

Publikation ist es, mit einer exemplarischen Materialsammlung aus den Beständen der Stiftung Bauhaus Dessau im weitgespannten Überblick aufzuzeigen, welches weitläufige Forschungsfeld es hier mit Blick auf den Übergang der „Bauhausschüler“ zur Nachkriegsmoderne nach 1945 noch systematisch zu erschließen gilt.

Das Problem der Asymmetrie bleibt allerdings auch hier schon als rein quantitative Größe unübersehbar: Von den rund 80 Studierenden, die die Malklassen am Bauhaus absolvierten, sind in dieser Publikation lediglich siebzehn mit jeweils wenigen Werken vertreten: Künstlerinnen und Künstler wie Johannes Berthold, Max Bill, Marianne Brandt, Leo Grewenig, Ludwig Hirschfeld-Mack, Ida Kerkovius, Gyula Pap, Petra Petitpierre, Henri Pfeiffer, Karl Peter Röhl oder Fritz Winter hätten in diesem Zusammenhang eine weiterführende synoptische Betrachtung verdient. Weitere Namen wären zu nennen. Dazu werden noch viele Schritte der Quellenforschung in den Archiven, der Sicherung und Erschließung von künstlerischen Nachlässen notwendig sein.

CHRISTOPH WAGNER
Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Universität Regensburg



Connie Betz, Julia Pattis und Rainer Rother (Hrsg.); Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950. Katalog zur Retrospektive der Berlinale 2014; 160 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-3-89472-872-4; € 19,90

Von Anfang an war die Sektion „Retrospektive“ fester Bestandteil der Berliner Filmfestspiele. Stärker noch als bei anderen Festivals existiert in Berlin offenbar ein Bewusstsein davon, dass Film nicht ohne seine Geschichte zu verstehen ist. Meist ist diese Rückschau Personen oder genreartigen Themen gewidmet. Manchmal legte man aber auch einen ästhetischen Längsschnitt, so – herausragend – im Jahr 1988 zur Geschichte des Farbfilms. Maßstabsfragen waren die Schauen zu den Formaten Cinemascope (1993) und 70mm (2009) gewidmet. Im Jahr 2014 gab es wieder einen ästhetischen Fokus, der den vergleichenden Bildwissenschaftler auf den Plan rufen muss: Mit *Aesthetics of Shadow. Lighting Styles 1915–1950* führte man einen gefälligen Anglizismus wohl auch deshalb ein, weil eine das Unternehmen begleitende Objekt- und Foto-Ausstellung in diesen Tagen weiter ans New Yorker Museum of Modern Art wandert.

So kommt der Film einmal mehr auf seinen Status als problematisches museales Objekt zurück. Das MoMA war nicht nur das erste öffentliche Kino, das Filme selbst ‚ausstellte‘, spricht: mit musealem Anspruch zusammengestellte Reihen übers Jahr hinweg zeigte; es schickte, initiativ angeleitet von der Engländerin Iris Barry, Filme paketweise auch an Colleges und Kommunen im ganzen Land. Solche missionarische Praxis

zeigt, dass die Verfüg- oder eben Ausstellbarkeit des Mediums Film nicht nur aktuell Fragen aufwirft. Derzeit scheint die Tendenz zur Requisiten- und Kostümschau rückläufig, Versuche wie die jüngst zu Ende gegangene Fassbinder-Ausstellung im Frankfurter Filmmuseum operieren bereits ganz ohne Meta-Objekte; hier waren Kompilationen aus Filmen Fassbinders ‚Nachempfndungen‘ zeitgenössischer Video-Künstler gegenüber gestellt. Das Erklärvermögen von Harald Szeemanns Film-Ausstellung in Zürich (1995) erreichte man so noch nicht, ebenso wenig wie die Stoßkraft der Allianz, die einst in New York eine Macherin vom Schlege einer Iris Barry, einen Entrepreneur wie „Jock“ Whitney und einen Gelehrten wie Erwin Panofsky zusammenführte, dessen ursprünglich „On Movies“ betitelter Filmaufsatz die Gründung des Film Departement am MoMA bekanntlich fördernd begleitet hat. Es bleibt wohl dabei: Filme werden noch immer im Kino ‚ausgestellt‘; für weitergehende Aufklärung via Museum braucht es wagemutige Kuratoren, technische Mittel auf der Höhe der Zeit sowie eine intelligente Begleitlectüre, und zwar vermutlich genau in dieser Reihenfolge.

In Berlin waren, wie jedes Jahr, die besten verfügbaren Kopien versammelt; begleitet wurde die Retrospektive von der genannten Schau sowie einer Publikation, *comme il faut*. Auf den ersten Blick steht darin Exotisches neben Tentativem, Klassisches wie das Hollywood-Starlicht neben der europäischen Avantgarde. Es fehlt allerdings das Kapitel der Filmgeschichte, das stets zuerst aufgerufen wird, wenn es um Licht und Schatten im Kino geht, der Film Noir. Der wird, hierin ist sich die Filmwissenschaft einig, Mitte der 1940er Jahre in den USA zu einem innovativen Stil, in der Tendenz dann eher als Epochal- denn als Personalstil aufgefasst. Der Kameramann John Alton hat in seinem klassischen Buch *Painting with Light*, 1949 auf dem Höhepunkt der kurzen ‚Bewegung‘ erschienen, der vorwiegend ästhetischen Lesart des Phänomens Noir Vor-schub geleistet.¹ Hier gelangen wir an einen Punkt, an dem die Filmwissenschaft von der Kunstwissenschaft hätte lernen oder zumindest einen wichtigen Impuls hätte übernehmen können. Es war kein anderer als Willibald Sauerländer, der wieder auf den anderen, den streng normativen Aspekt des Stilbegriffs aufmerksam gemacht hat, als einen *Modus dicendi*, als *maniera* oder *coutume*, also eine Art des Darstellens, die so und nicht anders vonstatten zu gehen habe, und zwar herauf bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts.² Erst ab dann setzt sich verstärkt die zweite Komponente durch, die den Stilbegriff auch ausmacht; und dies ist neben dem normativen Aspekt die Abweichung von der Norm: „Je stärker sich die moderne Idee der Freiheit und Ursprünglichkeit des individuellen Ausdrucks entwickelte, desto mehr musste der Begriff des Stils das Besondere, Eigentümliche und vor allem das Innovative abdecken.“³ Dies entspricht wiederum der gängigen Lesart des Film Noir: eine vor allem vom Stilwillen des Individuums, sprich eines Kameramannes, Regisseurs oder auch einer Produktionseinheit gedachten, ästhetischen Innovation, die mit einer gängigen gestalterischen Norm bricht

1 John Alton, *Painting with Light* [1949]. Berkeley u. a.: University of California Press 1994.

2 Willibald Sauerländer, „From stilus to style. Reflections on the fate of a notion“, in: *Art History*, vol. 6 (1983), Nr. 3, S. 253–270. Dt. „Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs“, in: ders., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, S. 256–276.

3 Ebd., S. 260.



*Ein klassisches Movie Still:
Marlene Dietrich in dem „North-
hern Light“, das Hollywood
eigens für sie entwarf*

beziehungsweise diese erweitert. Begründen kann man diese Sichtweise auf den Film Noir unter anderem mit der Konkurrenzsituation zu den hochbunten, sozial gängigere Themen verhandelnden Farbsystemen der 1940er Jahre.

Es ist kein geringes Verdienst der besprochenen Publikation, dass sie neben der üblichen Herleitung von individueller Genialität einen weiteren Ansatz verfolgt. Zwar ist durchaus auch von künstlerischen Meilensteinen die Rede, doch diese werden aus einer organischen, sozusagen kunsthandwerklich gedachten Entwicklung heraus plausibel gemacht; Handwerk und konkrete Technik, sprich: Lampen und ihre Wirkungen stehen zentral in einer Entwicklung, die historisch von den ersten entwickelten Langfilmen bis zum Ende des klassischen Studiosystems skizziert wird. Dabei ist die Arbeitsweise Hollywoods die Norm. Sie wird von einzelnen Protagonisten gedehnt und erweitert und manchmal, wie von der deutschen Avantgarde, in durchaus schillernde Sackgassen geführt.

Den Anfang macht das exotische Filmland Japan, eine gute Wahl, denn die Aneignung des Filmlichts geschah hier in durchaus eklektizistischer Weise. Referenzpunkt war Cecil B. De Mille, der Pionier des Filmens im *Low-key*, das in Hollywood nach einer Produktionsgesellschaft auch *Lasky lighting* genannt wird. Dort fanden die ersten amerikanischen Versuche statt, ausgehend von europäischer Malerei und malerei-affiner Filmkunst einen piktorialen Filmstil zu entwickeln.⁴ Ein Rückkehrer aus Hollywood bringt das Drei-Punkt-Licht nach Japan mit, und ebenso den spezifischen „Lasky-Touch“, die effektive Nutzung von Gegenlicht: Henry Kontani fusionierte diesen Effekt mit dem *High-key*-Stil, der bis dahin die vom Kabuki-Theater abgeleiteten Sehgewohnheiten des japanischen Kinopublikums dominiert hatte. Das war die Regel, die 1920er Jahre über wurde Japans Kinomarkt von *kamatacho*, das heißt von

⁴ Vgl. Ben Brewster und Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press 1997, S. 111ff.

anspruchsvollen Komödien aus den Kamata-Studios dominiert, die in heller, Fröhlichkeit versprühender Atmosphäre gehalten waren. Ästhetische Innovationen kamen weiter von außen, so auch eine Variante der Straßenfilme der Weimarer Republik, ehe mit Beginn des Tonfilms eine Star-Version zu greifen begann, die Kabuki und Hollywood auf eine spezifische Art miteinander verband: stilbildend wurde *onobashi*, die Verlängerung des fotografischen Stills in den Film hinein, gepaart mit einem sinnlichen Seitenblick auf die linke Seite, weil im Zuschauerraum dort im Allgemeinen die Frauen saßen. Solcher Art sind ethnografische Entdeckungen, die mit Hilfe genauer Beobachtung von Inszenierungsstrategien gemacht werden können.

Den Faden nimmt der Brite Kevin Brownlow auf, ein Nestor der Forschung zum ganz frühen Hollywood. Über die Experimente eines Billy Bitzer oder Karl Brown hinaus deutet sich bei Brownlow das Panorama einer Epoche an, die zum bewegten Bild hin drängt und bereits in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts ihre Vollendung findet: das frühe Kino nicht als Anfang, sondern als Ende einer Entwicklung genommen, die Seh-Maschinen, piktoriale Fotografie und Veränderungen in der bildenden Kunst einschließt.⁵ Für die Kunstwissenschaft könnte sich hier ein ergiebiges Forschungsfeld kommender Jahre abzeichnen. Brownlow ist bescheidener, er begnügt sich mit kennerschaftlichen Hinweisen auf Pioniere, verborgene Meisterleistungen und unbekannte Querverbindungen. Wohin der Innovationsdruck führte, den Hollywood aufgrund der stetigen Jagd nach neuen Stars, Sujets und Erzählungen gerade im technischen Bereich bewältigen musste, zeigt der Beitrag von Fabienne Liptay zu den Star-Images von Marlene Dietrich und Greta Garbo auf. Beide Frauen, als Exotinnen an die amerikanische Westküste gelangt, lebten viel mehr als von der Vermarktung ihrer Körper von der Inszenierung ihres Gesichts, und dies sozusagen in zwei Medien: Garbo beschäftigte neben dem Kameramann William H. Daniels auch den Studiofotografen Clarence Sinclair Bull intensiv, dessen Produkt das fotografische, zu Werbezwecken eingesetzte Still war, während *Screen Shots* oder *Freeze Frames* einer anderen Gattung angehören; das Still prädestiniert im speziellen Fall die laufenden Bilder aller Filme mit Garbo.⁶ Für Marlene Dietrich wurde nach ihrem Wechsel nach Hollywood eine different-eigenwillige Beleuchtung zum Markenzeichen, ein vom Kameraman Lee Garmes als Eigenerfindung reklamiertes Northern Light, das vom Studium der Kunst Rembrandts abgeleitet wurde.⁷ Liptay zufolge wechselte der Beleuchtungsmodus für Dietrich, um sich von der klassisch-seitlichen Lichtsetzung Garbos abzusetzen, in ein steil einfallendes Führungslicht, das Stirn und hohe Wangenknochen und damit das Verrucht-Rätselhafte des Typus betonte; Studiofotografen verfestigten dieses Bild. Den jeweiligen Stars von MGM und Paramount zum gemeinsamen visuellen Attribut

5 Exemplarisch Lynda Nead, *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film*, Yale University Press 2007.

6 Ich mache diese Unterscheidung, weil die Terminologie oft durcheinander geht und als filmillustrierende Bilder bisweilen krude Mischungen dieser und anderer Genera zusammen kommen. Vgl. exemplarisch David Thomsen, *Hollywood. Fotografien aus der Kobal Collection*, München 2002.

7 Vgl. Thomas Meder und Lisa Hohenstein, „Rembrandt Lighting im klassischen Hollywood“, in: Christoph Wagner (Hrsg.), *Dispositive der Moderne*, München (im Druck).

wird *Glamour Lighting*, Synonym nicht zuletzt für die Unbestimmbarkeit des eigentlichen Wesens beider Frauen jenseits ihrer *Screen Persona*.

Damit gelangt man, so paradox es klingt, in die Nähe des abstrakten beziehungsweise absoluten Films. Dieser wird im besprochenen Band von Norbert M. Schmitz erörtert, der auch eine Begriffsklärung vornimmt: Abstrakte Filme brächten malerische Formen der Abstraktion auf die Filmleinwand, absolute hingegen ordneten „vordergründig illusionistisches Material nach formalen Kriterien sowie der einzelnen Bildkomposition wie der Montage neu.“ (127) Beide Konzepte verblieben jedoch im Bereich der Kunstautonomie und seien nichts anderes als eine Fortsetzung der überlieferten Tafelmalerei mit anderen Mitteln. Obgleich sich Schmitz in der Hauptsache mit den Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre auseinandersetzt und hier insbesondere den „Lichtner“ Laszlo Moholy-Nagy ins Zentrum seiner Darstellung rückt, bleibt das die bestechende Anregung des Essays: Wie hat sich Licht als „natürliches“ Element bildlicher Darstellung (etwa vom Beginn des 17. Jahrhunderts an) zum formgebenden Element hin entwickelt, wie hat es auf die technischen Innovationen des 19. Jahrhunderts reagiert, welche Rolle bleibt ihm im hyperrealistischen 20. Jahrhundert, und zumal in der Gegenwart, in der „Luminalen“ als an Environments grenzende Events Erfolge feiern?

Einen konventionelleren Weg geht Karl Prümm, der das „Helldunkel im frühen deutschen Tonfilm und im französischen Exil“ untersucht. Er stellt den Kameramann Eugen Schüfftan (1893–1977), der als impressionistischer Maler begonnen hatte, ins Zentrum seiner Überlegungen. Damit wird einmal mehr das Stationendrama des Exils relevant, denn Schüfftan hat in einem eher schmalen Werkverzeichnis epochemachende Filme in Deutschland, Frankreich und den USA aufzuweisen. Das expressive, bisweilen expressionistische „Lumière allemande“ kehre in den 1930er Jahren in Frankreich wieder; interessant ist, dass Prümm an den Umschwenkpunkten seiner stilorientierten Betrachtung jeweils die Nachbarskunst der Fotografie bemüht: zur neusachlichen Tendenz der mittleren 1920er Jahre den Fotografen Umbo, ein Jahrzehnt später, als Schüfftan Hauptwerke des „poetischen Realismus“ mit seinen Bildfindungen versah, die expressiv forcierte Porträtkunst des Helmar Lerski. Das ist ebenso unangemessen, wie die klassische Collage mit der sich entwickelnden Kunst des Filmschnitts zu vergleichen: und ebenso angemessen, je nach Perspektive. Als ähnlich geartete Initiative darf man werten, dass der heute emeritierte Medienwissenschaftler Prümm viel Energie seiner späten Jahre im Amt darauf verwendet hat, der grassierenden Theorie vom Regisseur als dominantem Kreativen beim Film eine gleichberechtigte „Autorenpolitik des Kameramannes“ gegenüber zu stellen. Wirksames Mittel hierzu war ihm der „Marburger Kamerapreis“, mit dem häufig Männer und Frauen geehrt wurden, die sich den Ehrentitel „Maler des Lichts“ verdient hatten oder darüber hinaus, wie vorbildhaft der vielleicht bekannteste Schüfftan-Schüler Henri Alekan in seinem zwischen Malerei und Film changierenden Traktat, dazu auch theoretisch geäußert haben.⁸

⁸ Henri Alekan, *Des Lumières et des Ombres* [1984]. (Neufassung) Paris 1991. Die neueste Publikation zum genannten Preis stammt von Edoardo Serra *Maler des Lichts*.

Den Abschluss des Bandes bietet ein Überblick des Technikhistorikers Ralf Forster über die Entwicklung vom Ausgangspunkt Glashaus hin zum „Dunkellichtstudio“ sowie einer expressiven Beleuchtung, die Anfang der 1930er Jahre mit dem Wechsel zum Tonfilm, zu panchromatischem Material und dem Wechsel von Kohlebogenlampen hin zum Glühlicht einer Phase von langfristiger Konstanz entgegensah. Zuvor war die Entwicklung vergleichsweise rasant vonstatten gegangen, im technischen wie im ästhetischen Bereich; dass beide Komponenten zusammen gesehen werden, ist für die klassische Phase der Lichtfindung im Kino von 1915 bis 1950 durchaus ein valider Ansatz. Dass Lichtqualität in Filmen auch anders als durch solchen „ästhetischen Historismus“ (Sauerländer) zu bestimmen ist, etwa in der Bestimmung des Verhältnisses von Narration und Lichtgestaltung, findet sich mittlerweile vielversprechend belegt.⁹ Wenn die gestalterische Seite der Bildkunst Film zukünftig beleuchtet wird, nicht nur von Seiten der Berlinale, sollte man hinter den komparatistischen Standard der Retrospektive von 2014 nicht zurück fallen. Methodisch und illustrativ wäre noch einiges mehr an Erklärungen denkbar. Wer die Reise in den Berliner Winter nicht scheute, dem begegneten die eigentlichen Exponate noch immer flüchtig, auf großer Leinwand; im dazu gehörigen Buch fand sich nicht mehr und nicht weniger als ein kundiger Reisebegleiter.

THOMAS MEDER
Mainz

⁹ Christine Noll Brinckmann, „Diegetisches und nondiegetisches Licht“, in: dies., *Farbe, Licht, Empathie*, hrsg. von Britta Hartmann (Schriften zum Film, 2), Marburg 2014, S. 109–126.



Peter Schaufler, Barbara Bergmann und Svenja Frank (Hrsg.); Incontri. Zeitgenössische italienische Kunst. The Schaufler Foundation; Ausst.-Kat. Schauwerk Sindelfingen; Ostfildern: Hatje Cantz 2013; 184 S.; ISBN 978-3-7757-3520-9; € 35

Von einem eigentlichen Revival zu sprechen wäre verfehlt – die jüngere italienische Kunst war nie völlig vergessen. Dennoch fällt auf, dass sie seit einigen Jahren vermehrt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt ist, wobei insbesondere die Arte Povera wiederholt in großen Überblicksausstellungen thematisiert wurde. Nur schon seit 2010 fanden vier gewichtige Präsentationen in Europa statt: Das Kunstmuseum Liechtenstein konzentrierte sich im Jahre 2010 mit *Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre* auf die Frühzeit zwischen 1967 und 1971. Es arbeitete heraus, inwiefern die damaligen Protagonisten mit ihrem Werk gesellschaftspolitische Anliegen aufnahmen, nicht ohne auf die Unmit-