

Norbert M. Schmitz

Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild.

Abstract

This article wants to analyse, in the historical case of early film theory, which methodical options the history of art offers for a specification of the moving image. Perhaps the accurate differentiation is between a history of art as a description of the functional usage of the image in the modern culture that found prosecution in the industrially repeatable mass media and of aesthetic of fine arts, which evolves in an opposite dimension.

It turns out, that the history of art in the perspective of modernism, represented by the film theory of the young Rudolf Arnheim as a counterpart to the historical avant-garde of its time in the classical media, mostly failed the specific elements of the young medium. In contrast iconology, represented by the film enthusiast Erwin Panofsky, was able to describe cinema as a medium of social communication and symbolic self-improvement of society in an inspiring way. In actual debates on the character of the moving image, in the context of an image science discussion, this fact is not well reflected and perhaps a mode of unconsciousness in discourse.

Simple confrontations of theory models such as dynamic and static images, auratic artefacts and ephemeral reproductions are indicated as aesthetic strategies that could not define the character of pictorial images or moving images. They show instead of images or imaginations as components of different subsystems like art, design or mass communication. The

assumption is, that the history of art of modernism fails the specific element of the modern film and the potential of iconology is not yet utilised.

Der Aufsatz will am historischen Fall der frühen Filmtheorie untersuchen, welche methodischen Optionen die Kunstgeschichte hinsichtlich der Spezifik des filmischen Bildes bietet. Die vielleicht treffende Unterscheidung ist die zwischen einer Kunstgeschichte als Beschreibung des funktionalen Bildgebrauchs in der neuzeitlichen Kultur, die gewissermaßen in den Bildern der industriell reproduzierbaren Massenmedien nur ihre zwanglose Fortsetzung fand, und einer Ästhetik autonomer Kunst, die sich ja geradezu als Gegensatz zum selben entwickelte.

Dabei stellt sich heraus, dass die Kunstgeschichte des Modernismus, hier vorgestellt durch die Filmtheorie des jungen Rudolf Arnheim als Pendant zur historischen Avantgarde ihrer Zeit in den klassischen Medien, das Spezifische des jungen Medium häufig verfehlte. Dagegen konnte die Ikonologie, namentlich der Filmenthusiast Erwin Panofsky, das Kino als ein Medium der sozialen Kommunikation und symbolischen Selbstvergewisserung der Gesellschaft in einer bis heute anregenden Thesenbildung beschreiben. Dies wird auch noch in den aktuellen Debatten um das ›Wesen‹ des filmischen Bildes im Rahmen einer bildwissenschaftlichen Diskussion bis heute wenig reflektiert und stellt – essayistisch gesprochen – wohl des Unbewusste des Diskurses dar.

Allzu schlichte Konfrontationen der Theoriemodelle wie die zwischen dynamischen und statischen Bildern, auratischen Artefakten und ephemeren Reproduktionen werden dann als ästhetische Strategien erkennbar, die keinesfalls ein ›Wesen‹ des bildnerischen Bildes oder des filmischen Bildes erschließen, sondern Bilder bzw. Bildvorstellungen als Bestandteile unterschiedlicher Subsysteme wie Kunst, Design und Massenkommunikation erkennbar machen. These ist kurz gesagt, dass gerade die Kunstgeschichtswissenschaft des Modernismus das Spezifische des modernen Mediums Film verfehlte, das Potenzial der Ikonologie noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Einführung

Seit den achtziger Jahren gibt es auch in der vorher so lange um Distanz bemühten Kunstgeschichte das Bemühen, die technisch reproduzierten Bilder nicht nur der Fotografie, sondern auch die Bewegungsbilder des Films, des Fernsehens und der digitalen Medien zum Objekt der Forschung zu machen. Gelegentlich verstand man sich als ›Mutterdisziplin der Wissenschaften vom Bild‹ und versucht auch institutionell, diese mit Macht in die öffentliche Aufmerksamkeit drängenden Bildwelten dem genuinen Objektbereich des eigenen Fachs zu subsumieren. Dies gilt insbesondere für das Bildhafte eines Mediums wie dem Film und tatsächlich waren die Ansätze der älteren Film- und Medienwissenschaften nur zu oft von ihrer Herkunft aus den Sprachwissenschaften gekennzeichnet, welche die ikonische Komplexität auch nur eines trivialen Kriminalfilms selten fassen konnte. Zuletzt steht die Kunstgeschichte in Konkurrenz zu den sprunghaft wachsenden jungen Disziplinen der Film- und Medienwissenschaft, zuletzt auch zum Bemühen um eine allgemeine Bildwissenschaft, Fächer, deren Erfolge im öffentlichen Bewusstsein und Diskurs nur die allgemeine gesellschaftliche Relevanz ihrer Gegenstandsbereiche spiegelten. Kurz: wieweit können die bewegten Bilder der industriell reproduzierbaren Medien mit dem methodischen Gerüst der Kunstgeschichte verstanden werden und wo reichen diese nicht hin?

Die folgenden Überlegungen wollen am historischen Fall der frühen Filmtheorie, die eben auch von den bedeutenden Kunsthistorikern Panofsky und Arnheim geprägt ist, zeigen,

welche methodischen Setzungen welche Möglichkeiten der Perspektivierung auf das filmische Bild ermöglichen. Die vielleicht treffende Unterscheidung ist die zwischen einer Kunstgeschichte als Beschreibung des funktionalen Bildgebrauchs in der neuzeitlichen Kultur, die gewissermaßen in den Bildern der industriell reproduzierbaren Massenmedien nur ihre zwanglose Fortsetzung fand, und einer Ästhetik autonomer Kunst, die sich ja geradezu als Gegensatz zum selben entwickelte. Eben dies scheint mir auch in den aktuellen Debatten um das ›Wesen‹ des filmischen Bildes wenig reflektiert und stellt – essayistisch gesprochen – wohl das Unbewusste des Diskurses dar. Um aber ein konstruktives Verhältnis beider Disziplinen, Kunst- und Filmwissenschaft, zu ermöglichen, ist es notwendig, diese Grenzlinien wie auch die Vermischungen dazwischen sorgfältig zu reflektieren. Konfrontationen wie die zwischen dynamischen und statischen Bildern, auratischen Artefakten und ephemeren Reproduktionen werden dann als ästhetische Strategien erkennbar, die keinesfalls ein ›Wesen‹ des bildnerischen Bildes oder des filmischen Bildes erschließen, sondern Bilder bzw. Bildvorstellungen als Bestandteile unterschiedlicher Subsystemedarstellen.

Bild- und Filmwissenschaft: Letztere entwickelte sich bekanntlich auch institutionell eher aus den Sprach- und Theaterwissenschaften und schon lange sind auch die Defizite dieser Herkunft deutlich. Es geht um die eigentlich schlichte Feststellung, dass es sich bei der Kinematographie auch um ein visuelles Medien handelt. Das gilt selbst für die Fragen der Narratologie, denn es geht bei den *moving pictures* fast immer um ein Erzählen mit Bildern. Wie selbstverständlich drängt sich deshalb die traditionsreiche Kunstgeschichte als eine weitere Bezugsdisziplin der Filmwissenschaft auf, denn hier wird seit mindestens zweihundert Jahren nicht nur über konkrete Bildartefakte, sondern auch über das Bild an sich geforscht und kontrovers diskutiert. Und gerade hier erweitert sich das Fach in Richtung einer allgemeinen Bildwissenschaft. Allein die Wissenssoziologie kann erklären, warum sich umgekehrt die altherwürdige Kunsthistorik dem so lange verfemten Kino verweigerte. Heute jedenfalls konkurriert das Fach mit anderen über die Hegemonie über dieses neue, letztlich doch schon so alte Medium Film. Doch dieser Streit der Fakultäten soll hier nicht weiter stören.

Aus der Perspektive der Filmwissenschaft bleibt die Frage, was eigentlich der Nutzen, das Potenzial einer kunstwissenschaftlichen Fragestellung für das Verständnis des Films wäre, der mehr ist als bloßer Zuträgerdienst z.B. einer ikonographischen Genealogie filmischer Motive und Typen.

Konkret heißt dies für die Filmwissenschaft nicht zu fragen was denn die Kunstgeschichte insgesamt zur eigenen Forschung beizutragen hat, *sondern welche Form der Kunstgeschichte welche Perspektive auf das filmische Bild generiert und welche Art oder besser Arten der Kunstgeschichte überhaupt in medias res des Phänomens der Kinematographie zu gehen im Stande ist.*

Wie häufig führt uns hier die historische Perspektive weiter, denn tatsächlich haben zwei der bedeutendsten Kunsthistoriker der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts grundlegende Stellungnahmen zu den *Movies* verfasst, die wohl für die Fachgeschichte der Filmwissenschaft von großer Bedeutung waren – um nicht zu sagen zu Klassikern avancierten –, in der Kunstgeschichte selbst aber randständig blieben. Die kontroversen Stellungnahmen von Rudolf Arnheim und Erwin Panofsky als Vertreter sehr unterschiedlicher Methoden der Kunstgeschichte zu betrachten, verspricht im oben angedeuteten Problemdickicht eine erste Schneise zu schlagen, wie die aktuelle Kontroverse nach Möglichkeit und Form einer allgemeinen Bildwissenschaft zu beleuchten.

Rudolf Arnheim ist ein Kind der Moderne, und das teilt der Kunstwissenschaftler mit jener zehnten Muse, deren Kindheit er selber noch miterleben konnte. Und so scheint es denn

auch nicht verwunderlich, dass er als Neuerer in einer ansonsten rückwärtsgewandten Disziplin schon 1932 mit dem Band *Kunst und Film* den frühen Klassiker einer damals fast noch gar nicht vorhandenen systematischen Filmtheorie vorlegte. Der Gedanke bezwingt, dass der junge Kunsthistoriker sich den modernen Bildmedien, eben dem Film als der Kunst des 20. Jahrhunderts, aus dem Geiste des künstlerischen Experiments seiner Zeit zuwenden musste. Alte Zöpfe fielen nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges wahrlich viele. Der junge Rudolf Arnheim – Wegbegleiter des Aufbruchs der Moderne –, kannte keine Berührungängste und es scheint nahezuliegen, diese Unbefangenheit selbst als Ausdruck avantgardistischen Aufbruchswillens zu deuten.

Zunächst hatte sich die traditionsbewusste Disziplin Kunstgeschichte der durch ihre Herkunft vom Trubel des Jahrmarkts¹ her anrühigen Kinematographie verweigert, und cum grano salis blieb solche Beschäftigung – immer mit dem Odium des Trivialen behaftet – eine rühmliche Ausnahme. Max Webers »Wer sich amüsieren will, der gehe ins Lichtspiel« bringt diese Haltung auf den Punkt.²

So führte das Gros der filmischen Bilderwelten im Bewusstsein der akademischen Kunstwissenschaft lange ein Aschenputteldasein; wenn überhaupt, fand das Kino nur dort Interesse, wo es selbst die Schätze der Vergangenheit auf Zelluloid übertrug.³ Vor diesem Hintergrund erscheint Arnheims Filmbuch – heute Gründungsurkunde des Fachs – als eine rühmliche Ausnahme, und die Tatsache, dass er später leicht ironisch jungen Kunststudenten von der Beschäftigung mit dem Kino als wenig aussichtsreich abriet, eher als die Marotte eines alten Mannes.⁴

Doch sind Zweifel geboten, ob denn das legendäre Arnheimsche Werk die bestimmende Wirklichkeit der Filmkunst traf, eines Massenmediums, das trotz aller Manifeste auch im Bewusstsein von Künstlern und Publikum eigentlich bis heute aus den traditionellen Hochkünsten ausgeschlossen blieb? Und dies gilt auch für das Bildverständnis der Bildwissenschaft, die sich allerdings auch aus dieser Differenz legitimieren kann. Denn die Kinoproduktion hat sich wenig an jenen Vorstellungen vom *Wesen der Filmkunst* orientiert, die einst der junge – vom Umfeld des Berliner Avantgardemilieus beeinflusste – Kritiker der *Weltbühne* formulierte.

Andererseits waren es ausgerechnet die essayistischen Überlegungen des profunden Kenners der alten Malerei Erwin Panofsky aus dem Jahre 1936 – also vier Jahre nach Erscheinen von Arnheims Buch –, die den faktischen Strömungen jener *niederen* Kunst ohne Rücksicht auf Tabus auf den Fersen blieben. Als Autorität der Renaissance- und Altniederländer-Forschung argumentierte Panofsky unbekümmert des etablierten Fachkanons, wenn er gerade jenes Kino ins Zentrum seiner Überlegungen rückte, das zwar

¹ Natürlich war die Erfindung der Brüder Lumière zunächst ein technisch-wissenschaftliches Patent, dessen Erfolg allerdings entgegen manch zeitgenössischer Erwartung erst hier jenseits »legitimer, ästhetischer Praxen« im Sinne Bourdieus begründet wurde.

² Noch 1988 wurde bei der ersten Sektion zum Thema *Kunstgeschichte und Film* auf einem deutschen Kunsthistorikertag die weitgehende Ignoranz des Faches gegenüber der visuellen Kultur der Gegenwart beklagt (vgl. ZAHLTEN 1990: 9). (In dem Band sind die Vorträge der genannten Sektion des deutschen Kunsthistorikertages 1988 in Frankfurt am Main publiziert)

³ Kritisch zugespitzt besteht ein guter Teil seines Beitrages zur Kultur der neueren Medien in der naiven Suche nach alten ikonographischen Mustern im einzigartigen *musée imaginaire* der Kinematographie. Angesichts der Tradition selbstgerechter Philologengelehrsamkeit, die auch ein Stück der Fachgeschichte ist, sind gelegentliche Extreme nicht verwunderlich. So wird nun jede Verwendung eines Spotlights irgendwie zum Erbe Caravaggios und Vermeers zugleich.

⁴ So Prof. Grathhoff mündlich auf dem Symposium *Rudolf Arnheim* in der Kunsthalle der Bundesrepublik Deutschland, Oktober 1997.

den strengen Maßstäben des *Ästheten* Arnheim nicht genügte, das aber zugleich wie keine andere Kunst die Bildwelt eines ganzen Jahrhunderts prägte.

Wenn Arnheim als Protagonist der Moderne gelten darf, steht Panofsky, der sich bekanntlich fast ignorant der zeitgenössischen Kunst verweigerte, vermeintlich für eine traditionelle, d.h. an einer vormodernen Gehaltsästhetik orientierte Methodik, die den Anschluss an die eigene Epoche verpasst hat, und deshalb die nach wie vor Geschichten erzählenden *Movies* als rettenden Notanker vor der scheinbaren Unberechenbarkeit der modernen Kunst begrüßen musste.⁵

Faktisch hat sich allerdings die Kinogeschichte im Sinne Panofskys entwickelt, d. h. ihre Strukturen, namentlich die Formen der Narration im *Classical Style* sind eher solche der Vergangenheit, als solche der avancierten Avantgarde in den etablierten Gattungen. Dahinter steht – so die folgenden Überlegungen – gleichermaßen bei Panofsky wie dem von ihm geliebten Kino mehr als einfacher Konservatismus.

Meine These wäre, dass es sich jedenfalls um mehr als um eine Geschmacksfrage zweier unterschiedlich sozialisierter Kunsthistoriker handelt, sondern dass beider Präferenzen nur einen grundlegenden Konflikt beim Statuswandel des Bildes in der Moderne spiegeln, und in diesem Sinne nur höchst konsequente Folgen ihrer jeweiligen ästhetischen Paradigmen sind. Was eigentlich aber das Neue und das Alte, Fortschritt und Beharren wären, möchte ich hier noch ein wenig hintanstellen.

Voraussetzung für die angemessene Analyse solcher theoretischen Positionen ist zunächst die kritisch-historische Thematisierung der Wissenschaftsgeschichte selbst. Wissenschaftshistorisch können wir ja die Entwicklung der Diskurse, deren *Aufschwung* nicht mehr einfach als zunehmende Annäherung an eine objektive Erkenntnis verstehen; bei einer Geisteswissenschaft wie der Kunstgeschichte schon gar nicht. Vielmehr spiegelt der Fortgang der wissenschaftlichen Erkenntnis auch den Wandel der sozialen, kulturellen und ästhetischen Parameter der Kunstproduktion und -rezeption. Die folgenden essayistischen Überlegungen konzentrieren sich dabei neben der Reflexion der gegenstandsbedingten Methodologie auf den wissenssoziologischen Hintergrund. Die frühe Filmtheorie ist eben vor allem für den erheblichen gesellschaftlichen Wandel, die Neuformation der Subsysteme von Kunst und Massenkultur durch die Bedingungen der neuen industriell-technischen Medien jener Zeit signifikant. Zugleich und bezeichnenderweise fiel die Entwicklung des Films – insbesondere die Ausbildung der konventionalisierten Erzählformen der *decoupage classique* durch Porter und Griffith – mit den *Schicksalsjahren* der Avantgarde wie der sie begleitenden *Kunstgeschichte der Moderne* zusammen. Lange Zeit galt dieser Ort eines totalen Bruchs mit der ästhetischen Vergangenheit – insbesondere einer durch die Repräsentationskrise bedingten selbstreflexiven Formensprache als *point of no return*; heute – im Zeitalter digitaler Medien – wird der Diskurs der klassischen Avantgarde selbst als historische Figur mit recht engen Grenzen offenbar. Das Leitmedium Kino lag wenigstens jenseits des Horizonts dieser Diskursformation. Es ist deshalb im Sinne einer kritischen Wissenschaftsgeschichte angeraten, auch Rudolfs Arnheims Ästhetik dahingehend zu befragen.

⁵ Zwar gibt es mittlerweile allerlei Ansätze auch zu einer Ikonologie des abstrakten Bildes, allein war es Panofsky selbst, der in seiner Polemik mit Barnett Newman solchen Vorwürfen Tür und Tor zu öffnen schien (vgl. Wyss 1993).

1. Der Aufbruch der Kunstgeschichte in die Moderne

Der große methodische *Aufbruch* der Kunstgeschichte am Beginn unseres Jahrhunderts entsprach dem Bruch der damaligen Avantgarde mit der vormals herrschenden Norm der Mimesis. Gottfried Böhm sieht in einem solchen Paradigmenwechsel jedenfalls die entscheidende Aufgabe einer wahrhaft modernen Kunstwissenschaft:

»Die Wissenschaft von der Kunst wird davon verändert werden. Nicht nur im quantitativen Sinne, einer Erweiterung des historischen Stoffes. Sondern auch auf eine substantielle Weise.[...] Nach der Krise der Repräsentation versteht sich der Status der ›Bildlichkeit‹ nicht länger von selbst.« (BÖHM 1987: 113)

Wenngleich die Vertreter einer etablierten Institution nur zum geringeren Teil unmittelbar den radikalen Weg der Maler zum abstrakten und konkreten Bild nachvollzogen, so identifizierten sie qua Methode doch das *wahrhaft Künstlerische* mit der reinen Form. Entsprechend haben die Vertreter der *Kunstgeschichte ohne Namen* seit Riegl dieselbe aus den älteren Kunstwerken herausdestilliert. Der *Formalismus* einer *autonomen Geschichte des menschlichen Sehens* à la Wölfflin verabschiedete sich von den klassischen ikonographischen und historischen Gehalten parallel zu den Bemühungen um Autonomie in den Reihen der Künstler, noch lange bevor Künstlern wie Malewitsch oder Kandinsky den selbstverständlichen Platz in einer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingeräumt wurde, den sie heute besitzen. So darf man namentlich die dominierende *Stilkritik* mit Fug und Recht als eine *abstrakte Kunstgeschichte* verstehen.

Der an der Universität bei Adolph Goldschmidt, Hans Kauffmann und Edmund Hildebrand auch mit der akademischen Kunstgeschichte traditionellen oder moderaten Zuschnitts bekannt gemachte junge Arnheim berief sich in Abgrenzung zu diesen Traditionalisten des Öfteren auf diese Lehre vom *reinen Sehen*, das neben der Gestaltpsychologie zur vielleicht wichtigsten Grundlage seines Konzeptes des *visuellen Denkens* wurde. Während Wölfflin – dessen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* nicht nur für zahlreiche Vertreter der jungen abstrakten Kunst, sondern ebenso sehr für das gebildete Publikum rasch zum populärsten Buch der deutschen Kunstgeschichte avancierte – als Bewunderer eines Hans von Marées allerdings den Blick auf die Vergangenheit richtete, verschrieb sich der Feuilletonist aus dem schnelllebigen Berlin ganz den künstlerischen Phänomenen seiner Zeit und schrieb ein Kinobuch mit Argumenten, die – angereichert um die Erkenntnisse der damals aktuellen Gestaltpsychologie – jene *Ästhetik reiner Visualität* auf das populäre Massenmedium zu übertragen suchten.

Doch in dem Moment, wo er sozusagen an zwei Fronten, der Kunstwissenschaft einerseits, der Filmproduktion und -rezeption andererseits, bemüht war, den Film salonfähig zu machen, musste er dessen faktische Entwicklung verpassen. Bei aller Qualität dieses Standardwerks der frühen Filmtheorie bleibt diese mahnende Beschwörung, doch nun endlich die in den anderen Künsten erreichten ästhetischen Standards anzustreben, vergeblich, während das Kino de facto – vom schmalen Bereich des sogenannten Kunstfilms zwischen Antonioni und dem Experimentalkino abgesehen – ganz andere Wege ging. Im strengen Sinne Arnheims ist also die Masse der Bildproduktion in Film und heute auch Fernsehen eigentlich gar nicht Gegenstand kunstwissenschaftlichen Interesses, allenfalls ein ästhetischer Anachronismus oder Material für eine ästhetische Abschreckungslehre. Seine späten negativen Bonmots zur eigenen Beschäftigung mit dem Kino werden vor diesem Hintergrund verständlich. Schon in den dreißiger Jahren erschien ihm das Kino, namentlich der Tonfilm eigentlich eher als ein

Versagen vor den Möglichkeiten des Films und er lies nur wenige Avantgardisten und Experimentalfilmer wie Oskar Fischinger und Norman McLaren gelten (vgl. ARNHEIM1950).⁶

Zugegeben ist dies eine *starke* Behauptung, doch möchte ich im Folgenden zeigen, dass dies eben keinesfalls auf eine persönliche Schwäche oder geschmackliche Borniertheit Arnheims zurückgeht, sondern Konsequenz seiner modernistischen Kunsttheorie im Ganzen ist. Weit über die Probleme der intellektuellen Biographie des Theorieklassikers hinaus geht die Frage, weshalb es den Künstlern der Avantgarde nicht gelungen ist, das Kino in dem Maße zu erobern wie den Malern die Museen, oder umgekehrt, ob die Kinematographie damit die Moderne einfach verpasst hat? Zeigt sich hier nicht gerade die Spezifik eines Mediums, das in einem ungleich radikaleren Sinne als es die kühnsten Bilderstürmer der Moderne zu hoffen wagten, eine ganz anders geartete künstlerische Kraft? Ausnahmen wie etwa ein Kunstkino à la Cocteau bestätigen nur in ihrer Einzigartigkeit die Dringlichkeit dieser Frage.⁷

2. Die Modernität der Filmkunst

Gegenüber der die damalige Filmkritik dominierenden Inhaltsästhetik übernimmt Arnheim also unter Berücksichtigung der namentlich in Berlin einflussreichen Gestaltpsychologie die Kriterien der Emanzipation der *reinen Form* der Stilgeschichte. Entscheidend für die im Weiteren auf die Filmtheorie des frühen Arnheim zugespitzte Fragestellung sind demnach zwei Aspekte: Einerseits wird das *eigentlich Künstlerische* ausschließlich in der Form gesehen, andererseits ist diese aber wiederum nicht losgelöst von einem psychologischen Gehalt. Nach einer kurzen Typisierung des Ansatzes muss dieses vermeintliche Paradox ein wenig näher beleuchtet werden, da es den Kern des Erkenntnisinteresses dieses Streiters für eine wahre *Filmkunst* darstellt.

In Fortsetzung der Überlegungen der Stilkritik vom Anfang des Jahrhunderts bemühte sich Arnheim mittels der systematischen Kriterien eines *reinen Sehens* den Kunstcharakter des Films aus der Differenzen des fotografischen Filmbildes zu einer rein abbildlich verstandenen Mimesis zu entwickeln. Ähnlich Wölfflin, der seine Formgeschichte auch nicht an gegenstandslosen Bildern entwickelte (vgl. GOMBRICH 1982: 148-178), leugnet er damit keinesfalls grundsätzlich den mimetischen Charakter des fotografischen Bildes. Gerade aus dem Versuch, den Kunstcharakter des Films durchzusetzen, werden von ihm

»die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitssehendes verglichen[...] Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind, und daß eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft.« (ARNHEIM 1979: 23)

⁶ Für den Hinweis danke ich Herrn Dr. Henning Engelke von der Frankfurter Universität. Später (1965) sollte sich Arnheim noch kritischer selbst zum experimentellen Kino äußern, worauf Dimitri Liebsch hinweist, wie am Anfang von Kunst heute und der Film in: Rudolf Arnheim: Die Seele in der Silberschicht: Medientheoretische Schriften. Photographie - Film - Rundfunk: Frankfurt am Main, 2004, S.326-373.

⁷ Noch vor den Jahren, in denen der junge Arnheim sein Kinobuch verfasste, hat auch Hans Hildebrandt als einer der ersten Kunsthistoriker vom Fach den Film in seiner Darstellung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit einbezogen. Doch die Einschränkung, mit der er das tat, bestätigt eher die Zementierung der Grenzen zwischen altherwürdigen und neuen Bilderwelten durch die theoretischen Wegbegleiter der jungen Avantgarde. Hildebrandt beschrieb die sich schon damals abzeichnende Entwicklung des Erzähl- und Dokumentarfilms zu einer eigenständigen Kunstform, gliedert sie jedoch aus dem eigentlichen Bereich der Entwicklung der traditionellen Bildkünste aus. Es »entstehen Film-Kunstwerke, aber keine Werke bildender Kunst. Anders verhält es sich um den »absoluten« oder »abstrakten« Film. Er arbeitet zugleich mit den Mitteln des Films und mit jenen der Malerei, wenn auch vorläufig unter Ausschaltung der Farbe« (HILDEBRANDT 1924: 451).

Wenngleich Arnheim seinem Vorbild Wölfflin folgend das subtile Verhältnis von Form und Inhalt in stets sich wandelnden – z.T. widersprüchlichen – Kategorien als Einheit beschreibt, handelt es sich bei ihm letztlich doch im Gegensatz zur Ikonologie eines Panofsky um eine Degradation des Gegenstandes zum außer- und vorkünstlerischen Rohstoff:

»Historiker und Kritiker können viele wichtige Hinweise zu einem Gemälde geben, ohne dabei auf seinen Kunstcharakter einzugehen. Sie können seine Symbolik analysieren, sein Thema aus philosophischen oder theologischen Quellen herleiten und es formal an Vorbilder aus der Vergangenheit anschließen; sie können es auch als soziologisches Dokument oder Manifestation einer Geisteshaltung auswerten. Aber all das kann auf das im Bild enthaltene Faktenmaterial beschränkt bleiben und muß sich nicht unbedingt auf die Wirkung beziehen, mit der die Intention des Künstlers in Form und Inhalt zum Ausdruck kommt. [Doch es gilt][...] daß solche Betrachtungsweisen jene Faktoren unberücksichtigt lassen, die allein als künstlerische Qualitäten zu erklären sind.[...] Man kann noch viele andere Wege verfolgen – historische, ästhetische, soziologische[...] Aber es sei hier noch einmal betont, daß keiner dieser Forschungszweige wirklich gerechtfertigt ist, wenn nicht das Gemälde [und damit auch der Film] zuallererst als Kunstwerk verstanden worden ist.« (ARNHEIM 1970/1991: 17ff.)

Doch was ist nun der eigentliche Gehalt des filmischen Kunstwerks bzw. weshalb verzichtet Arnheim zu diesem Zeitpunkt nicht ganz auf den gegenständlichen Vorwurf?

Es ist zu betonen, dass es sich im Kern nicht um eine radikal-formalistische Ästhetik etwa im Sinne des Autonomiegedankens konkreter Kunst handelt. Vielmehr – und auch hier lässt sich die Verwandtschaft zum klassischen Wölfflin nicht übersehen – bleibt die Natur als Anlass der Wahrnehmung Voraussetzung auch der Abstraktion, die also nie wirklich konkret wird. Gegenstand ist allerdings weniger die abgebildete Außenwelt als die *Natur des Auges*, d.h. die Angemessenheit der Malweise an ihre natürliche Funktion so wie sie die Gestaltpsychologie dieser Zeit auffasste. So bedarf es im Sinne dieser damals auf dem Höhepunkt ihres Einflusses stehenden Theorie der Wahrnehmung durchaus der gegenständlichen Gegebenheiten als der Reizfläche, vor deren Hintergrund sich die Form erst wohltuend abheben kann, d.h. Kunst entsteht. Der ästhetische Wert ist die Ordnungsfunktion als solche:

»Weit davon entfernt, nur ein Registrationsmechanismus wie der Fotoapparat zu sein, setzt sich unser Sehorgan aktiv mit den hereinströmenden Bildern auseinander. Das Eindringen stört es, die Stimulation regt es an. Der Gesichtssinn hält sich an die Regelmäßigkeiten der Form, die ein Verstehen ermöglichen, und versucht, die verwirrend zufällige Anhäufung der jeweils erreichten Ordnung zu unterwerfen. Das Duell des Künstlers mit dem Bild (image) beginnt mit der alltäglichen Wahrnehmung und wird mit ihr vorweggenommen.«(ARNHEIM 1992: 140)

Inhalt der künstlerischen Form ist der ausgewogene Vollzug des Wahrnehmungsprozesses selbst.

Um dies zu verstehen, gilt es, sich den spezifischen Wahrnehmungsbegriff der Gestaltpsychologie vor Augen zu führen, wie ihn Arnheim Jahrzehnte später – um verwandte Überlegungen der Systemtheorie bereichert – schildert:

»Wenn der menschliche Geist im allgemeinen und der Mechanismus der Wahrnehmung im besonderen von einer Tendenz zur einfachen Struktur beherrscht werden, dann können wir die Frage stellen, warum wir überhaupt Gegenstände sehen. Offensichtlich wäre das einfachste mögliche Wahrnehmungsfeld ein so völlig homogenes, wie es eine gekalkte Wand ist – unartikuliert, flach, bewegungslos, ein Vorgeschmack auf den traurigen Zustand, in dem sich, nach Ansicht der Physiker, das eisige Universum am Ende aller Zeiten befinden wird. Unsere Augen werden vor einer solchen Langeweile durch die Tatsache bewahrt, daß der Organismus kein ›geschlossenes System‹ ist. Das Hereinströmen äußerer Energie stört und verzögert fortwährend das Streben nach endgültiger Ruhe. Beim Sehen ist der Friedensstörer die Lichtenergie, die durch die Betätigung der Augenlinsen zu uns in Form von Information über Gegenstände kommt. Information ist aber, nach Norbert Wiener,

negative Entropie; d. h., sie importiert Ordnung oder Form. Für unsere Zwecke können wir ›Gegenstände‹ als Prozesse definieren, die auf ihrem Weg zum endgültigen Gleichgewicht zeitweilig arretiert worden sind. Die Bilder aller Objekte zeigen einen Teilerfolg dieses Prozesses, nämlich ein gewisses Maß an Regelmäßigkeit, Symmetrie und Einfachheit der Form. Aber sie zeigen auch Symptome des Strebens und Wachsens, der Trennung und Unabhängigkeit. Auf diese Weise erlaubt uns die Form der Gegenstände, symbolisch die Natur des Lebens in ihrem ruhelosen Streben nach Ruhe vorzustellen.« (ARNHEIM 1992: 139f.)

Fast im Geiste des frühen Wölfflins wird in Anlehnung an einen sich an den Naturwissenschaften orientierenden Objektivismus zunächst anthropologisch eine allgemeine Form der Wahrnehmungsmechanismen als Akt visueller Erkenntnis beschrieben. Doch solche in zahlreichen Laborexperimenten gewonnenen empirischen Einsichten mutieren rasch zur Norm des Schönen. Schon Wölfflin, dessen Dissertation über den Ausdrucksgehalt architektonischer Formen noch ganz dem Positivismus des 19. Jahrhunderts und der Einfühlungspsychologie⁸ verpflichtet war, destillierte trotz allem ›Objektivismus‹ aus solchen *Deskriptionen* ein geradezu moralisches Ideal klarer und eindeutiger Gestaltung, also letztlich nichts anderes als das alte Ideal der *claritas* im szientistischen Gewand.⁹

Die Form der Klärung des Optischen ist so der eigentliche Gehalt; eine rationale Visualität, die in Ordnung und Vereinfachung ihre Vollendung findet (vgl. ausführlich SCHMITZ 1993). Von daher überrascht es nicht, dass in der Frühschrift *Kunst und Kino* die zahlreichen Statements zum Inhalt der zitierten Kinobeispiele zwischen Kintopp und *Russenfilm* sich sämtlich auf einen vagen Humanismus beschränken.

So wiederholt sich im Werk des an einer naturwissenschaftlich-experimentellen Psychologie geschulten Theoretikers jener Umschlag in der Ästhetik einer formal orientierten Kunstgeschichte, bei dem die zunächst analytisch verstandenen Kategorien der Form zur normativen Anforderung an das Kunstwerk werden.¹⁰

Habe ich bereits die notwendige Bindung der Entwicklung wissenschaftlicher Aussagen an der Genese ihres Gegenstandes – hier den Siegeszug der jungen Avantgarde – erwähnt, kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die *ästhetische Wissenschaft* Arnheims, unbenommen ihres objektivistischen Gültigkeitsanspruches, vor allem die theoretischen Debatten des eher formalistisch geprägten Flügels der Moderne wiederholt. Dies stellte schon Ernst Gombrich fest:

⁸ Die einfühlungspsychologischen Implikationen des Wölfflinschen Ansatzes treten im Laufe der Jahre allerdings zugunsten eines zunehmend formal-philosophischen Bemühens um reine Kategorien der Anschauung zurück, um gelegentlich im Spätwerk wieder deutlicher zu werden. Ohne dass sich der Kunsthistoriker jemals zu einer eindeutigen Position durchzuringen vermag (vgl. LURZ 1981).

⁹ Zur Verwendung von Arnheim-Texten aus den späteren Jahren vgl. Abschnitt 3 dieses Aufsatzes.

¹⁰ In einer *klassischen Haltung* wird der Gegensatz von Inhalt und Form aufgehoben. Gelingt es Arnheim mittels seiner Überlegungen zur Form-Inhaltsadäquanz einen allerdings höchst ungefähren Begriff des Menschlich-Wahren zu bewahren, liegt es in der Natur der Sache, will sagen der weiteren Entwicklung der Moderne, wenn sich die so thematisierten Gestaltungsformen zu abstrakten Symbolen emanzipieren. In späteren Schriften haben denn auch bei ihm Minimal Art und Jackson Pollock ihren Platz. Auch hierin wiederholen sich nur die Probleme Wölfflins, der trotz aller Betonung der Eigenwertigkeit, eigentlich Ausschließlichkeit der künstlerischen Werte der reinen Formen, diese doch immer wieder an der visuellen Gestaltung gegenständlicher Inhalte festmacht. Entsprechend nimmt er die Kunst der zeitgenössischen Abstraktion nicht zur Kenntnis. Eher resignativ klingt denn auch eine sehr späte halb private Akzeptanz der gegenstandslosen Kunst aus dem Jahr 1939: »Da nun doch einmal Kunst und Natur etwas unvereinbar anderes sind, warum nicht Wirkung suchen mit den reinen Mitteln der ›Kunst‹: Farben, Formen, Linien, unabhängig von Imitation«(Tagebucheintragung vom 18. Juni 1939, zitiert nach GANTNER 1982: 464).

»Für den Historiker jedoch und für die Erhellung des Stilproblems, das er zu lösen sucht, ist das Werk viel weniger ergiebig. Vielleicht rührt das daher, daß der Autor, Riegl folgend, allzusehr auf Objektivität bedacht ist und zu sehr bestrebt, die Experimente der Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts zu rechtfertigen.«(GOMBRICH 1978: 43)

So ist die Konzentration auf die reineForm gleich den Manifesten der frühen abstrakten Künstler am Anfang des Jahrhunderts als wertende Stellungnahme gegen den literarisch orientierten Historismus des 19. Jahrhunderts zu verstehen, der sich scheinbar in Produktion und Rezeption des Kinos wiederholt. Es handelt sich also um den Versuch, nicht nur die Strömungen der Sezessionen und Avantgarden der eigenen Zeit zu legitimieren, sondern ihre Hegemonie auf die Produkte der neuen Bilderwelten der Massenkultur zu übertragen.

3. Revisionen

Letztlich überschreitet auch der späte Arnheim nicht seine 1932 so radikal formulierte Formalästhetik. Zwar räumte er einige Jahrzehnte später ein, dass das entscheidende Kriterium aus *Film und Kunst*, die Abweichung vom natürlichen Wahrnehmungsbild, im Kern ein negatives Kriterium war. Nicht unbegründet verteidigt er diese einseitige Übersteigerung mit dem Hinweis auf die seinerzeit bestimmende – noch letztlich auf der Fotografiekritik in der Tradition Baudelaires beruhende – Einschätzung, der Kinematograph sei nicht mehr als eine bloß mechanische Abbildungsapparatur:

»Ich ging daher so vor, daß ich die Unterschiede zwischen den Bildern, wie sie uns die direkte Anschauung der physischen Welt liefert, und den Bildern, wie wir sie auf der Kinoleinwand sehen, beschrieb. Diese Unterschiede ließen sich dann als eine Quelle künstlerischen Ausdrucks deuten. In gewissen Sinne handelte es sich um einen negativen Ansatz, insofern zur Verteidigung des neuen Mediums traditionelle Wertmaßstäbe herangezogen wurden, daß heißt insofern auf die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten abgehoben wurde, die das Medium - wie die Malerei und die Bildhauerei - dem Künstler zur Verfügung stellte, trotz seines mechanischen Wesens. Erst in zweiter Linie beschäftigte ich mich mit jenen positiven Eigenschaften, die der Photographie gerade aus dem mechanischen Charakter ihrer Bilder erwachsen.« (ARNHEIM 1974/1991: 148)

Namentlich durch die kritische Lektüre Kracausers beeindruckt sieht er nun in jener Realitätsmächtigkeit des fotografischen Bildes, – dem der von ihm ebenfalls rezipierte Bazin eine nahezu metaphysische Qualität zubilligt –, zumindest einen wesentlichen Moment des Ästhetischen (vgl. THAL 1985). Dieses ist aus dem

»Aufeinandertreffen der physischen Realität mit dem schöpferischen Geist des Menschen [zu] begreifen - nicht einfach als eine Widerspiegelung dieser Realität im Geist, sondern als ein Zwischenbereich, in dem beide Gestaltungskräfte, Mensch und Welt, als gleich starke Gegner oder Partner einander begegnen. Was ich weiter oben mit negativen Begriffen als Mangel an formaler Klarheit beschrieb, erweist sich vom Standpunkt des photographischen [und damit auch filmischen] Mediums aus betrachtet als etwas Positives, nämlich als sinnfällige Präsenz der authentischen, physischen Realität, deren Irrationalität und der Klärung bedürftige Aspekte im Bildschöpfer das Bedürfnis nach klaren visuellen Formen wecken.« (ARNHEIM 1974/1991: 153)

Nicht das Reale in seiner Widersprüchlichkeit und Sperrigkeit, sondern der pure Selbstgenuss der ordnenden Wahrnehmungsfunktion ist für Arnheim immer noch tiefster Sinn der Kunst. Die Frage bleibt, ob diese vermeintliche Aufwertung des Inhaltlichen tatsächlich jenen *sex and crime* zu erklären weiß, der die populäre Vorstellung vom Kino nicht weniger beim *einfachen Ladenmädchen* Kracausers als bei den Intellektuellen am Feierabend prägte? Auch die Realität wird doch wieder in die geflegte Distanz des ästhetischen Blickes überführt, den

Bourdieu wissenssoziologisch als Distanzierungsverhalten auch des modernen Kunstadepten beschreibt.¹¹

4. Die Ikonologie des Massenmediums

Würde man Arnheim folgen, so wäre Filmkunst allenfalls ein ganz kleiner Bereich des ambitionierten Kinos zwischen Avantgarde und bestenfalls Chaplin; der große Strang des vielleicht wirkungsmächtigsten Mediums unseres Jahrhunderts bleibt aber außerhalb des Interessenbereiches des ästhetisch Wertvollen, des *wahrhaft Künstlerischen*, zumindest der kunstwissenschaftlichen Debatten. Am Ende steht eine höchst normative filmische Gestaltungslehre. Das Kino hat sich diesem Anspruch nicht gebeugt, weshalb es eben – wie eingangs angedeutet – dem etablierten Kunstbetrieb draußen vor blieb. Für einen Panofsky – scheinbar rückwärtsgewandter Gegner der Moderne – liegt das *Wesen der Filmkunst* eben nicht in irgendeiner medialen Besonderheit, sondern in den Bedingungen gesellschaftlicher Produktion und Rezeption. Auch der dem fotografischen Filmbild implizierte Realismus – den Arnheim zu überwinden trachtete – wird für den Ikonologen zur Voraussetzung der Kontinuität neuzeitlicher Bildkunst über die Medienschranken hinweg.¹² Nur im Kino blieb das ehemals selbstverständliche Abhängigkeitsverhältnis von Produktion und Rezeption erhalten, und dies nicht zuletzt wegen seiner – von den Avantgardisten so oft beklagten – ökonomischen Rahmenbedingungen. Gerade seine immens hohen Produktionskosten bewahrten ihn vor der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit, der die traditionellen Bildkünste zunehmend verfielen.

In diesem Sinne verglich der Altkunsthistoriker sein geliebtes Hollywoodkino, das Produktionsteam aus Regisseur, Kameramann, Beleuchtern etc. mit den beteiligten Handwerkern beim Bau der großen mittelalterlichen Kathedralen¹³:

»Dieser Vergleich mag wie Gotteslästerung klingen, nicht nur weil es verhältnismäßig weniger gute Filme als gute Kathedralen gibt, sondern auch weil der Film ein Geschäft ist. Wenn man jedoch kommerzielle Kunst als jede Kunst definiert, die nicht nur zur Befriedigung des schöpferischen Dranges der Hersteller produziert wird, sondern in erster Linie, um die Ansprüche eines Auftraggebers oder eines zahlenden Publikums zu erfüllen, dann ist nicht-kommerzielle Kunst nicht die Regel, sondern die Ausnahme und zwar eine ziemlich neue und nicht immer beglückende. Während es einerseits durchaus zutrifft, daß kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft, als Prostituierte zu enden, so trifft es andererseits auch zu, daß nicht-kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft, als alte Jungfer zu enden.« (PANOFSKY 1959¹⁴)

Gerade weil das Kino sich nicht dem entscheidenden Paradigma der Moderne – jener eigentümlichen Verbindung der reinen Form mit der Autonomie des Gestalters – unterwarf, kann es die Kontinuität gesellschaftlich relevanter Bildproduktion als weiteres Kapitel der langen Geschichte der neuzeitlichen Kunst gewährleisten. Dass aus dem Film eben doch nicht die reine Kunst, die sich ein Arnheim wünschte, dass der Tonfilm letztlich nicht zum ästhetischen Fiasko geriet, begründet Panofsky mit den kapitalistischen Verwertungszwängen, die verhinderten, dass sich die neue Kunstform in eine selbstgewählte

¹¹ Vgl. BORDIEU 1970.

¹² Im Rahmen dieser Überlegungen möchte ich mich an den hier zitierten *Filmaufsatz* halten. Natürlich wäre es interessant, diese essayistischen Überlegungen um Panofskys Thesen zur Perspektive zu erweitern (vgl. PANOFSKY 1974: 99ff.).

¹³ Vgl. die Diskussion auf dem Kongress: *Panofsky im Jurassic Park. Meaning in the visual Arts. Views from the Outside*. Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (Princeton, Institute for Advanced Study) 1.-3. Oktober 1993 (vgl. Sauerländer 1993: 709-718).

¹⁴ Aus stilistischen Gründen habe ich hier diese Übersetzung vorgezogen.

Isolation im Ghetto der reinen Form zurückzog. Das ist für Panofsky aber kein Versagen, sondern gerade eine vitale Stärke. So ist für ihn der Film bis heute Bestandteil eines komplexen Geflechtes, eines höchst *unreinen Gemisches* unterschiedlicher kultureller, sozialer, technischer und ästhetischer Rahmenbedingungen, aus dem sich ein isolierter Moment des Ästhetischen nicht sinnvoll herausdestillieren lässt; eben das was neuzeitliche Kunst immer schon war. Gerade darauf zielt die Methode der Ikonologie in Abgrenzung sowohl zur reinen Inhaltsästhetik der Ikonographie als auch dem Formalismus einer einseitigen Stilkritik: Erst die Integration der Komponenten lässt das Kunstwerk als solches überhaupt verständlich werden. Die höchst unterschiedlichen und *ach so schmutzigen* Varianten der Kinoästhetik sind nicht bloße Reibungsfläche, an der erst Filmkunst entsteht, sondern deren Essenz.

Im Gegensatz zu Arnheim, der das Gegenständliche nur als Anlass zur Wahrnehmungsaktivität für ästhetisch relevant hält, ist für Panofsky also die *rohe Realität* der Geschichten als solcher wesentlich; eine Auffassung, die der Formtheoretiker als geradezu banausisch ablehnte. Sie schien schließlich die von ihm so herbeigesehnte Etablierung der Kinematographie als eigenständiges künstlerisches Medium zu verhindern, wie Arnheim mit einem puritanischen Unterton anmerkt:

»Deshalb wird bis auf den heutigen Tag Kunstgenuß verwechselt mit Genüssen, die man sich an Hand von Kunstwerken verschafft. Wen beim Anblick einer marmornen Venus ein menschliches Rühren überkommt, der meint sich als Kunstfreund zu betätigen. Und deshalb ist bis heute die Masse Mensch der Entwicklung der Künste ein unbewußter Feind. Sie sieht etwa im Film nur den Geschichtenerzähler und richtet ihr Interesse allein auf den Inhalt.« (ARNHEIM 1932/1979: 53)

Vordergründig würde sich an diesem Punkt das geläufige Vorurteil gegenüber dem reinen Inhaltsästhetiker Panofsky – dem der Formwandel der Moderne immer fremd blieb – damit bestätigen. Tatsächlich ging es jedoch beiden – Panofsky und Arnheim – um eine ihren spezifisch medialen Bedingungen angemessene Form der Kinematographie. Diese Fragestellung war allerdings schon 1930 ein Gemeinplatz der Filmkritik. Panofsky umgeht elegant die übliche Gegenüberstellung von Realismus und reiner Form, indem er die Wurzeln des Films aus dem Jahrmarkt ernst nimmt;¹⁵ eben jene, deren Dominanz im Kino trotz der Invektiven so unterschiedlicher *modernistischer* Filmtheoretiker wie Balázs, Kracauer oder Bazin bis heute nichts von ihrer Dominanz eingebüßt haben¹⁶:

»Die wahren Entfaltungsmöglichkeiten [des Films] eröffneten sich nicht, indem man den Volkskunstcharakter des primitiven Films verwarf, sondern indem man ihn entwickelte. Die volkskunsthafte filmischen Archetypen – Belohnung und Strafe, Sentimentalität, Sensation, Pornographie und kruder Humor – konnten sich zur überzeugenden Geschichte, zur Tragödie und Romanze, zur Kriminal- und Abenteuergeschichte und zur Komödie entfalten, sobald man erkannt hatte, daß sie nicht durch aufgepfropfte Werke zu verwandeln waren, sondern nur dadurch, daß man die spezifischen Möglichkeiten eines neuen Mediums ausnutzte. Bedeutsamerweise liegen die Anfänge dieser Entwicklung vor den Versuchen, den Film mit entlehnten höheren Werten auszustatten.¹⁷ Entscheidend sind die Jahre von 1902-1905. Und die wichtigsten Schritte wurden von

¹⁵ Damit ist nun keinesfalls eine Mimesistheorie à la Kracauer der *Errettung der physischen Wirklichkeit* gemeint. Diese verhält sich zur faktischen Geschichte des Kinos nicht minder normativ als die Kriterien Arnheims.

¹⁶ Dabei ist die Diskussion um die Rezeption des Trivialmediums Film durch den etablierten Raum der Kunst keinesfalls mit der in der neueren Forschung durchaus bearbeiteten Kontroverse um *High and Low* zu verwechseln (vgl. VARNEDOE; GOPNIK 1990: 8ff.). Für die Moderne war für Siegfried J. Schmidt der Grad an Autonomisierung des Künstlersubjekts maßgeblich, während die eigentliche Trivialkultur – zumindest solange sie noch nicht den Status einer nachträglichen *kultischen* Rezeption beanspruchen durfte – ausschließlich durch den Gebrauchswert des Rezipienten gekennzeichnet war (vgl. SCHMIDT 1987: 20).

¹⁷ Neben Panofsky war es meines Wissens vor allem Hauser, der dem Film gerade unter der Rubrik der Volkskunst einen Platz innerhalb der Kunstgeschichte einräumte (vgl. HAUSER 1958).

Leuten getan, die vom Standpunkt des seriösen Theaters [und man möchte hinzufügen der Malerei] aus Laien oder Außenseiter waren.« (PANOFSKY 1936/1947/1993: 22)

Wenn Panofsky dabei nach den erzählerischen Gehalten des Films fragt, so doch nur in der für die Methode der Ikonologie kennzeichnenden Verschränkung formaler Entwicklungen mit inhaltlichen Interessen.¹⁸ Es geht um die Entwicklung einer spezifisch filmischen Narration; einer höchst komplexen Konvention der Bilderfolge, die in seiner positiven Sicht schon in den ersten Jahren des jungen Kinos durch Männer wie Porter und Griffith schon bald optimiert worden war.¹⁹ Eben hierin lagen die »spezifischen Möglichkeiten des Films«. Diese »lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes« und »Verräumlichung der Zeit« (PANOFSKY 1936/1947/1993: 22).

Während, wie bereits gezeigt, für den Formtheoretiker Arnheim dabei gerade die Abweichung von der Realität – die zunehmende Emanzipation der Form – der Motor ist, bewirkt für den Ikonologen Panofsky der Funktionswandel der filmischen Erzählung selbst die Dynamik dieser Kunst. Beide erkennen im technischen Realismus des filmischen Bildes die Voraussetzung für eine spezifische Medialität der Kinematographie. Für Arnheim wird dieser jedoch nur Anlass, mittels Formung und Abweichung den Film auf die gleiche Gestalthöhe wie die Malerei zu bringen.²⁰ Für Panofsky hingegen ist der Realismus symbolischer Gehalt des Films, sozusagen seine Form. Auch wenn er selbst diesen Vergleich nicht zieht, liegt es dennoch nahe, hier ein Beispiel aus seiner sonstigen ikonologischen Forschung heranzuziehen, nämlich die Entwicklung des altniederländischen Naturalismus aus der gewandelten Religiosität des Spätmittelalters. In diesem Sinne werden auch beim Film die medial-technischen Bedingungen der Bildproduktion als symbolischer Ausdruck einer spezifischen kulturgeschichtlichen Situation gedeutet:

»Daß es sich so verhält, ist nicht nur soziologisch, sondern auch kunstgeschichtlich zu verstehen [...] Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen mehr oder weniger einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Der Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand und gestaltet sie zum Abbild von Dingen und Personen gemäß seiner Idee, wie sehr diese Idee auch von der Realität gespeist sein mag.[...] Der Film, und nur der Film, wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns nun gefällt oder nicht. [...] [Er gibt] materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang, der seinen Stil und sogar seine Phantastik oder unbeabsichtigte Symbolqualität weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhält als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der Aufnahmeapparatur. Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche: [...] die äußere Realität von Menschen und Tieren, von Edward G. Robinson und Jimmy Cagney.« (Panofsky (1936/1947/1993: 47f.)

5. Der *Materialismus* Hollywoods

Langsam wird verständlich, wieso ausgerechnet der »konservative« Panofsky allein solche Grenzen überwinden konnte. Ob man ihm zustimmt oder nicht: Unbenommen jeder Wertung bleibt festzuhalten, dass die Moderne im engeren Sinne in der Kinogeschichte allenfalls eine ephemere Rolle spielt. Das Gros der technisch reproduzierten Bilder in Massenpresse, Film

¹⁸ Zur Methode der Ikonologie (vgl. PANOFSKY 1939/1978: 36-67).

¹⁹ Vgl. DADEK 1968.

²⁰ Schon Wölfflin hatte dem Mimetischen in seinen Überlegungen zur *doppelten Wurzel des Stils* nur untergeordnete Bedeutung zuerkannt, so den Wandel von der Renaissance zum Barock zwar auch als Zunahme einer Illusionhaftigkeit, als entscheidend allerdings allein die davon völlig unabhängige vorgestellte optische Gestimmtheit einer malerischen Epoche gesehen.

und Fernsehen ist dagegen bis heute zu sehr der Illusionsmaschinerie des 19. Jahrhunderts verpflichtet, als dass es sich von der *Repräsentationskrise der Moderne* beeindrucken ließe.

Gerade hierin wird die Mächtigkeit der kulturell bedingten Definitionsräume von Kunst und anderen Formen visueller Kommunikation deutlich. Um dies zu verstehen, gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass *Kunst* als historisches Konstrukt des neuzeitlichen Zivilisationsprozesses immer schon eine sich wandelnde Zuschreibungskategorie war. Jede Kunsttheorie wurde durch diesen gesellschaftlichen Wandel nicht nur überhaupt möglich, sondern spiegelt auch immer dessen jeweilige historische Form. Das Auftreten eines neuen Mediums an den Rändern des etablierten Kunstbetriebs lässt die für gewöhnlich im Selbstverständlichen verborgene Konstruiertheit des Kunstbegriffs plötzlich offenbar werden. Die epistemologischen Konsequenzen für die Selbstreflexion der Wissenschaft sind weitgehend, und würden eine breitere wissenssoziologische Betrachtung erfordern. Ich möchte jedoch abschließend nur noch einmal die provokante Frage des Titels aufgreifen. Der Film ist auch für Panofsky eine Kunst, aber eben keine moderne im historischen Sinne der Paradigmen vom Beginn unseres Jahrhunderts; oder umgekehrt, wenn wir die Vorgaben der klassischen Moderne akzeptieren, dann und nur dann ist das Kino als historisches Phänomen eben keine Kunst. Dass es der Kinematographie nicht gelungen ist, letztere einzuholen, war keinesfalls eine Kinderkrankheit, noch das Produkt der Verschwörung seiner kapitalistischen Produzenten, sondern nur Ausdruck seiner Kontinuität als *Normalfall der neuzeitlichen Kunst* vor dem modernen Autonomiepostulat. Spitz formuliert degradiert seine fast universale Wirkungsmächtigkeit die heute noch das Selbstverständnis der Bildungsphilister dominierenden ästhetischen Paradigmen der Moderne eher zum Sonderfall.

Die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts hat dies endlich zur Kenntnis zu nehmen und zu begreifen, dass nicht der Film außerhalb der Kunstgeschichte steht, sondern dass eben die heute noch die Museen beherrschende Vorstellung von der *großen autonomen Kunst* sich zunehmend als marginales Randphänomen in der Geschichte der Bildkunst erweist. Denn, wie Hans Belting bemerkt: »Eine Geschichte der Bilder ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst« (1990: 9). Immerhin ist Film eben nicht nur Bild, so wie es Belting in vorneuzeitlichen Kulturen untersucht, sondern auch Kunst im Sinne des westlichen Bildverständnisses seit der Renaissance, aber eben keine autonome. Es ist also kein Zufall, dass eben Panofsky als Vertreter der alten Kunstgeschichte – wenngleich nur im Rahmen eines kleinen Essays – dieses Medium des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu den Vertretern einer *Kunstgeschichte der Moderne* vorbehaltlos akzeptieren konnte. Gerade da, wo er – was oft moniert wurde – als Kunsthistoriker im herkömmlichen Sinne den Anschluss an die Moderne verpasste, gelegentlich gar zum Vertreter einer überfälligen Inhaltsästhetik zurechtgestutzt wurde, eröffnet sich ihm der angemessene Blick auf die visuelle Kultur seiner Gegenwart.

Ironisch könnte man hier von einer ganz anderen Form des *anschaulichen Denkens* sprechen, als wie es Arnheim programmatisch verkündete. Panofsky begriff im weiten Feld der kunsthistorischen Debatten seiner Zeit fast als einziger die relevante Funktion, die eine solche angewandte Bildproduktion für jede Gesellschaft haben muss:

»Wenn alle seriösen Lyriker, Komponisten, Maler und Bildhauer gesetzlich gezwungen würden, ihre Tätigkeit einzustellen, würde das nur ein ziemlich kleiner Teil des allgemeinen Publikums bemerken und ein noch kleinerer es wirklich bedauern. Geschähe dasselbe mit dem Film, wären die sozialen Folgen unabsehbar.« (PANOFSKY 1936/1947/1993: 22)

Jene *Bewegung zur reinen Form* war eben auch ein Versuch der Distanzierung zur unschönen Wirklichkeit des Industriezeitalters, ein ästhetisches Konzept, mit dem sich die sozialen Eliten zugleich von derselben distanzieren, als auch ihre kulturelle und materielle

Führerschaft legitimierten. Pierre Bourdieu beschreibt den sozialen Kern der autonomen Formalästhetik:

»Von Riegl und Wölfflin bis zu Elie Faure und Henri Focillon[...] – sie alle noch Vertreter der akademischen Anstandsnorm –, wird die formalistische Lektüre des Kunstwerks nicht weniger nachdrücklich gefordert, wie es dem ›Mann von Welt‹ unvorstellbar erscheint, den Geschmack, für ihn untrüglichstes Anzeichen von echtem Adel, auf etwas anderes als auf sich selbst zu beziehen.«(BOURDIEU 1979/1992: 31)²¹

Es macht vielleicht das Faszinosum der Kinematographie aus, sich diesem sozialen Ritual nicht unterworfen zu haben.

Während allerdings Wölfflin des späten 19. Jahrhunderts noch offen ein traditionell klassizistisches Ideal vertritt, wendet sich Arnheim den aufregenden Lebenswirklichkeiten seiner Zeit zu, eben auch dem Film als beherrschendem Medium der Zukunft verheißenden *roaring twenties*. Für Panofsky ist dies allerdings nicht weiter verwunderlich, »denn im modernen Leben[...] ist der Film, was die meisten anderen Kunstformen nicht mehr sind, nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit« (PANOFSKY 1936/1947/1993: 47).

Trotzdem birgt auch Panofskys Analyse eine Leerstelle. Zwar spricht er von guten und schlechten Filmen, allein die Kriterien dafür bleiben allgemein und unverbindlich. Arnheim war bei aller normativen Verengung auch ein engagierter Streiter für den Film, Panofsky verbleibt letztlich in einer billigenden Distanz der historischen Kenntnisnahme. Ganz offensichtlich ist solches Lob dieser *amerikanischsten Kunst* auch der Dank an das Land seines Exils. Die weitere Entwicklung der von Panofsky so euphemistisch begrüßten *Kunst der bewegten Bilder* zur Fernseh- und Mediengesellschaft unserer Tage, wie sie heute die Alltagskultur der Vereinigten Staaten und inzwischen zunehmend einer globalisierten Weltgesellschaft prägt, würde heute allerdings auch dem Aufklärer noch einiges Kopfzerbrechen bereiten.

Literatur

ARNHEIM, R.: Film als Kunst. Frankfurt a. M. [Fischer]1979

ARNHEIM, R.: From Flickers to Fischinger. In: *The Saturday Review of Literature*, February 18, 1950

ARNHEIM, R.: Gestaltpsychologie und künstlerische Form. In: HENRICH, D.; ISER, W. (Hrsg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt a.M.[Suhrkamp] 1992

ARNHEIM, R.: Über das Wesen der Photographie. In: DERS.: *Neue Beiträge*. Köln [DuMont] 1991

ARNHEIM, R.: Über eine Anbetung. In: DERS.: *Neue Beiträge*. Köln [DuMont] 1991

BELTING, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [Beck] 1990.

²¹ Ich habe dies weiter ausgeführt in SCHMITZ 1994.

- BÖHM, G.: Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: DITTMANN, L. (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919 – 1930*. Stuttgart/Wiesbaden [F. Steiner] 1985
- BOURDIEU, P.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1992
- BOURDIEU, P.: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstbetrachtung. In: DERS.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M. [Luchterhand] 1970
- DADEK, W.: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München/Basel [Rheinhardt] 1968
- GANTNER, J. (Hrsg.): *Heinrich Wölfflin, 1865 - 1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Basel/Stuttgart [Schwabe] 1982
- GOMBRICH, E.: Norm und Form – Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: Hentrich, D.; Iser, W. (Hrsg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1982, 148-178
- GOMBRICH, E.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Zürich [Belser] 1978
- HAUSER, A.: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. München [Beck] 1958
- HILDEBRANDT, H.: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam* [Verlagsgesellschaft Arthenäum] 1924
- LURZ, M.: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*. Worms [Werner] 1981
- MEDER, T.: Die Verdrängung des Films aus der deutschen Kunstwissenschaft 1925 - 1950. In: PAECH, J. (Hrsg.) *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart/Weimar [Metzler] 1994, 9-18
- PANOFSKY, E.: Die Perspektive als symbolische Form. In: OBERER, H.; VERHEYEN, E. (Hrsg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 2. verbesserte Auflage. Berlin [Verlag Bruno Hessling] 1974
- PANOFSKY, E.: Stilarten und das Medium des Films. In: TALBOT, D. (Hrsg.): *Film: An Anthology*. New York [University of California Press] 1959, 15-33. Dt. in: SILBERMANN, A. (Hrsg.): *Mediensoziologie*, Band I. Düsseldorf/Wien [Econ] 1973, 06-122
- PANOFSKY, E.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: DERS.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1939/1978, 36-67.
- PANOFSKY, E.: Stil und Medium des Films. In: DERS.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium des Films*. Frankfurt a.M./New York [Campe] 1936/1947/1993, 19-54
- SAUERLÄNDER, W.: Panofsky im Jurassic Parc. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (Princeton, Institute for Advanced Study), 1.-3.Oktober 1993. In: *Kunstchronik* 12, 1993, 709-718

SCHMIDT, S. J.: *Kunst: Pluralismen, Revolten*. Bern [Benteli] 1987

SCHMITZ, N. M.: *Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne*, Nachwort zu: Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Akademische Vorlesung. Alfter bei Bonn [VDG] 1994, 143-174

SCHMITZ, N. M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis der klassischen Avantgarde und der zeitgenössischen Kunstgeschichte um 1910 in Deutschland*. Bonn [VDG] 1993

THAL, O.: *Literatur und Filmtheorie. Beiträge von Lukács, Kracauer und Bazin*. Dortmund [Nowotny] 1985

VARNEDOE, K.; GOPNIK, A.: *High & Low - Moderne Kunst und Trivialkultur*. New York/München [Prestel] 1990

WYSS, B.: *Ein Druckfehler*. Köln [König] 1993

ZAHLTEN, J.: Der Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten. In: KORTE, H.; ZAHLTEN, J. (Hrsg): *Kunst und Künstler im Film*. Hameln [Niemeyer Verlag] 1990