

Anna-Lea Düppe: William Klein. Der Fotograf als Filmemacher

Marburg: Schüren Verlag 2011, 206 S., ISBN 978-3-8972-564-8, € 24,90

(Zugl. Dissertation am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg)

William Klein gehört zu den Filmemachern, die von der Filmgeschichtsschreibung lange Zeit vernachlässigt worden sind, womöglich weil sie ihre ersten künstlerischen Erfolge als Fotografen in der Öffentlichkeit erlebten, obwohl in sehr vielen Fällen, ihr Werk zwischen den Medien angesiedelt ist. Ein ähnliches Schicksal erlebten so diverse Künstler, wie etwa Rudy Burkhardt, Robert Frank, Danny Lyon, Helmar Lerski, Paul de Nooijer, Raymond Depardon, Paolo Gioli, Eli Lotar, Chris Marker, Lászlo Moholy-Nagy und Man Ray, die eben wie William Klein alle intermedial arbeiteten. Hinzu kommt, dass die Mehrheit, die Länder so oft wie die Schuhe wechselten, um gleich Brecht vorweg zu zitieren. Mehrheitlich fallen diese Fotografen als Filmemacher in eine filmwissenschaftliche Lücke, da sie als selbstständige Künstler agierten und in den wenigsten Fällen zu einer

ästhetischen Schule gehörten oder als *auteurs* in die Filmwirtschaft eingebunden waren. Sie bewegen sich eher auf dem Gebiet des Avantgarde-, Dokumentarfilms und im Bereich der TV-Dokumentation. Bei William Klein kommt noch hinzu, dass er, als ein in Frankreich lebender und arbeitender Amerikaner, immer ‚zwischen den Stühlen hing‘ und nicht nur zwischen den Medien. Dies gilt aber in ähnlichem Maße für Burkhardt und Frank in New York, Lerski in Palästina, Eli Lotar und Man Ray in Paris, Moholy-Nagy in Berlin/London/Chicago, alles Ausländer in ihrer Wahlheimat, während dessen Marker und Lyon sich zu Wahlaußenseitern machten, der Eine in der Ferne, der Andere im eigenen Land.

Zwar gibt es zu dem jetzt über 80jährigen Künstler William Klein eine ganze Reihe Monografien und Ausstellungskataloge, vor allem in englischer und französischer Sprache, diese bewegen

sich aber alle im Bereich der Hagiographie. Mit ihrer im Jahre 2008 an der Philipps-Universität Marburg vorgelegten Promotionsarbeit *William Klein. Der Fotograf als Filmemacher*, stellt Frau Anna-Lea Dümpe William Klein einem deutschsprachigen Publikum vor. Die Autorin beginnt biografisch, indem sie Kleins Werdegang beschreibt: die Ankunft 1947 in Paris als junger G.I., die ersten Versuche in der Malerei als Schüler bei Fernand Leger, erste fotografische Experimente, vor allem Fotogramme im Stil Man Rays, dann der künstlerische Durchbruch mit seinem von der amerikanischen Modezeitschrift *Vogue* finanzierten und dann aber doch nicht herausgegebenen Fotoband, *Life is good and good for you in New York* (1956), welcher dann von einem französischen Verleger veröffentlicht wurde. Danach arbeitete Klein zehn Jahre lang fast ausschließlich als Modefotograf bei der *Vogue*, bevor er sich zunehmend dem Film widmete.

Ebenso wie Robert Frank, dessen Fotoband *The Americans* (1959) wegen der Biederkeit der Amerikaner in den 50er Jahren ebenfalls zuerst nur in Europa zur Veröffentlichung gelangte, gilt Klein in der Fotogeschichte schon seit langem als Mitbegründer der *Street Photography*. Die Autorin beschreibt das Neue an Kleins New York Bildern: den Blick des Außenseiters, die ungeschönte Sicht auf das Hässliche, das Zufällige in der Bildgestaltung, die Hell-Dunkel Kontraste, die durch Bewegung entstehenden Unschärfen. Zudem versucht Dümpe die Bilder sowohl in Zusammenhang mit Dadaismus, Surrealismus und Pop-Art, als auch mit den fotografischen

Vorbildern (Jacob Riis, Lewis Hine, und Weegee) zu bringen. Diese Bezüge zur Kunstgeschichte führen dann zur Hauptthese des Bandes, nämlich, dass Klein als intermedial arbeitender Künstler zu rezipieren sei.

Nach einem Teilkapital zu seiner Modefotografie, unternimmt Dümpe dann eine weitgehend werkimmanente, von der traditionellen Germanistik und Kunstgeschichte bestimmte Analyse einer Reihe von Filmen, von Klein eigenhändig ausgewählt, wobei sie sich, neben den Filmen selbst, hauptsächlich auf die Aussagen Kleins (den sie ausgiebig interviewte) und von Kritikern stützt. So wird Kleins erster Film, *Broadway By Light* (1958), als abstrakter Experimentalfilm mit Pop-Art Einflüssen gelesen. Zwei weitere Filme über die Mode, die Dümpe eigentümlicherweise als "nicht die künstlerische Intention Kleins" (S.86) beschreibend (da Auftragsarbeiten) bezeichnet. Sie fungieren als Rahmen zur Analyse eines Hauptwerks Kleins: dem Spielfilm *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (1966). Dieser wird als radikale Gesellschaftskritik der Modewelt und des Fernsehens, mit Slapstick und Collageeinlagen, verstanden. Dies gilt auch für Kleins Spielfilme *Mr. Freedom* (1969) und *Le couple témoin* (1975), wobei die letztgenannten Filme noch mehr ins Comichafte gleiten. Kleins, in diesen Filmen humoristisch ausgelegte radikale Kritik an die kapitalistische Konsumgesellschaft, erfährt eine seriöse Bearbeitung in seinen Filmen zu Muhammad Ali (1965, 1974) und zum Mai 1968 (*Grands soirs et petit matins*, 1978). Kleins visueller Stil wird durch die Lektüre dieser Filme

sichtbar. Er ist gekennzeichnet durch "Unschärfen, parodistische[n] Verzerrungen, extreme[n] Grossaufnahmen, starke[n] Schwarz-Weiss-Kontraste[n] (d.h. ein in hohen Masse grafischen Bildgestaltung) sowie [ein] ständige[s] in Bewegung sein der Kamera". (S.157) Fazit ihrer Promotionsarbeit ist also: "So besitzen Kleins künstlerische Arbeiten über die unterschiedlichen Einzelmedien hinaus in ihrer Gesamt-schau deutliche Kennzeichen einer einheitlichen Autorenschaft." (S.191)

Man kann sich wahrscheinlich darüber streiten, in wie weit das Werk Düppes einen originären Beitrag zur Wissenschaft liefert, doch die erschreckende filmtheoretische und -historische Unkenntnis der Autorin zeigt sich allzu oft. So vermeidet die Autorin jegliche theoretische Diskussion der geradezu voluminösen Literatur zum Verhältnis Fotografie und Film, beispielsweise bei Bazin, Benjamin, Kracauer, Barthes oder Deleuze. Ihr Begriff der Intermedialität bezieht sich lediglich auf Gegenüberstellungen in den Filmen Kleins von Film, Foto, Reklame, Malerei, Typografie und Grafik. Aber zu welchem Zweck, bleibt verborgen.

Man hätte zum Beispiel Kleins Werk in Zusammenhang mit Walter Benjamin, vor allem mit seinem Arkadenwerk, bringen können, denn trotz seiner bezugten linksgerichteten Politik, tendiert Klein dazu jegliche Einheitsideologie zu verurteilen. Wie Benjamin stellt er visuelle Fakten ohne Kommentar gegenüber. Kleins Werke zeigen viele ikonoklastische und anarchistische Momente, vor allem in

Mr. Freedom und *Le couple témoin*. Und obwohl Düppe den Film kaum erwähnt, bleibt *Elridge Cleaver* (1969) ein Schlüsselwerk im *Oeuvre* Kleins, gerade weil hier Klein den im Exil lebenden, zum Anarchismus tendierenden Führer der Black Panthers zum Subjekt wählt. Der Film wurde aber von den Franzosen verboten, was vielleicht auch zur Vernachlässigung führte. Das von der Autorin entworfene Bild der *politiques* Kleins bleibt klischeehaft. Aber auch die Details gehen verloren, z.B. dass Klein eine radikale Verengung der Farbskala in der *mise-en-scene* von *Mr. Freedom* auf rot-weiss-blau unternimmt, damit die Ikonographie der U.S. Flagge ins Absurde treibt, aber auch einen Wiederhall in der ‚Hard Edge‘ Malerei eines Jean-Paul Jérôme (*Les Relais Futures*, 1996) findet.

Ihre Verwendung kunsthistorischer Begriffe bleibt unpräzise, z.B. bezeichnet sie Kleins Malerei (von der kein einziges Beispiel in dem reich bebilderten Band veröffentlicht wird) als ‚Hard Edge‘ im Gegensatz zum ‚Abstract Expressionism‘, obwohl ihr Terminus eher auf eine mehr als zehn Jahre später rezipierte Kunstrichtung angewendet wird. Noch schlimmer ist es mit den filmhistorischen Bezügen bestellt. Kein Wort zu den in *Broadway by Light* (1958) zitierten Bezügen zur langen Tradition des Städteportraits im Film, angefangen mit New Yorker und Pariser Wochenschauaufnahmen am Anfang des 20. Jahrhunderts, Paul Strands *Manhatta* (auch von einem Fotografen), den Filmen von Cavalcanti, Ruttmann, René Clair, Henri Chomette, Dziga Vertov, Alex Strasser, und Karel Reiz. Den Kommentar einer Kritikerin,

Mr. Freedom sei ein expressionistischer Film, aufgreifend, kann DÜppe lediglich eine Definition des deutschen Expressionismus aus dem Internet zitieren, wobei ihr die direkten Zitate aus *Metropolis* (1927) (Der Antiheld entpuppt sich als Roboter) und den *Dr. Mabuse* Filmen (1923, 1933, 1961) (der Auftraggeber kommuniziert nur über den Fernsehbildschirm) völlig entgehen (S.125-127). Sie versteht die von Klein im Film eingesetzten Bildschirme als Medienkritik schlechthin, sieht aber nicht Kleins tiefe Skepsis gegenüber dieser angeblichen Macht der Bilder. Indem er *Mr. Freedom*s Bildschirm ständig auflöst, verzerrt, verfärbt, durchkreuzt.

Zudem verheddert sie sich in gegensätzliche und klischeehafte Definitionen zu *Cinéma vérité* und *Direct Cinema*, bezeichnet *Muhammad Ali, The Greatest*

(1964-74) auf einer Textseite als expressionistisch, auf der nächsten als *Direct Cinema*, da "Klein eine Einmischung in das dokumentierte Geschehen weitgehend vermeidet" (S.141-142). Hätte Frau DÜppe filmhistorische Kenntnisse zu *Direct Cinema*, bzw. filmtheoretische Kenntnisse der Filmmontage, dann hätte sie Kleins Bildauflösung und Schnittstil als dem ästhetischen Gegenüber von *Direct Cinema* zugehörig erkannt. So kann der Band leider nur als eine erste Einführung mit Mängeln in das Werk William Kleins angesehen werden, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Kleins steht noch aus.

Jan-Christopher Horak
(Pasadena, CA)