

Die Negade-Kultur

Um 4000 v. Chr. ist mit der Negade-Kultur die Steinzeit bereits überwunden. Diese eigentlich prädynastische Zeit hat ihren Namen von Flinders Petrie erhalten, der Ende des 19. Jahrhunderts in Negade gegraben hat. Die Naturhistorische Gesellschaft besitzt Keramik von dort. Die Bilderwelt bemalter Gefäße kündigt wie anderswo von einer neuen Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt. Die Grundzüge der späteren pharaonischen Kunst sind hier bereits vorgebildet. Bereits seit der Mitte des 4. Jahrtausends tritt uns Ägypten als kulturelle Einheit entgegen. Die rotbraun bemalte beigefarbene Keramik von Negade II ist vom Delta bis weit in den nubischen Raum vertreten. Nichts zwingt bisher dazu, diese Entwicklung auf Zuzug oder Invasion von Ausländern zurückzuführen. Stein- und Tongefäße aus Palästina gelangen aber als Importwaren nach Ägypten. Metallverarbeitung und Steinbearbeitung mögen von auswärts befruchtet worden sein. Jedoch sehen wir schon zu dieser Zeit eine typisch ägyptische Optimierung der Form und die Reduzierung formaler Vielfalt auf gültig bleibende Grundmuster. Das Augenmerk gilt zu dieser Zeit bereits der Ausstattung des Grabes, wo Steingefäße als beson-

dere Kostbarkeit für den jenseitigen Gebrauch reserviert wurden. Gegen Ende des 3. Jahrtausends verhartet die Kultur Ägyptens in der Beschränkung auf das Abstrakte, ehe mit der Reichseinsparungszeit die zurückgehaltene Kreativität unter der veränderten politischen Gegebenheit voll zur Entfaltung und Blüte gelangt.

Aus dem Sandhügel die Pyramide

Man darf sich die Reichseinigung, von altägyptischen Quellen in der Gestalt eines Königs Menes personifiziert, nicht so einfach vorstellen. Das ganze Gebiet des späteren Ober- und Unterägyptens scheint von vornherein in einen langfristigen Prozess der Herausbildung eines Einheitsstaates einbezogen zu sein. Mit der Gliederung in Gaue, deren Standarten bereits in Negade II vorgeprägt sind, muß man sich vielleicht „Pfalzen“ vorstellen, die vom Herrscher wechselweise bezogen wurden. Die Führungsschicht läßt die Gräber repräsentativer werden. Der Sandhügel über dem oberägyptischen Grab wird zum künstlichen Berg, aus dem sich die Pyramide entwickeln wird. Aus den immer mehr formalisierten Bildern der Vasen werden die ersten Hieroglyphen, wobei die Idee, gesprochene Sprachen graphisch zu fixieren, aus Mesopotamien über-

nommen sein dürfte. Beim Beginn der Pyramidenzeit um 2600 v. Chr. sind nur noch Einzelkorrekturen nötig. Prinzipiell Neues braucht nicht mehr geschaffen zu werden.

Das Ausstellungsplakat zeigt nach einem Entwurf von Ernst Feist eine Statuenbasis mit Gefangenenköpfen aus der frühen dynastischen Zeit um 2700 v. Chr., unmittelbar ehe die großen Pyramiden entstanden.

Der vorliegende Text stellt eine Zusammenfassung des reichbebilderten Buches „Ägypten vor den Pyramiden“ des Direktors der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst, Dr. Dietrich Wildung, dar, das im Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1981 erschienen ist (DM 12,50) und von der Naturhistorischen Gesellschaft, 8500 Nürnberg, Gewerbemuseumsplatz 4, bezogen werden kann. Die Ausstellung in Nürnberg wurde durch tätige Mithilfe der Sammlung Ägyptischer Kunst München, insbesondere Frau Dr. Sylvia Schoske, und des Ausstellungsteams der Naturhistorischen Gesellschaft, außerdem durch finanzielle Unterstützung seitens der Stadtsparkasse Nürnberg, der Stadt Nürnberg und des Bezirks Mittelfranken ermöglicht. Allen gilt unser Dank.
Manfred Lindner

Kunstwerk und Film

Zu der Veranstaltungsreihe des Germanischen Nationalmuseums und der Kunsthalle Nürnberg

„Das Phänomen selber ist leicht beschrieben. Zunächst stimmen die Filmbilder darin überein, daß sie ein Leben ausstrahlen, das man nicht immer gleich im Original entdecken wird;... Der russische Filmstreifen enthält einen französischen Frauenkopf, der dem 18. Jahrhundert entstammen mag: die junge Frau verfügt auf der Leinwand über eine solche Daseinskraft, daß der Beschauer nicht die Reproduktion des Gemäldes, sondern die seines Urbildes vor sich zu haben scheint.“ (Siegfried Kracauer)

Solche euphorischen Äußerungen über verfilmte Kunstwerke waren und sind selten, eher bedachten vor allem Kunsthistoriker Kunstfilme mit harten Kritiken. Dennoch ist diese Art Film vom Publikum positiv aufgenommen worden, da er wesentliche Informationen zum Verständnis bildender Kunst zugänglich machte, womit er sein Grundanliegen erfüllte.

Mit den ersten Versuchen, im

Film Kunstwerke und Künstler vorzustellen, wurde die Kunstgeschichte mit dem Medium Film konfrontiert. Gemälde, Skulpturen oder Architektur – Werke einer jahrhundertelangen Tradition – wurden durch den Film angetastet, dem Medium des 20. Jahrhunderts, ohne Tradition, eher mit Skepsis betrachtet, dessen wichtigste Eigenschaften Reproduzierbarkeit und Dynamik sind und das die Möglichkeit einer Kunstform in sich birgt, aber auch nur dem Kommerz dienen kann.

Der Regisseur, der sich als Vermittler von Kunstwerken versteht und didaktisch belehrende Filme dreht, wie beispielsweise Haesaerts in „De Renoir à Picasso“ und „Visite à Picasso“ oder auch Mazuyer in „Les Chemins de Cézanne“, und andererseits der Filmemacher, der eine freie Schöpfung schafft, der reines Kino will und dafür Kunstwerke als Material benutzt, um bestimmte Ideen oder Inhalte zu ver-

wirklichen, wie Resnais in „Guernica“, sind die zwei häufigsten Formen des Kunstfilmes. Als eine dritte Möglichkeit kann man den Versuch Clouzots ansehen, der mit „Le Mystère Picasso“ die Teilnahme am schöpferischen Prozeß durch die Kamera dokumentierte. Dazwischen gibt es sehr viele Mischarten, die insofern oft mißlingen, als sie keiner originären Form gerecht werden.

Ich möchte mich in den folgenden Anmerkungen ausschließlich auf Lehrfilme über bildende Kunst beziehen, weil sie den größten Teil der bisherigen Produktionen ausmachen. Außerdem will ich mich der Einfachheit halber auf Bilder beschränken.

„Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.“ (Walter Benjamin)

Damit greift der Film, will er Kunstwerke darstellen, entschei-

dend in das Wesen des Bildes ein. Eine Reproduktion, so gut sie auch sein mag, behindert die Beurteilung, die vor dem Original möglich ist und nimmt dem Bild seine Objektivität. Auch bei dem heutigen Stand der Technik ist es augenscheinlich nicht möglich – vermutlich auch auf Grund einer meist schlechten finanziellen Situation – die Farben originalgetreu wiederzugeben. Bestimmte Kamerabewegungen suggerieren die Illusion der Dreidimensionalität, so daß der Zuschauer die gemalten Personen „lebendig“ vor sich sieht, was zu völlig falschen Eindrücken bei der Auseinandersetzung mit Bildern führt. Große Probleme stellt auch die Anwendung von Details dar. Bezieht man in die filmische Arbeit zu viele Details mit ein, so ist die Gefahr groß, daß sie nicht mehr auf das Ganze zurückführen und sich damit selbständigen. Der Zuschauer kann leicht getäuscht werden und wechselt das Detail mit dem Bild oder kann es nicht mehr in das Bild-ganze einordnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Standort der Kamera, die allein über die Bildinformation entscheidet. Sicherlich gibt es keinen objektiven Standort für sie, aber für eine abgeschlossene Analyse sollte ihr Standort mit der Aussage, die gemacht wird, genau abgestimmt sein. Ist die Kamera nahe am Ob-

jekt, so verleiht der Filmer diesem Detail durch die Großaufnahme Wichtigkeit – durch die entfernte Kamera erreicht er das Gegenteil. Im Film gibt es keine Einstellung, die von der vorherigen losgelöst ist. Die Dynamik entsteht durch die Bewegung vieler aufeinander folgender Bilder, die ein Ganzes bilden. Stellt man im Film ein oder mehrere Kunstwerke vor, so kann der Zuschauer kaum die einzelnen Wahrnehmungen voneinander trennen, wie er es bei der Betrachtung vor dem Original könnte.

Verschiedene Vorschläge für einen belehrenden Kunstfilm sind versucht worden, von denen ich nur einen nennen möchte: Orientiert an der Bildkomposition soll die Zufahrt das Bild eingrenzen, Details vorstellen und die folgende Rückfahrt soll klärend für den großen Zusammenhang sein. Sicherlich ein Vorschlag, der analytisch und von der Betrachtungsweise her den Kunstwerken gerecht werden kann, aber für das Medium Film eher langweilig ist.

Mit anderen Komponenten des Kunstfilmes wie Musik und Kommentar wird oft leichtfertig umgegangen. Nicht selten dominiert die Musik in einer Weise, als ob die Kunstwerke nur begleitende Eindrücke zu Klängen vermitteln sollten. Der Kommentar zeichnet sich oft durch eine sehr ungenaue oder

pathetische Sprache aus, die dem Inhalt nicht gerecht wird oder auch Sinneswahrnehmungen vortäuscht.

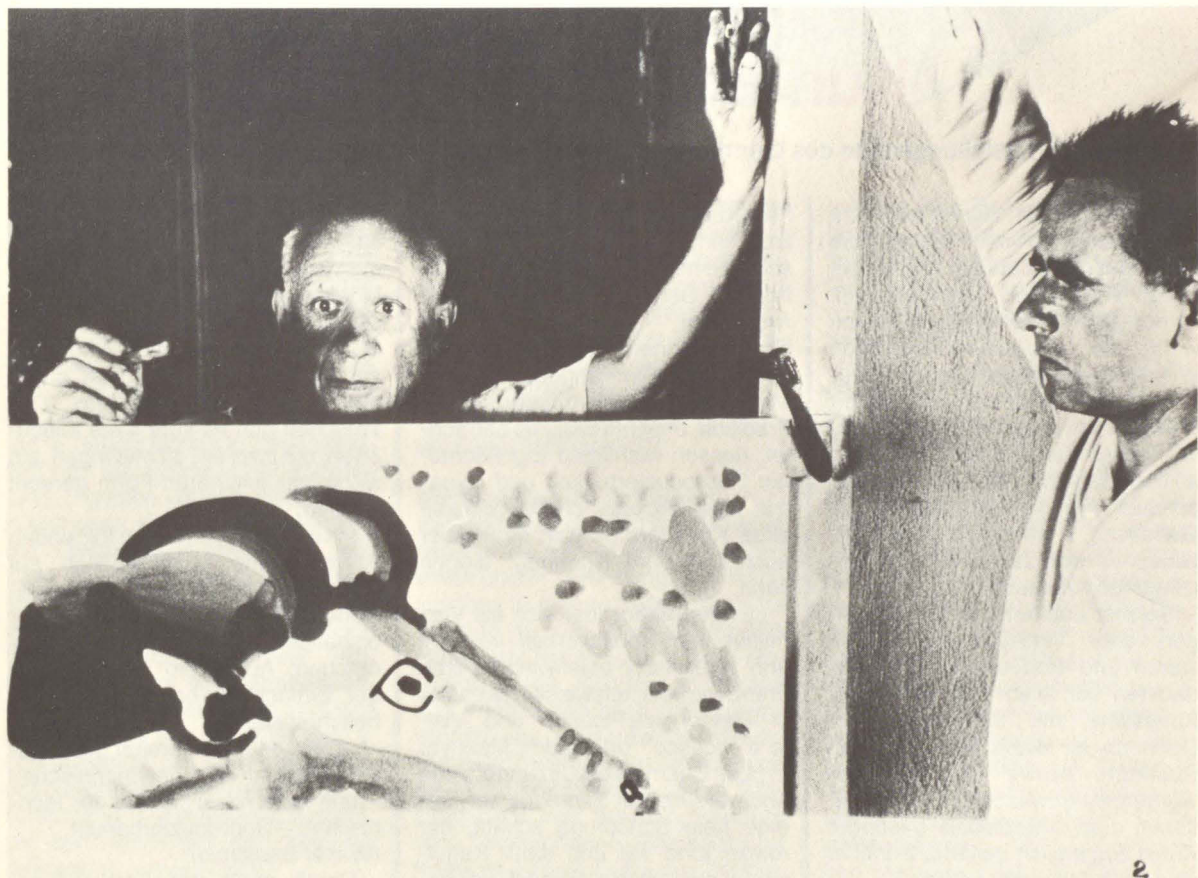
Diese Stichpunkte sollen nur einführen in die Problematik, die der Kunstfilm sowohl für den Zuschauer, als auch für den Regisseur aufwirft.

Der Regisseur als Vermittler von Kunstwerken muß sich heute an ganz bestimmte Adressaten wenden, Motivationen wecken, neugierig machen und das Wesentliche verständlich darstellen. Er muß nicht nur kunstanalytische und inhaltliche Komponenten mit filmischen vereinigen, sondern auch berücksichtigen, daß er sich an ein Fernsehpublikum wendet, das an bestimmte optische Muster gewöhnt ist.

Die Zuschauer sollten erkennen, daß nicht nur der Name des Künstlers oder eines Kunstwerkes, vielmehr auch der eines Regisseurs einem Film sein besonderes Charakteristikum verleiht und ihn ansehenswert macht.

Sabine Eckmann

Die Filmveranstaltungen finden an sechs Sonntagen, jeweils um 11 Uhr, im Vortragssaal des Germanischen Nationalmuseums statt. Unkostenbeitrag DM 4,-. Bitte beachten Sie unseren Veranstaltungskalender.



Clouzot, Le Mystère Picasso, 1956