

---

# Vom klassischen Filmzyklus zur offenen Topologie

## Überlegungen zur Berlinale-Retrospektive «The Aesthetics of Shadow – Lighting Styles 1915–1950»

Guido Kirsten und Kristina Köhler

Nicht nur Kritiker und Wissenschaftler, Produzenten und Verleiher, Zuschauer und Fans gruppieren Filme nach stofflichen, thematischen, generischen oder ästhetischen Prinzipien; auch Kuratorinnen und Kuratoren arrangieren filmische Werke nach Ordnungsprinzipien und setzen sie – im ganz wörtlichen Sinne – zu Filmreihen oder -zyklen zusammen. Über die begriffliche Nähe hinaus können Reihe und Zyklus zum zentralen Gestaltungs- und Aufführungsprinzip eines Programms werden. So ist an die «zyklischen Programme» zu denken, die Peter Kubelka für das Österreichische Filmmuseum konzipiert und zusammengestellt hat. Seit 1996 zeigt das Filmmuseum jeden Dienstagabend in über 60 Teilprogrammen den Zyklus «Was ist Film», der die Geschichte der Befragung des Mediums – ohne das Fragezeichen, das Bazin hinter diese Frage noch setzte – anhand eines Korpus von Avantgarde- und Experimentalfilmen aushandelt. Mindestens ebenso wichtig wie die Zusammenstellung der Filme ist dabei die zyklische Form der Programmierung selbst. Es komme darauf an, so Kubelka,

dass es ein echter Zyklus wird, keine versprengte Serie von Veranstaltungen. Dass sich dieses Programm stetig wiederholt, dass man einsteigen kann, wann immer es einem beliebt. [...] Wer den Zyklus komplett gesehen hat, verfügt über eine Basis, hat ein Gefühl dafür, was Film ist. (Kubelka in Grissemann / Horwath / Schlagnitweit 2010, 17f)

Nur wenige Kinos, Festivals oder Institutionen der Filmvermittlung können (sich) eine solche zyklische Langzeit-Programmierung leisten.<sup>1</sup> Doch auch da, wo die Filmvermittlung weniger programmatisch angelegt und in feste institutionelle Zusammenhänge eines Museums, Archivs oder Filmfestivals eingebunden ist, lassen sich Fragen der Reihung, Zyklusbildung und Gruppierung auf die Programmgestaltung beziehen und von dort aus problematisieren. So kann man nach dem ästhetischen wie argumentativen Mehrwert fragen, der in der Programmierung durch Gruppenbildungen entsteht – also, immer dann, wenn Filme nicht isoliert, sondern als Teil eines über den einzelnen Film hinausgreifenden Zusammenhangs präsentiert werden (vgl. Gregor 1972, 257). Andererseits ist – wie Janet Staiger in ihrem Aufsatz «The Politics of Film Canons» (1985) anregt – kritisch zu reflektieren, welche Politiken der In- und Exklusion, welche Kriterien der Auswahl, Kanonisierung und Gruppierung in Filmprogrammen abgebildet und mehr oder weniger explizit am Werk sind.<sup>2</sup>

Als Ausgangspunkt und Beispiel für einige kursorische Überlegungen zum Verhältnis von Programmierung und Reihen-, Zyklus- sowie Gruppenbildungen soll uns die von Rainer Rother und Connie Betz (Deutsche Kinemathek, Berlin) sowie Charles Silver und Rajendra Roy (Museum of Modern Art, New York) zusammengestellte Retrospektive «The Aesthetics of Shadow – Lighting Styles 1915–1950» der 64. Filmfestspiele von Berlin dienen. Wenn wir argumentieren, dass das Programm der Berlinale-Retrospektive 2014 nicht mehr als Reihe oder Zyklus angelegt ist, sondern als offene Topologie, geht es uns nicht um die Behauptung, dass hier eine grundlegend *neue* Form der Programmierung angeboten wird. Zahlreiche andere Institutionen – Festivals, Filmarchive und -museen – erproben seit Längerem ähnliche Formate, die quer zu üblichen Konzepten der Gruppenbildung verlaufen. Solche Formen der Programmierung korrespondieren auch mit längerfristigen Verschiebungen und Diskurstendenzen in der Betrachtung von Film und Kinogeschichte, innerhalb wie außerhalb der akademischen Filmwissenschaft.

- 1 Vergleichbar wäre noch die «Magical History Tour», die im Berliner Arsenal (seit 2009 allerdings in veränderter und verkleinerter Fassung) gezeigt wird.
- 2 «[W]ith selection usually comes a politics of inclusion and exclusion. Some films are moved to the center of attention; others, to the margins» (Staiger 1985, 8). Sie hebt aber auch die Möglichkeit hervor, den Kanon um- oder zu überschreiben, z.B. durch die Revision der Kriterien, durch die Integration marginalisierter Werke, durch die Kritik an den kanonischen Zusammenstellungen, die Aufstellung eines Gegenkanons oder gar den Versuch, jegliche Form der Kanonbildung zu unterlaufen (vgl. *ibid.*, 18).

Am konkreten Beispiel der Retrospektive wollen wir erörtern, über welche Auswahlkriterien und Prinzipien das Programm der Retrospektive Zusammenhänge zwischen Filmen unterschiedlicher nationaler Kinematografien, Genres und Epochen herstellt, welche Rezeptionsangebote mit dieser Auswahl gegeben sind und wie sich die Programmierung zu Problematiken des Kanons und der Filmgeschichtsschreibung verhält. Nach einigen kurzen allgemeinen Überlegungen zur filmischen Gruppenbildung stellen wir zunächst das Konzept und den Aufbau der diesjährigen Berlinale-Retrospektive vor. Im zweiten Teil erörtern wir dann, welche rezeptionsseitigen und filmhistoriografischen Angebote sich aus der besonderen Thematik der Beleuchtungsstile und aus der topologischen Offenheit der Programmierung ergeben.

### **Filmische Gruppen, Reihen, Zyklen: Von bekannten Zusammenhängen zu neuen Topologien**

Filmische Gruppenzusammenhänge können aus narrativen Topoi, einem gemeinsamen thematischen Horizont, aus ähnlich gelagerten Genre-Variationen oder der Kombination verschiedener Genres, aus den kulturellen Spezifika der Herkunftsländer, der «Handschrift» eines *auteurs* (Regisseur, Kamerafrau oder Drehbuchautor) oder auch eines Studios, einer populären Figur oder Figurenkonstellation und vielem mehr entstehen. Fast immer handelt es sich um produktionsseitig intendierte Eigenschaften; oft ergeben sich diese genealogisch aus der Imitation eines künstlerisch oder kommerziell erfolgreichen Vorläufers, so wie es Rick Altman für die Genese neuer Zyklen und Genres beschrieben hat (1999, 54–68). Retrospektiven in Kinematheken, Programmkinos und auf Festivals orientieren sich üblicherweise an den genannten Kategorien. Meist bemühen sie sich um eine repräsentative Auswahl von Filmen zu einem Thema oder dem Werk eines Regisseurs, zu einem (Sub-) Genre oder zur Produktion eines Filmstudios während einer bestimmten Zeit.

Anders ist dies bei Programmierungen, die Zusammenhänge allererst aufzeigen wollen. So hat etwa das Kuratoren-Kollektiv *The Canine Condition* 2010 unter dem Titel «Spuren eines Dritten Kinos» im Zeughaus-Kino (Berlin) eine Auswahl von Filmen präsentiert, die weder der Herkunft nach noch thematisch oder generisch in unmittelbarem Zusammenhang standen: Werke aus China, Nigeria und Brasilien, von den Philippinen und dem algerisch-migrantischen «Cinéma Beur» aus Frankreich, deren Gemeinsamkeit die Kuratoren vor allem im Be-

zug zum historischen «Dritten Kino» sahen. Dieser Bezug wird den Produzenten der Filme in einigen Fällen kaum bewusst gewesen sein, ließ sich aber entlang verschiedener Linien herstellen: etwa jener der politischen Dissidenz, der Problematisierung post- oder neokolonialistischer Bedingungen oder der Suche nach einer politischen Filmästhetik jenseits europäisch-modernistischer Formen.<sup>3</sup>

Ähnlich, und doch noch einmal anders, verhält es sich mit der diesjährigen Berlinale-Retrospektive, die unter dem thematischen Dach «Ästhetik der Schatten» und der Beleuchtungsstile Filme aus Japan, Deutschland und den USA zwischen 1915 und 1950 präsentierte. Darunter waren sowohl Klassiker wie *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (F.W. Murnau, USA 1927), *CITIZEN KANE* (Orson Welles, USA 1941), *RASHOMON* (Kurosawa Akira, J 1951) oder *UGETSU MONOGATARI* (Mizoguchi Kenji, J 1953) und unbekanntere Werke von großen Regisseuren, etwa Ozu Yasujiros *SONO YO NO Tsuma* (*DIE FRAU JENER NACHT*, J 1930), als auch Filme, die ansonsten praktisch nie gezeigt werden wie die japanischen Kriegsfilme *GONIN NO SEKKEI* (*FÜNF ARMEEKUNDSCHAFTER*, J 1938) und *HAWAI MARE OKI KAISEN* (*DIE SCHLACHT VON HAWAI UND IN DER MALAIEN-SEE*, Kajiro Yamamoto, J 1942) oder das Musical *OSHIDORI UTAGASSEN* (*DIE LIEDERSCHLACHT DER MANDARINENTEN*, Makino Masahiro, J 1939).

Seit 1977 wird die Retrospektive in Zusammenarbeit mit der Deutschen Kinemathek ausgerichtet und hatte sich zuletzt Werkschauen einzelner Filmemacher wie F.W. Murnau (2003), Luis Buñuel (2008) und Ingmar Bergman (2011), einzelnen historischen Epochen wie dem New Hollywood (2004), thematischen Schwerpunkten wie *Frauen im Stummfilm* (2007) oder Fokussierungen produktions- und technikhistorischer Aspekte (*Drehorte*, 2005; *70-mm-Format*, 2009) gewidmet. Demgegenüber wirkte die diesjährige Auswahl besonders heterogen, weil sie über das Stilmittel der Lichtsetzung lediglich lose Bezüge und Verknüpfungen zwischen den Filmen vorschlug und so (in mehrfacher Hinsicht, wie wir zeigen wollen) als offenes Bezugssystem angelegt war.<sup>4</sup>

3 Vgl. dazu die Seite <http://www.spureneinesdrittenkinos.net> (letzter Zugriff am 28.3.2014) sowie die gleichnamige Buchpublikation (Foerster/Perneckzy/Tietke/Valenti 2013).

4 In gewisser Hinsicht schloss die diesjährige Retrospektive an die beiden letzten Jahre an, in denen Werke der sowjetrussisch-deutschen Produktionsgesellschaft Meshrapom (2012) respektive der Einfluss des Weimarer Kinos auf die internationale Filmproduktion (2013) Gegenstand waren. Mit Blick auf die Verbindungen und Wirkungen des deutschen Kinos der 1920er und frühen 30er-Jahre konnte die diesjährige Retrospektive daher als Abschluss eines Minizyklus gelten, während zugleich – wie

Der «Kern» der Auswahl, so betonte Rainer Rother bei verschiedenen Gelegenheiten, ergab sich aus einer filmwissenschaftlichen Veröffentlichung: *The Aesthetics of Shadow* des Filmhistorikers Miyao Daisuke (2013). Der Autor zeichnet darin die Geschichte der Beleuchtung und Schattenästhetik im japanischen Kino nach, die sich gerafft folgendermaßen wiedergeben lässt: In den ersten Jahrzehnten dominierte der Imperativ klarer Ausleuchtung und deutlicher Sichtbarkeit, der in der vom «Vater des japanischen Kinos» Shozo Makino geprägten Formel «Klarheit zuerst, Story zweitens» zum Ausdruck kam (Miyao 2014, 25). Dafür gab es zunächst einen pragmatischen Grund: Auch auf abgenutzten Kopien, vorgeführt mit lichtschwachen Projektoren, sollte alles erkennbar sein. Außerdem entsprach die helle, frontale Ausleuchtung den Gepflogenheiten des Kabuki- und *shinpa*-Theaters (vgl. Tanizaki 2010 [1933], 53f). Experimente mit Gegenlicht und einer stärkeren Akzentuierung von Schatten, die der aus den USA nach Japan zurückgekehrte Kameramann und Regisseur Henry Kotani einführte, stießen auf wenig Gegenliebe.<sup>5</sup> Marktführend wurde in den 1920er-Jahren das Shochiku-Studio mit seinem Slogan «helle und fröhliche Filme von Shochiku»; entsprechend produzierte es Filme mit einer wenig nuancierten Ausleuchtung.

Eine Gegenteilstendenz dazu bildeten laut Miyao die *jidaigeki*, jene in der vormodernen Periode angesiedelten Historienfilme, in denen Samurai und Schwertkämpfe eine wichtige Rolle spielen. Viele von ihnen wurden von kleineren Studios mit geringerem Budget, jüngeren Regisseuren und aufkommenden Stars produziert und pflegten einen anderen Stil als Shochiku – auch in Fragen der Beleuchtung. Die Protagonisten der *jidaigeki* bewegen sich häufig im abendlichen Zwielflicht, und «[i]m fahlen Mondlicht oder unter flackernden alten Straßenlaternen blitzen die Schwerter der Samurai für einen Augenblick auf»

Rainer Rother am 10.2.2014 im Gespräch mit uns andeutete, ohne schon Genaueres verraten zu können – ein neuer Zyklus begonnen wurde.

- 5 Kotani, der Protagonist des ersten Kapitels von Miyaos Buch, arbeitete in den 1910er-Jahren in Hollywood, unter anderem als Kameraassistent von Alvin Wyckoff für *THE CHEAT* (Cecil B. DeMille, USA 1915). Mit den Erfahrungen, die er beim amerikanischen Film gesammelt hatte, kehrte er 1920 nach Japan zurück und wurde von Shochiku unter Vertrag genommen. Zahlreiche Filmemacher haben den großen Einfluss beschrieben, den Kotani auf ihre Arbeit in den frühen 1920er-Jahren ausübte (vgl. Miyao 2013, 17f). Dennoch musste dieser das Studio schon nach zwei Jahren wieder verlassen und beklagte sich über den geringen Innovationswillen der japanischen Filmindustrie: «In general, the only things that a cinematographer is allowed to do are to use the best of background, to make images clearly visible, and, in particular, to photograph actors beautifully. He should not go beyond these» (zit.n. *ibid.*, 38).



1

(Miyao 2014, 29). Aber auch bei Shochiku gab es Ausnahmen von der «fröhlichen Helligkeit». So konnte Kinugasa Teinosuke für dieses Studio 1928 seinen historischen Straßenfilm *JUJIRO* (IM SCHATTEN DES YOSHIWARA) realisieren, der in der Mise en Scène offenkundig stark von Murnaus *FAUST* (D 1926) und *DER LETZTE MANN* (D 1924) inspiriert war und in dem er den Kontrast von Dunkelheit und grellen Leuchtelementen in einigen Szenen zum expressiven Gestaltungsmittel machte (Abb. 1).<sup>6</sup>

In den 1930er-Jahren wurde die «Ästhetik des Schattens», die Miyaos Monografie und der Retrospektive ihren Titel gibt, im japanischen Film immer wichtiger. 1933 erschien Tanizaki Jun'ichirōs berühmter Essay *Lob des Schattens* (2010), in dem er die Berücksichtigung von Schatten und gedämpftem Licht als wichtigstes Element der japanischen Architektur postulierte. Unter dem Einfluss des zunehmenden Kulturnationalismus wurde diese Ästhetik auch auf den Film übertragen – und gleichzeitig die Imitation des neuen Low-Key-Stils aus Hollywood als spezifisch japanisch verbrämt (vgl. *ibid.*, 38ff; Miyao 2013, 204–214). Die «Ästhetik des Schattens» überlebte die Zäsur des

<sup>6</sup> Im Nebeneinander der Filme auf der Retrospektive ließ sich die Verbindung zu Murnau gut nachvollziehen, die auch an der Vorliebe für gewisse Gegenstände und Geometrien (etwa runde und leuchtende Objekte im Bildzentrum oder «expressionistische» Bühnenbauten) deutlich wurde, wie Eric Rohmer in seiner Studie zu Murnaus *FAUST* herausgearbeitet hat (1980 [1977]).

Zweiten Weltkriegs und die Rhetorik der japanischen Kulturspezifika wurde auch in der Rezeption der Filme von Kurosawa Akira und Mizoguchi Kenji bemüht, die Anfang der 1950er-Jahre die ersten Erfolge auf dem Festival in Venedig feierten.

Die von Rother, Betz, Silver und Roy entwickelte Berlinale-Retrospektive baut auf dieser Geschichte auf und versucht einige ihrer wichtigsten Stationen schlaglichtartig zu beleuchten. 18 der 33 gezeigten Langfilme spielen auch in Miyaos Buch eine mehr oder weniger zentrale Rolle. Die anderen 15 ergänzen die Auswahl oder setzen eigene kleine Schwerpunkte. So wurden einem Film wie YUKINOJO HENGE (YUKINOJOS VERWANDLUNG, Kinugasa Teinosuke, J 1935-36/1952), der seinen männlichen Star in der Rolle eines «onnoagata» (männlicher Frauendarsteller) in ein weiches, als «weiblich» konnotiertes Licht setzt, Filme wie THE FLESH AND THE DEVIL (Clarence Brown, USA 1926) und SHANGHAI EXPRESS (Josef von Sternberg, USA 1932) an die Seite gestellt, an denen die je besondere Beleuchtung von Greta Garbo und Marlene Dietrich zu studieren war.<sup>7</sup> Von der Ausleuchtung des Gesichts der Dietrich mit einem Keylight von oben, das ihre Wangenknochen betont, ließ sich eine Verbindung zur gleichen Technik in GONIN NO SEKKOHEI herstellen (vgl. Miyao 2013, 41). Dieser Film bildete wiederum eine Gruppe mit einem weiteren japanischen Kriegsfilm (dem oben genannten HAWAII MARE OKI KAISEN) und den Fliegerdramen DAWN PATROL (USA 1930) und AIR FORCE (USA 1943) von Howard Hawks. Dem «Straßenfilm» JUJIRO wurden Weimarer Pendants wie DIRNENTRAGÖDIE (Bruno Rahn, D 1927) und UNTER DER LATERNE (Gerhard Lamprecht, D 1928) beigelegt, und THE NAKED CITY (Jules Dassin, USA 1948), den man großzügig rechnend auch als Spielfilm des Straßenfilms sehen kann, bildete – laut Programmheft – mit den Klassikern THE GRAPES OF WRATH (John Ford, USA 1940) und CITIZEN KANE die Subgruppe «Towards Realism». Daneben oder dazwischen wurden Filme platziert, die zwar keinen Bezug zum japanischen Kino aufweisen, aber für eine jeweils besondere Lichtästhetik stehen, wie HÆVNEENS NAT (DIE NACHT DER RACHE, Benjamin Christensen, DK 1916), LE QUAI DES BRUMES (Marcel Carné, F 1938) oder LA BELLE ET LA BÊTE (Jean Cocteau, F 1946), wobei die beiden letztgenannten durch den Kameramann Henri Alekan verbunden sind, der für Carnés Film bei Eugen Schufftan assistierte.

7 Einen instruktiven Vergleich zwischen den unterschiedlichen Beleuchtungstechniken, die die Gesichter der beiden Stars modellierten, hat Fabienne Liptay in ihrem Beitrag zum Begleitband angestellt (2014).

So ergab sich bei dieser Retrospektive ein recht heterogenes Ensemble, dessen innerer Zusammenhang sich nicht auf den ersten Blick erschloss. Eher als an das Bild einer Reihe oder eines Zyklus ließ es an ein Netz mit unterschiedlich dichten Knotenpunkten und mehr oder weniger dünnen Verbindungslinien denken. Diese Topologie ist deutlich offener, weist notwendigerweise Leerstellen auf, die zum Teil – wie Rother im Gespräch betonte – bewusst gesetzt wurden (wie bei den naheliegenden Korpora des Horrorfilms oder des Film Noir), und mutet in ihrer Auswahl unweigerlich willkürlicher an als Retrospektiven, die sich an Regisseuren oder Genres orientieren.

### **Rezeptionsangebote: Wahrnehmungsschulung und rekonfigurierte Filmhistoriografie**

Der geneigten Zuschauerin machte die Retrospektive mit dieser Offenheit mehrere Angebote. Zum einen das der Einübung eines ästhetischen Blicks auf das Phänomen des Lichts im Film. Ganz bewusst sollten, so Rother, die Filme als Schwarzweiß-Filme wahrgenommen werden, als ästhetische Manifestationen von Licht und Schatten: «Wichtig war uns, die Sensibilität für eine bestimmte Variabilität der Schwarzweiß-Fotografie zu wecken, und zwar auch dort, wo sie eher nicht vermutet wird.»<sup>8</sup> Angeregt durch entsprechende Bemerkungen in der Begleitbroschüre, in der neben kurzen Inhaltsangaben auch immer ein oder zwei Sätze die Integration ins Programm rechtfertigen, konnte man etwa auf die besondere Betonung der Wangenknochen von Marlene Dietrich achten, oder auf die Lichtmetaphorik in *SUNRISE* oder *LE QUAI DE BRUMES*. Die Inszenierung von blitzenden Klängen ließ sich in *THE MARK OF ZORRO* (Fred Niblo, USA 1920) und *THE IRON MASK* (Allen Dwan, USA 1929) studieren und mit der aus *YUKINOJO HENGE* vergleichen.

In allen Fällen ist dabei eine Rezeptionsweise angeregt, die – wenigstens vorübergehend – von der Handlung abschweift und die Oberflächen der Bilder primär als ästhetische Objekte betrachtet.<sup>9</sup> In Begriffen

<sup>8</sup> Rother, im Gespräch mit uns (10.2.2014).

<sup>9</sup> In welchem Maß dieses Angebot, sich vorrangig auf das Spiel von Licht und Schatten zu konzentrieren, tatsächlich wahrgenommen wurde, ist natürlich eine andere Frage. Sicherlich werden viele Zuschauer einen klassischen, fiktionalisierenden Lektüremodus bevorzugt oder auch ganz andere Aspekte in den Blick genommen haben. So fragte sich etwa Harald Mühlbeyer auf dem Blog von *epd-Film* angesichts des Themas der Retrospektive: «Beim Filmsehen liegt mein Fokus nicht auf der Lichtsetzung. [...] Ist das ein Hindernis bei der Betrachtung von Filmen, die speziell in





2

der Semiopragmatik Roger Odins kann dies als Artikulation eines ästhetischen und eines filmwissenschaftlich dokumentarisierenden Lektüremodus gefasst werden: Zum einen werden in den Schwarzweiß-Kontrasten, in den Grauschattierungen, im Schatten und im Dämmerlicht, im Funkeln und Glitzern «ästhetische Werte entdeckt», die dem Objekt zugeschrieben werden (Odin 2002, 46f); zum anderen lassen sich diese Effekte analysieren und auf die Arrangements der *Mise en Scène* zurückführen, zu deren Dokumenten die Bilder damit werden. Das Verhältnis von Ästhetisierung und Dokumentarisierung kann dabei stark variieren, der Schwerpunkt eher auf der genussvollen Kontemplation oder der gedanklichen Rekonstruktion der Inszenierung liegen.

Der Einübung der sowohl ästhetisierenden wie analytischen Perspektive auf das Licht arbeitete auch die Ausstellung «Licht und Schatten. Am Filmset der Weimarer Republik» im Museum für Film und Fernsehen zu, die während der Berlinale zu sehen war. In der von Hans Helmut Prinzler arrangierten (allerdings unabhängig von der Retrospektive konzipierten und auf das Weimarer Kino beschränkten) Schau von Fotografien und Filmplakaten wurden die ausgeklügelten Anord-

dieser Hinsicht ausgesucht wurden, die speziell darauf hinwirken sollen, hinzusehen, woher mit welcher Wirkung und warum und wie welche Art von Beleuchtung zu welchem Zwecke eingesetzt wurde?» [<http://wordpress.p136020.webspaceconfig.de/index.php/2014/02/06/berlinale-2014-vorausschau-aufs-retrospektive/>] (letzter Zugriff am 28.3.2014).

nungen am Set zwischen Lichtprojektoren, Dekor und Körpern beobachtbar und damit ein Stück Produktionsgeschichte ansichtig. Außerdem ließ sich an den Schwarzweiß-Fotografien phänomenologisch studieren, wie die Lichtführung an der Modellierung von Körpern und Räumen teilhat: So wenn harte Licht-Schatten-Kontraste Asta Niensens Gesicht in der Verkörperung des androgynen HAMLET (Svend Gade und Heinz Schall, D 1921) geradezu maskenhaft konturieren (Abb. 2), wenn sich das weich-diffuse Licht spielerisch im krausen Haar Elisabeth Bergners als DOÑA JUANA (Paul Czinner, D 1927) verfängt, wenn sich die Liebes- und Aufstiegsträume der Handschuhverkäuferin Christine in DER KONGRESS TANZT (Erik Charell, D 1931) in den irisierenden Oberflächen funkelnder Teekännchen und glänzender Stoffe spiegeln oder wenn das schräg einfallende Seitenlicht die nackt tanzenden Körper in WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann, D 1925) zu plastischen Marmorleibern formt.

Während das Format der Ausstellung zur eingehenderen Betrachtung der Lichteffekte in den Fotografien einlädt, wird die Aufmerksamkeit während der Filmsichtung meistens stärker von den Anforderungen der Diegetisierung und Narrativierung in Anspruch genommen. Das Licht ist für den Film konstitutives mediales Apriori, tritt aber eben deshalb hinter dem präsentierten Spektakel oder der erzählten Geschichte meist zurück. Gerade weil es im Film diffus allgegenwärtig ist, sind Kenntnisse bestimmter Konzepte von Beleuchtungstechnik oder Lichteffekten notwendig, um den Fokus darauf zu lenken.<sup>10</sup> Bei der Retrospektive geschah dies in manchen Fällen durch Hinweise in den Einführungsvorträgen. So erläuterte Miyao vor dem Screening von YUKINOJO HENGE die Stilelemente des *onobashi* und *nagashi-me*, die für den größten Star der 1930er-Jahre, Hayashi Chojiro entwickelt wurden.<sup>11</sup> Ohne Kenntnis dieser Konzepte wären die jeweiligen Szenen kaum im gleichen Maße auffällig geworden wären.

Eine ähnlich rahmende und die Aufmerksamkeit verschiebende Funktion dürfte auch den Texten der Begleitpublikation Ästhetik der Schatten (Betz / Pattis / Rother 2014) zugekommen sein, dem von

10 Schon um ein Three-Point-Lighting zu erkennen, muss es als Konzept überhaupt erst bekannt sein.

11 Das *onobashi* bezeichnet einen Moment, in dem das Geschehen arretiert wird und «das Gesicht des Schauspielers exklusiv und eindringlich auf der Leinwand erschien – als sei sämtliche Handlung durch die Schönheit Hayashis zum Stillstand gekommen» (Miyao 2014, 36); das *nagashi-me* meint den «sinnlichen Seitenblick», der meistens nach links gerichtet war, weil unverheiratete Frauen in Japan damals nur auf dieser Seite des Kinosaals Platz nehmen durften.

Rother sogenannten zweiten, Orientierungshilfe leistenden «Gerüst» neben der Begleitbroschüre. Während die erwähnten Artikel von Miyao und Liptay einzelne ästhetische Phänomene benennen und erklären – und damit deren Wiederentdeckung in den Filmen vorbereiten –, zeichnen Karl Prümm und Ralf Forster in ihren Essays einige der apparativen und kulturellen Voraussetzungen nach, die zu bestimmten Beleuchtungsstilen beitragen, was wiederum der historisierenden Perspektive auf die Werke zuarbeitet.

Ein zweites Rezeptionsangebot, das die Retrospektive mit ihrer topologischen Struktur eröffnete, bestand darin, Perspektiven auf die Filmgeschichte zu rekonfigurieren. Betrachtet man das Programm als performative Form von Filmgeschichtsschreibung,<sup>12</sup> so fällt auf, dass nicht *ein* übergreifendes filmhistorisches Narrativ die Zusammenstellung strukturiert, sondern dass es eine Vielzahl unterschiedlicher filmhistorischer Erzähl- und Argumentationsstränge miteinander verknüpft. Dabei werden klassische Narrative (Filmgeschichte als Werkgeschichte, als Kunstgeschichte, als Innovations- und Fortschritts-geschichte oder als Geschichte der bedeutenden Regisseure) eher vermieden und stattdessen alternative Erzählstränge erprobt, von denen einige bereits angedeutet wurden. Über den Bezug auf Miyaos Studie tritt Film- und Kinogeschichte erstens als Geschichte kultureller Transfers hervor, die sowohl das Zirkulieren einzelner Beleuchtungstechniken und ästhetischer Praktiken als auch Austauschprozesse über Stars, Filmemacher und Kameraleute nachzeichnet. Mit der Fokussierung auf das Stilmittel der Beleuchtung steht zweitens zugleich eine Stil- und Ästhetikgeschichte des Kinos im Vordergrund. Da dieser Erzählstrang stilistische Ähnlichkeiten und Kohärenzen nicht etwa

12 Etwa im Sinne der «Filmgeschichtsschreibung durch die Filme selbst», welche die Filmhistorikerin und -kuratorin Mariann Lewinsky (2011, 28) als ihre Aufgabe sieht. Unter dieser Prämisse kuratiert sie den seit 2004 jährlich wiederkehrenden Programmzyklus «Cento anni fa» beim filmhistorischen Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna. Wie eng Kuratierung und Historiografie miteinander verknüpft sind, haben auch Francesco Di Chiara und Valentina Re (2011) herausgestellt. Sie betonen, dass die Programmierung nicht nur neues Material erschließen, sondern auch dazu beitragen kann, bestehende Hierarchien der Filmgeschichtsschreibung und kanonische Entwürfe in Frage zu stellen und neue Forschungsfragen zu eröffnen. Auch in umgekehrter Richtung, so Di Chiara und Re, seien Wechselwirkungen denkbar, wenn nämlich – wie bei der diesjährigen Berlinale-Retrospektive – Programm-entscheidungen eines Festivals über filmhistorische Studien gestützt und legitimiert werden (ibid., 134). (An dieser Stelle sei Franziska Heller für den regen Austausch zum Verhältnis von Filmfestival und Historiographie im Rahmen der von uns seit 2011 gemeinsam für die Universität Zürich organisierten Exkursion zum *Cinema Ritrovato* in Bologna gedankt, KK.)

wie ein kunsthistorischer Kanon *behauptet*, sondern allenfalls den Blick dafür sensibilisiert, wird die genaue Ausgestaltung dieser Stilgeschichte (ganz im Sinne der griechischen *aisthesis*) auf die Wahrnehmungsebene verlagert. Dies eröffnet Imagination- und Assoziationsräume, über die in der Rezeptionserfahrung neue ästhetische Korrespondenzen jenseits kanonischer Zuschreibung hergestellt werden können. Durch die Hervorhebung von Licht- und Schattenqualitäten ist die Geschichte des Films schließlich, drittens, als Technik- und Materialgeschichte modelliert, die den Wandel der Apparaturen, Praktiken und Orte von Kino über verschiedene Epochen hinweg erfahrbar macht. Die Geschichte dieses Wandels leistet nicht nur filmkulturelle Erinnerungsarbeit, sondern eröffnet auch Reflexionsräume auf die Historizität von Kino im Jahr 2014 und aktuelle Transformationsprozesse der Kinotechnik. So berichtete Rother im Gespräch, dass die Umsetzung von Programmen wie beispielsweise der Rückschau zum 70mm-Film (2009) auch von den gegenwärtigen Vorführmöglichkeiten und Standards der Kinotechnik abhängt – mitunter entscheidet also der aktuelle technologische Wandel darüber, ob und wie lange ein Programm mit seinen historischen Formaten und technischen Anforderungen überhaupt noch realisierbar ist. Die Geschichtlichkeit der Programmierung betrifft jedoch nicht nur die Obsoleszenz bestimmter Formate. Gerade auch mit Hinblick auf die derzeitigen Veränderungen von «Kino» unter den Vorzeichen der Digitalisierung scheint es bezeichnend zu sein, dass die Berlinale-Retrospektive mit dem diesjährigen Programm einen Themenschwerpunkt wählte, der die materialästhetischen Qualitäten des analogen Schwarzweiß-Films in all seinen Facetten hervorhob. Damit stehen dem digitalen Versprechen einer virtuellen, transmedialen Verfügbarkeit von Filmgeschichte ganz dezidiert die spezifischen Erfahrungsqualitäten des fotochemischen Filmbildes entgegen.<sup>13</sup>

Neben diesen drei Hauptsträngen ließen sich zahlreiche weitere filmhistoriografische Nebenschauplätze benennen, die über die Thematik von Licht und Schatten zumindest exemplarisch erhellt werden: die Geschichte(n) einzelner Kameraleute, Schauspieler oder auch die Rekonfigurationen ganzer Genres wie des Kriegs- und Experimentalfilms. Angesichts dieses eng verwobenen Netzes filmhistorischer Narrative ist das Programm der Retrospektive auch als Angebot zu verstehen, Filmgeschichte – ähnlich wie es die New Film History fordert (Allen / Gomery 1985; Kusters 1996; Elsaesser 2002) – nicht

<sup>13</sup> Bemerkenswerterweise wurden 29 der 33 Filme als 35mm-Kopien (und nur vier als DCP) vorgeführt.

mehr über die «großen Erzählungen» zu strukturieren, sondern auch entlegenerere Mikro-Erzählungen und bislang weniger beachtete Filme, Akteure und Aspekte in den Blick zu nehmen. Die Kombination heterogener Filme mochte vielleicht auch dazu anregen, ungewohnte Zusammenhänge zu stiften und – zumindest potenziell – Mechanismen der Kanonbildung und Autorenorientierung zu hinterfragen. In diesem Punkt bot das Programm «The Aesthetics of Shadow» indes ein äußerst ambivalentes Gesamtbild: Während der Einbezug von entlegeneren Beispielen aus Japan einerseits vom Bemühen zeugte, einer einseitigen Geschichtsschreibung westlicher «Meisterwerke» entgegenzuwirken, waren die großen Klassiker (auch im Vergleich zu den Programmen der Vorjahre) sehr dominant vertreten. Die Liste der «wiederbelebten» kanonischen Filme reichte von Murnaus *SUNRISE* über Sternbergs *SHANGHAI EXPRESS*, John Fords *STAGECOACH* (USA 1939) und *GRAPES OF WRATH* (USA 1940) bis hin zu Welles' *CITIZEN KANE* und Cocteau's *LA BELLE ET LA BÊTE*, was durchaus Anlass zur Kritik bot.<sup>14</sup>

Letztlich hängt das Mischverhältnis von Klassikern und Exoten, wie auch die Frage, welche der filmhistoriografischen Narrative aktiviert werden und welche ästhetischen oder argumentativen Verknüpfungen zwischen den Filmen entstehen, von der individuellen Zusammenstellung ab, über die sich die Berlinale-Besucherin durch das Programmangebot bewegt. Gerade im Vergleich mit konventionellen Filmreihen und -zyklen scheinen offen-topologische Programme wie «The Aesthetics of Shadow» die Reihen-, Gruppen- und Vernetzungsarbeit stärker an den Zuschauer zu delegieren. So erschließt sich «das Programm» weniger über die Absichtserklärungen der Kuratorinnen und Kuratoren, sondern wird vielmehr zum Effekt der Rezeption. In die-

14 So meinte Jan-Christopher Horak, der Weg zur Berlinale lohne sich weder für das in filmhistorischer Hinsicht gut versorgte Berliner Publikum noch für internationale Gäste, wenn Filme gezeigt würden, die regelmäßig im Fernsehen, in Kinos oder an anderen Orten filmhistorischer Vermittlung zu sehen seien: «the retrospective this year was more of a potpourri than sharply focused on achieving new film historical revelations» [<http://www.cinema.ucla.edu/blogs/archive-blog/2014/03/14/berlinlight-and-shadow>]. Und Friederike Horstmann schloss ihren Text auf dem Berlinale-Blog des *Perlentaucher* mit den Worten: «Durch solche Programmierung wird im kulturellen Transfer von Licht und Schatten vor allem Neues im Bekannten zu suchen sein [...]. Möglicherweise hätten weniger geläufige Kinobilder einen noch größeren Schatten geworfen» [[http://www.perlentaucher.de/berlinale-blog/377\\_berlinale\\_retrospektive%3A\\_ästhetik\\_des\\_schattens.html](http://www.perlentaucher.de/berlinale-blog/377_berlinale_retrospektive%3A_ästhetik_des_schattens.html)] (in beiden Fällen letzter Zugriff am 28.3.2014). (Für den Hinweis auf die Rezension von Jan-Christopher Horak danke ich Nicholas W. Baer, KK.)

ser Hinsicht ist es nicht abwegig, solche Formen der zuschauerseitigen Reihen- und Programmbildung in Analogie zur Fernseherfahrung zu verstehen: Ebenso wie die Fernsehzuschauerin zwischen verschiedenen Kanälen und Programmangeboten hin- und herzappt und dabei «in der Verschiedenartigkeit der Elemente der Sequenz Gleichartigkeiten, abstrakte Vergleichbarkeiten und ähnliches» (Wulff 1994, 25) zu entdecken sucht, navigiert auch die Retrospektive-Besucherin zwischen verschiedenen Filmen, Rezeptionsangeboten und historiografischen Narrativen. Dabei kann sie programmierte Deutungsangebote aktivieren, aber auch Zwischenräume und Leerstellen über eigens gesponnene Assoziationsnetze auffüllen.

### Literatur

- Allen, Robert C./ Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York / St. Louis / San Francisco: McGraw-Hill.
- Altman, Rick (1999) *Film / Genre*. London: BFI.
- Betz, Connie / Pattis, Julia / Rother, Rainer (Hg.) (2014) *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*. Marburg: Schüren.
- Di Chiara, Francesco / Re, Valentina (2011) Film Festival / Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond. In: *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* 21,2-3, S. 131–151.
- Elsaesser, Thomas (2002) *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text und Kritik.
- Foerster, Lukas / Perneckzy, Nikolaus / Tietke, Fabian / Valenti, Cecilia (Hg.) (2013) *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: Transcript.
- Forster, Ralf (2014) «Licht, Licht, auf alle Fälle!» Techniken der Filmbeleuchtung in Deutschland 1915 bis 1931. In: Betz / Pattis / Rother, S. 135–151.
- Gregor, Ulrich (1972) Das Berliner Arsenal. In: *Theorie des Kinos*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 256–264.
- Grissemann, Stefan / Horwath, Alexander / Schlagnitweit, Regina (Hg.) (2010) *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema.
- Kusters, Paul (1996) *New Film History*. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *Montage AV* 5,1, S. 39–60.
- Lewinsky, Mariann (2011) The Best Years of Film History: A Hundred Years Ago. In: *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance*. Hg. v. Martin Loiperdinger. New Barnet: John Libbey, S. 25–35.

- Liptay, Fabienne (2014) Starlight. Greta Garbo und Marlene Dietrich in Hollywood. In: Betz / Pattis / Rother, S. 101–117.
- Miyao Daisuke (2013) *The Aesthetics of Shadow. Lighting in Japanese Cinema*. Durham / London: Duke University Press.
- (2014) Die Erfindung der Ästhetik des Schattens. Beleuchtung im japanischen Film von 1920 bis in die 1950er-Jahre. In: Betz / Pattis / Rother, S. 23–45.
- Odin, Roger (2002) Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV* 11,2, S. 42–57.
- Prümm, Karl (2014) Helle Gestalten auf samtenem Grund. Eugen Schüfftan und das Hell-Dunkel im frühen deutschen Tonfilm und im französischen Exil. In: Betz / Pattis / Rother, S. 71–99.
- Rohmer, Eric (1980) *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll* [frz. 1977]. München / Wien: Hanser.
- Staiger, Janet (1985) The Politics of Film Canons. In: *Cinema Journal* 24,3, S. 4–23.
- Tanizaki Jun'ichirō (2010) *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik* [jap. 1933]. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse.
- Wulff, Hans J. (1994) Flow. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens. In: *Montage AV* 4,2, S. 21–39.