

**Elisabeth Bronfen, Ivo Ritzer, Hannah Schoch (Hg.): Ida Lupino:
Die zwei Seiten der Kamera**

Berlin: Bertz+Fischer 2018, 236 S., ISBN 9783865053299, EUR 25,-

Im Februar 2018 jährte sich der Geburtstag der 1995 verstorbenen Schauspielerin und Filmemacherin Ida Lupino zum 100. Mal; ein Ereignis, das eine Reihe von Publikationen zum Werk dieser keinesfalls vergessenen, aber auch nie in der vordersten Reihe kanonisierter Filmschaffender angekommenen Künstlerin inspiriert hat. Der von Elisabeth Bronfen, Ivo Ritzer und Hannah Schoch herausgegebene Band *Die zwei Seiten der Kamera* ist

einerseits umfangreich und enzyklopädisch, andererseits aber auch vertieft interpretierend angelegt, so dass er sich auf dem deutschsprachigen Buchmarkt verdienstermaßen als *das* Standardwerk zu Lupino etablieren dürfte.

Er liest sich darüber hinaus auch als gelungener Gegenentwurf zur bereits 2017 erschienenen, nicht minder lesenswerten Monographie von Therese Grisham und Julie Grossman (*Ida Lupino, Director: Her Art and*

Resilience in Times of Transition. New Brunswick/Newark/London: Rutgers, 2017). Grisham und Grossman greifen auf viel zeitgenössisches Material (u.a. Lupinos Korrespondenz mit dem Zensor sowie *production notes*) zurück und widmen etwa 40% ihres Buchs den Fernseharbeiten von Lupino, gehen aber dafür kaum auf ihre beeindruckende Schauspielkarriere ein. Letztere wird hier in zwei Beiträgen von Barbara Straumann und Elisabeth Bronfen diskutiert: Beide zeichnen mit viel Hintergrundwissen die Karriere der in England geborenen, bereits als Teenager im Film arbeitenden und im Zuge des anglophilen Hollywoodbooms der 1930er-Jahre nach Amerika emigrierten Darstellerin nach, die von sich ironisch als „poor man’s Jean Harlow“ (S.57) sprach, aus der irgendwann die „poor man’s Bette Davis“ (ebd.) geworden sei, und vollführen dabei einen gekonnten Brückenschlag zwischen kursorischer Werkschau und punktueller Tiefenanalyse.

Das Hauptaugenmerk des Buchs liegt allerdings auf der *Regisseurin* Lupino, die bei ihrer ersten Regiearbeit (*Not Wanted*, 1949) für den erkrankten Elmer Clifton einsprang, dann eine Reihe von Noir-Filmen inszenierte, und schließlich, wie Ivo Ritzer pointiert anmerkt, „in den 1950er Jahren [...] von den Hollywoodstudios an das US-Fernsehen übergeben“ [wurde]“ (S.142). Das Titelbild des Bandes kontrastiert geschickt eine Aufnahme Lupinos mit Gewehr im Anschlag aus dem Western *Lust for Gold* (1949) mit einer, die sie hinter der Kamera zeigt; eine Gegenüberstellung, welche die Schießwut der

resoluten Heldinnen, wie sie Lupino als Schauspielerin gab, und das *shooting* – also das Tagesgeschäft der Regie – zusammenbringt. Als Aggressorin galt Lupino freilich nie. Wie die Herausgeber_innen in ihrer Einleitung darlegen, war es vielmehr der von Lupino selbst geschürte Mythos als ‚Mutter‘ am Filmset, der ihr zu einer beeindruckenden Karriere als von Crews und Studios gleichermaßen geschätzte Regisseurin verhalf (vgl. S.9) und ihr zugleich gestattete, eine subtilere Form von Autorität auszuüben, die männliche Egos schonte. Dieser Mythos findet in Lupinos Filmen ein gewisses Echo, zeichnen sich Werke wie *Outrage* (1950) oder *The Bigamist* (1953) doch durch ihr soziales Gewissen, ihre kritisch-realistische Auseinandersetzung mit dem Topos des *American Dream* (hier diskutiert von Elisabeth Bronfen), und ihren Appell an die Fürsorglichkeit (nachzulesen im Text von Fabienne Liptay) aus.

Mehrere Beiträge im Buch koppeln Lupinos Regiestil an die soziale Agenda ihrer Filme. So argumentiert Lukas Foerster, dass ihre dramaturgischen Mittel ein wirksames Gegenstück zu den „virilen, bei aller Brillanz oft ein wenig autoritären Plansequenzen von Welles, Kubrick oder Hitchcock“ (S.125) darstellten, und im Gestus des Understatement die häufig „prekäre, instabile Situation“ (S.115) ihrer Protagonistinnen reflektierten. Als ebenso feministisch liest Johannes Binotto Lupinos Kadrierungstechniken als filmische Strategie, um „das Ausgeschlossene ins Innere zu bringen“ (S.139). Hannah Schoch widmet sich in ihrem Beitrag der um Unabhängig-

keit ringenden Regisseurin, die sich in einer Männerdomäne behauptet, indem sie verschiedene Rollen als Autorin, Regisseurin, Produzentin miteinander aussöhnt und dabei vor allem als „Verhandlerin“ (S.93) reüssiert, „die gegensätzliche Positionen fruchtbar zusammenbringen kann“ (ebd.), während Ivo Ritzer in erster Linie ihre Fernsehinszenierungen bespricht und Lupino dabei als im doppelten Wortsinn ‚selbst-bewusste‘ Künstlerin charakterisiert, deren Ästhetik sich durch eine „Emphase des operativen Geschehens an und für sich“ (S.146) auszeichnet.

Der Band wird durch sieben schlaglichtartige Kurzbeiträge zu Lupinos sieben Kinofilmen sowie einen umfangreichen filmografischen Anhang abgerundet. Er macht Lust auf die (Wieder-)Begegnung mit einer Pionierin des Kinos, deren Filme zahlreiche Themen der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft reflektieren, und ist zudem, wie man es von der „Deep Focus“-Reihe des Bertz+Fischer-Verlags nicht anders kennt, ein üppig illustrierter Prachtband, der auch haptisches Vergnügen bereiten dürfte.

Wieland Schwanebeck (Dresden)