

Citation style

Barbara Filser: Rezension von: Jennifer Bleek: Apparition, Körper, Bild. Das Helldunkel in Malerei und Film, München: Wilhelm Fink 2016, in sehepunkte 17 (2017), Nr. 10 [15.10.2017], URL:<http://www.sehepunkte.de/2017/10/30034.html>

First published: <http://www.sehepunkte.de/2017/10/30034.html>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

sehepunkte 17 (2017), Nr. 10

Jennifer Bleek: Apparition, Körper, Bild

Der vorliegende Band ist eine überarbeitete Fassung von Jennifer Bleeks Habilitationsschrift, die 2015 an der RWTH Aachen angenommen wurde. Der Titel ruft mit 'Körper' und 'Bild' zwei Forschungsfelder auf, die in Kunst- wie Filmwissenschaft rege diskutiert werden.

Gegenstandsbereiche der Studie sind die Malerei der Renaissance sowie Schwarz-Weiß-Filme unterschiedlicher Genres der 1920er- bis 1940er-Jahre.

Ihr Anliegen formuliert Bleek als "systematische Auseinandersetzung mit den Werkbegriffen des *rilievo* und *chiaroscuro* bzw. Helldunkel im Besonderen". Dabei begreift sie das Helldunkel als "reflexive Bildform", der sie eine 'epistemische' Qualität zuschreibt: Es stehe nicht nur im Dienst einer täuschend echten Nachahmung der Natur, sondern zeige zugleich auf, wie und unter welchen Bedingungen diese im künstlerischen Bild sichtbar gemacht werde. Es ist diese These, die Bleek mit der 'Apparition' verbindet, der "grundsätzlichen Möglichkeit des Erscheinens und Auftauchens von Körpern im Bild" (18), eine Bewegung, die als eine andere zu begreifen sei als die eines Körpers im Raum (11) und die Verbindung zwischen Malerei und Film schafft (179).

Im Anschluss an einen Abriss der Bildbegriffe Platons, Aristoteles und Plinius d.Ä. werden Strategien der Erzielung einer körperlich-plastischen Darstellung in der Malerei der Vor-, Früh- und Hochrenaissance vorgestellt. Der Fokus liegt dabei auf Passagen aus Schriften Cennino Cenninis, Leon Battista Albertis und Leonardo da Vincis sowie auf wichtigen Begriffen der damaligen Malereidiskurse.

Im Mittelpunkt steht mit dem von Cennini eingeführten *rilievo* eine den Anschein von Greifbarkeit vermittelnde Plastizität der gemalten Form, die durch Modellierung mittels dunkler Farbe und Weißhöhung oder Farbabstufungen zu erzielen ist. Das Anliegen der konkreten Nachbildung des Gesehenen in der Malerei und den damit einhergehenden Wandel der Bildauffassung, den Giotto verkörpert, führt Bleek - Frank Büttner folgend [1] - auf neue Theorien des Sehens zurück, die auf antiker und arabischer Optik aufbauten. Besonders hebt sie die Unterscheidung zwischen Eigenschaften gesehener Objekte hervor, die nur durch den Sehsinn erfassbar sind, und solchen, die auch durch andere Sinne erfahren werden können (36). Das *rilievo* fungiere als "eminente Figur der Vermittlung zwischen diesen beiden Bereichen, insofern es sowohl Qualitäten aus dem ersten Bereich der Wahrnehmung (Farbe, Licht) als auch aus dem zweiten Bereich (Entfernung, Lage, Körperhaftigkeit, Dunkelheit, [Körper-]Schatten, Rauheit, Feinheit) in sich vereint" (57). In diesem Sinne setzt Bleek der "medialen Selbstverleugnung" (65), die mit Albertis Bestimmung des Bildes als geöffnetes Fenster einhergehe, dessen Forderung nach einer Berücksichtigung des Materiellen in der Malpraxis entgegen. Das wird v.a. an Grisailen von Giotto, Masaccio, Mantegna, Robert Campin und Jan van Eyck überprüft, in denen sich das *rilievo* exemplarisch als

Verkörperungsstrategie realisiert findet. Bei Leonardo wird dann eine Dynamisierung des Figur-Grund-Verhältnisses konstatiert, die v.a. anhand von auf gefärbtem Papier oder Leinen ausgeführten Gewandstudien des Künstlers sowie der Werkstatt Filippino Lippis illustriert wird: Die Einbeziehung der Farbigkeit des Malgrundes in die plastische Modellierung lässt die Figur aus dem Bildgrund heraustreten, wobei das Blatt bzw. Leinen als solches sichtbar bleibt und "zusätzlich zur Steigerung der Illusionsbildung im Prozess der Wahrnehmung bei [trägt]" (105).

Eine Verbindung zwischen Renaissancemalerei und Film schaffen der Fokus auf den "Zusammenhang von Licht, Schatten und der Illusion von Körperlichkeit" sowie eine postulierte Entsprechung von "fotografischer Materie" und Grundierung in der Malerei (115). Um die Rolle der Lichterscheinungen in László Moholy-Nagys *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929/32) und *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1930/32) genauer zu fassen, greift Bleek auf den Begriff der *photogénie* zurück, mit dem in der französischen Filmtheorie der 1920er-Jahre eine spezifische Qualität des Filmischen beschrieben wurde. Vergleichend wird zudem auf Josef von Sternbergs *The Docks of New York* (1928) eingegangen, in dessen Bildern sie haptische Effekte sowie Überstrahlungen ausmacht, die als "Sichtbarsetzungen der filmischen Materie" aufgefasst werden (137). Mit der *cinéplastique* wird dann für die Analyse von John Hustons *The Maltese Falcon* (1941) wieder ein Begriff aus den 1920ern herangezogen, der eine skulpturale Qualität des Filmbildes impliziert. Dem Film Noir wird generell eine gesteigerte Plastizität attestiert, die aus den charakteristisch harten Hell-Dunkel-Kontrasten resultiert. Bleeks Aufmerksamkeit gilt darüber hinaus der reduzierten Gestik und Mimik der Hauptfigur, die in ihrem Bruch mit dem Filmischen dieses umso deutlicher zu Tage treten lasse. Dem Verhältnis der Bewegungen der Figur zu ihrem Umfeld wird durch einen Vergleich mit Hustons *Key Largo* (1948) zusätzlich Kontur gegeben. Ein Manko der Studie zeichnet sich bereits im Ausblick in der Einleitung ab, der für die Malerei ganz auf Theorien und Begriffe fokussiert und damit der These des Helldunkel als 'reflexiver Bildform' eigentlich zuwiderläuft. Das bildliche Aufzeigen der "Möglichkeiten oder Voraussetzungen" der "Sichtbarkeit bzw. [des] Sichtbarwerdens" der Natur im Bild durch das Helldunkel wird dann auch in den knappen Bildanalysen nicht überzeugend herausgearbeitet. Für die Filme bleibt das Reflexive des Helldunkel ebenfalls unterbelichtet bzw. erweist sich als wenig aussagekräftig, wenn es lediglich darin läge, dass etwa die Lichtspiegelungen in Moholy-Nagys *Marseille* -Film "die Materialität des Mediums im Werk selbst" aufscheinen lassen (132). Im Rahmen der Analysen bereits mit jenen bildtheoretischen Positionen zu argumentieren, die für Fotografie und Film in einem nachgestellten eigenen Kapitel überwiegend neu eingeführt werden, hätte dem entgegenwirken können.

Auch der "Mehrwert", den "der Vergleich von Malerei und Film", so wie er hier vorgenommen wird, bietet, erschließt sich nicht. Nur einmal wird mit dem Rückverweis auf skulpturenimitierende Malerei im

Zusammenhang mit der *cinéplastique* der Lichtsetzung bei Huston zumindest ansatzweise eine Verbindung zur Renaissancemalerei hergestellt (142f.). Dabei wäre ein vielversprechender Ansatz mit dem so ausführlich behandelten Niederschlag von Theorien des Sehens in der Bildgestaltung der Malerei der Frührenaissance gegeben. Dieser hätte sich über die künstlerische Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts hin zu der von Moholy-Nagy postulierten Erweiterung des Sehens durch technische Bildmedien weiterverfolgen lassen. [2] Und die multisensorischen Qualitäten von Bildern, für die Bleek im Zusammenhang mit dem *rilievo* Aufmerksamkeit einfordert, finden sich in phänomenologisch inspirierten jüngeren Studien zum Film thematisiert, die jedoch keine Berücksichtigung finden. [3] Trotz aller Kritikpunkte, die hier weder vollständig aufgelistet noch ausformuliert werden konnten, ist der Versuch, aus einer kunstgeschichtlichen Perspektive Malerei und Film über ihre Verfahren der mimetischen Darstellung und deren Zurschaustellung in den Bildern in Bezug zu setzen, nicht ohne Reiz. Wenn die Umsetzung nicht ganz überzeugend ausgefallen ist, mag das auch an dem Fokus auf dem Helldunkel liegen, der zumindest für den Film den Blick stark verengt. Neben bildtheoretisch interessanten Beobachtungen wie denen zu Analogien zwischen Bildfläche, Gewebe und Körper in den Schriften von Alberti und Leonardo, ist mit der Phänomenologie des Erscheinens ein Ansatz angelegt, den weiterzuverfolgen durchaus lohnenswert sein könnte.

Anmerkungen :

[1] Frank Büttner: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013.

[2] Siehe dazu die entsprechenden Kapitel in Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Fotografie, München 2006.

[3] Siehe z.B. Laura U. Marks: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Durham 2000; oder Jennifer M. Barker: The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience, Berkeley 2009.