 267.

In summa handelt es sich bei diesem Band jedoch um einen lesenswerten und gewichtigen Forschungsbeitrag mit vielen aufschlussreichen Beispielen. Beachtenswert sind hierbei insbesondere die bereits genannten eruierten Parallelen zwischen Malerei und Film. Die hilfreichen Zusammenfassungen am Ende der Hauptkapitel kompensieren zudem größtenteils die zuvor genannten Mängel bezüglich der Verständlichkeit. Interessant für die Zukunft wären weitere phänomenologische Studien, welche an die von Bleek herausgearbeiteten haptisch-sinnlichen Komponenten anknüpfen.

KATHARINA LOSKA
Regensburg



Judith Keilbach und Thomas Morsch (Hrsg.), Gertrud Koch; Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur (Film Denken); Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016; 359 S., 21 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7705-5836-0; € 49,90

Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch gehört zweifellos zu den großen Namen ihrer Disziplin, und die umfangreiche Aufsatzsammlung *Zwischen Raubtier und Chamäleon* liefert zahlreiche Beweise für ihre dezidierte Position und Bedeutung im Fach. Aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet sie hier das Medium Film als einen Bereich der Kunst, der in Frankreich nicht von ungefähr als ‚la septième art‘¹ bezeichnet wird, auch wenn hierzulande nicht nur die von ihr vertretene Disziplin an der eigenen Relativierung arbeitet, sondern auch die Öffentlichkeit nach über 100 Jahren Filmkunstdebatte von der universalen Kraft des Film noch immer nicht gänzlich überzeugt zu sein scheint. Dabei lohnt es sich durchaus, mit Martin Seel² von den ‚Künsten des Kinos‘ zu sprechen und darin ein ebenso vielgestaltiges wie wandlungsfähiges Universum zu entdecken, ein Medium, das die Massen adressiert und zugleich die Selbstwahrnehmung herausfordert.

Während der aktuelle filmwissenschaftliche Diskurs sich in ‚postkinematografischen‘ Dimensionen wäht, die den Film als jene große Ausdrucksform der Künste bereits dem Streaming, der Serialisierung, den Algorithmen und dem ‚user-generated content‘ (‚mash-up‘, Fan-Filme etc.) übergeben hat, findet sich in den Schriften Gertrud Kochs ein deutliches Plädoyer für einen konservativen Blick auf das künstlerische Medium: „Was ich zeigen wollte [...], ist, dass die Stabilität des Kino-Dispositivs auch in den Diskursen zum ästhetischen Illusionismus des Kinos gründet. Insofern ist dies auch immer noch zentral für die Disziplin der Filmwissenschaft und

1 *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*, hrsg. von Jacques Aumont, Paris 2003.

2 Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt 2013.