media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

MEDIENwissenschaft
Rezensionen | Reviews

Norbert M. Schmitz

Erwin Panofsky: Stilllnd Medium im Film. Die ideologischen Vorli:illfer des Rolls-Royce-Kilhlers. Mit Beitragen von Irving Lavin und William S.Heckscher, aus dem Amerikanischen von Rainer Grundmann und Helmut Farber

1999

https://doi.org/10.17192/ep1999.2.3073

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Schmitz, Norbert M.: Erwin Panofsky: Stilllnd Medium im Film. Die ideologischen Vorli:illfer des Rolls-Royce-Kilhlers. Mit Beitragen von Irving Lavin und William S.Heckscher, aus dem Amerikanischen von Rainer Grundmann und Helmut Farber. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 16 (1999), Nr. 2, S. 244–247. DOI: https://doi.org/10.17192/ep1999.2.3073.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Mediengeschichten

Wiedergelesen

Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S.Heckscher, aus dem Amerikanischen von Rainer Grundmann und Helmut Färber

Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, 153 S.,
ISBN 3- 596-14263-6, DM 24,90

Nach dem *linguistic turn* nun ein *iconic turn*? Die eben erschienene Taschenbuchausgabe von Erwin Panofskys 'klassischem' Aufsatz „Stil und Medium im Film" entspricht wohl solchen Zeitstimmungen aus dem Geiste digitaler Bildeuphorie. Unbenommen der vielfach überspannten Erwartungen an eine allgemeine Bildwissenschaft, die die jüngeren Renaissancen der Ikonologie prägten, hat dieser Text mehr als sechs Jahrzehnte nach seinem Erscheinen jedoch nichts von seiner Brisanz verloren. Wenngleich mindestens zweiundzwanzig Mal nachgedruckt, haben Panofskys Überlegungen kaum Eingang in den Kanon der klassischen Filmtheorie gefunden. Nun wäre dies vielleicht etwas zuviel verlangt, ist der mehrfach umgeschriebene Vortragstext im Ganzen doch nur eine heitere Marginalie im umfangreichen Œuvre dieses Gründungsvaters der Ikonologie. Und doch ist diese lockere Fingerübung des Altkunsthistorikers vor dem Hintergrund der aktuellen Mediendebatten mehr als nur lesenswert. Die Relektüre könnte das letztlich immer noch verquere – und von manchem wechselseitigen Ressentiment geprägte – Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und den jüngeren Film- und Medienwissenschaften in einem neuen Licht erscheinen lassen. Panofsky wiederlesen heißt also, das Verhältnis der alten Kunstgeschichte zu den Massenmedien des 20. Jahrhunderts neu zu überdenken. Dies mag überraschen, gilt der Ikonologe doch bis heute zwar als Autorität der Spätmittelalter- und Renaissanceforschung, blieb jedoch für die Deutung der Kunst des 20. Jahrhunderts auch fachintern fast ganz einflußlos. Tatsächlich waren die Autonomieästhetiken der Avantgarde – die mit einer gewissen Verzögerung bald auch die Kunstwissenschaften beherrschten – mit einer Theorie der symbolischen Formen, wie sie Panofsky in Anlehnung an Ernst Cassirer entwikkelte, kaum vereinbar. Kurz: Allgemein warf man der Ikonologie Versagen vor der 'Repräsentationskrise der Moderne' vor. Genau diese Distanz bezeichnet aber zugleich auch den Bruch zwischen der Kunsttheorie der Moderne und dem sich etwa zeitgleich entwickelnden Kino, denn dieses prolongierte – so Panofsky – jene Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die die Avantgarde gerade überwinden wollte. Panofsky fand folgerichtig – weil sein Bild- und Kunstverständnis eben

von jenem Paradigmenwechsel unberührt blieb – im Kino den Ort, wo vielerlei Elemente – namentlich das 'lebendige Verhältnis zum Publikum' – die Kontinuität neuzeitlicher Bildkultur fortsetzten. Er, dessen Distanz zur zeitgenössischen Avantgarde gelegentlich an Verachtung grenzte, konnte zugleich ohne Rücksicht auf die Werthierarchien und Ressentiments seiner konservativen Zunft eine intime Kennerschaft des jungen Massenmediums entwickeln.

Die damals noch junge Film- und Medientheorie hingegen übernahm den Bild- und Kunstbegriff der zeitgenössischen Moderne. Die Konsequenz war entweder, wie bei Arnheim, die Selektion eines schmalen Kanons künstlerisch wertvoller Filme jenseits der populären Kinokultur oder man leitete gerade aus der Diskrepanz zwischen Avantgarde-Kriterien wie Autonomie, Selbstreferentialität oder Medienreflexität und der Funktionsweise industrieller Massenmedien einen vollkommenen Bruch zwischen alten und neuen Medien ab. Panofsky zeigt demgegenüber fast en passant, daß solche Kategorien mindestens ebenso ungeeignet waren, das Phänomen Film zu erklären, wie den weitaus größten Teil der neuzeitlichen Kunstgeschichte überhaupt. Seine Kritik an der 'abstrakten' Stilgeschichte Wölfflins, daß, wenn dieser aus den Werken der Renaissance isolierte Formen des „rein Künstlerischen" herausdestiliert, die sozialen, politischen und religiösen Bedingungen auch und gerade des formalen Wandels selbst verkennen mußte, gilt nicht weniger für eine Filmtheorie wie die Arnheims. Im Gegenzug wurde dem gelehrten Ikonologen von feinsinnigen Ästheten ein grundsätzliches Unverständnis für die unmittelbare Anschauung des Bildes – das rein Visuelle als das „wahrhaft Künstlerische" – vorgeworfen. Nun zeigen die unterhaltsamen Aperçus zu Disney, Cagney oder dem Rolls-Royce-Kühler, wie sie sich in dem hier besprochenen Bändchen zuhauf finden, wie sehr Panofsky durchaus zum ganz unmittelbar sinnlichen Erlebnis fähig war. Doch wesentlicher ist hier die Dekonstruktion des solchen Vorwürfen impliziten 'Mythos vom unschuldigen Auge'. Pierre Bourdieu hat jene Autonomiekonzepte als historisch bedingten Herrschaftsdiskurs entlarvt; eine wissenssoziologische Perspektive, die der französische Theoretiker wiederum unter Bezugnahme auf das Habituskonzept Panofskys entwickelte (Bourdieu, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M., S.159-202). Gerade weil der Ikonologe nüchtern geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlich nach grundlegenderen Strukturen in den Wandlungen der neuzeitlichen Bildes und seiner Funktionen und nicht emphatisch nach einer ahistorischen Ontologie des Bildes fragte, konnte er sich von den Beschränkungen des modernen Kunstbegriffs freimachen. Die Feststellung, daß er selbst – wie neuere Untersuchungen anmerken – vom aufklärerischen Erkenntnisinteresse der deutschen Exilantengeneration angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung der westlichen Zivilisation geleitet wurde, tut der Geltung seiner Argumente nur wenig Abbruch und würde von ihm selbst wohl auch kaum bestritten. Erkenntnis bleibt interessengeleitet. Heute jedenfalls wäre die Kritik des 'unschuldigen Auges' nicht weniger auf medien-

materialistische Ansätze anzuwenden: Ebensowenig wie es ein 'reines Sehen' jenseits ästhetischer Programmatiken gibt, gibt es eine 'reine Medialität' jenseits historischer Bedingtheit. So bedeutet Panofsky wiederlesen gleichermaßen für Kunst- wie Medienwissenschaften, ihren expliziten und impliziten Kunstbegriff als historisches Konstrukt zu erkennen.

Im Aufsatz sind es vor allem zwei Punkte an denen sich Panofskys Distanz zu den unausgesprochenen Voraussetzungen der ästhetischen Diskurse seiner Zeit zeigt. Zunächst sieht er in der kollektiven Autorenschaft des Kinos nur die Fortsetzung der Standards althergebrachter Produktionsweisen; eine Tatsache, die er weder als Hemmnis künstlerischer Kreativität, noch – wie etwa Benjamin – als revolutionäre Neuerung ansieht, sondern als Selbstverständliches in den Werken der Tradition wiederfindet. Berühmt geworden ist sein Vergleich einer Hollywoodproduktion mit dem Bau der großen Kathedralen: „Dieser Vergleich mag frevelhaft klingen, nicht nur weil es vergleichsweise weniger gute Filme als bedeutende Kathedralen gibt, sondern auch weil Filme etwas Kommerzielles sind. Wenn man indes alle Kunst als kommerziell definiert, die primär nicht dem Gestaltungsdrang ihres Schöpfers befriedigen, sondern den Ansprüchen des Auftraggebers oder des Käuferpublikums entsprechen soll, dann muß man sagen, daß nicht-kommerzielle Kunst mehr eine Ausnahme als eine Regel ist, und eine ziemlich neue und nicht immer glückliche Ausnahme obendrein. Sicher ist kommerzielle Kunst stets in Gefahr, als Hure zu enden, aber ebenso sicher ist nicht-kommerzielle Kunst in Gefahr, als alte Jungfer zu enden." (S.52)

Dennoch überträgt Panofsky nicht einfach das Alte auf das Neue, vielmehr interessieren ihn zugleich die Spezifika des technischen Mediums. Ihn fasziniert die Möglichkeit, die Entwicklung eines jungen Mediums zur eigenständigen Kunstform von ihren rohen Anfängen zu einer ausgeprägten Formensprache, einen Standard, den die Amerikaner treffend als 'Classical Style' bezeichnen, als Zeitgenosse innerhalb einer Lebensspanne betrachten zu können. Der Ikonologe appliziert aber weder einfach ikonografische und stilistische Muster der alten auf die neue Kunst, noch versucht er die neue Technik 'medienmaterialistisch' á la Gottfried Semper als deus ex machina unabhängig von den zivilisatorischen Voraussetzungen zu begreifen, die ihre spezifisch Ausprägung erst ermöglichen. Die „spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als „Dynamisierung des Raumes" und „Verräumlichung der Zeit" (S.25). Dabei unterscheidet sich der Film von den traditionellen idealisierenden Künsten eben durch sein Verhältnis zur Realität, er gibt „materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang [...] Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche [...]" (S.53f.). Die ist mehr als jene bloß formale Bestimmung, vielmehr geht es um die *symbolische Form* des Mediums: „Der Film und nur der Film wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt [...]" (S.53).

Diese Einschätzung darf jedoch nicht als normative Ästhetik im Sinne der alten Realismusdebatte verstanden werden. Die so leicht daherkommenden Thesen

zeigen ihre methodische Brisanz allerdings erst vor der Folie der ihnen innewohnenenden ikonologischen Methodologie, die in dem für ein gebildetes Laienpublikum konzipierten Vortrag natürlich nicht weiter ausgeführt werden.

Erst in bezug auf den Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form" wird die eigentliche Relevanz des Textes für die Medienwissenschaften deutlich (Panofsky, Erwin: Die Perspektive als symbolische Form, in: Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1974, S.99ff.). *Die filmische als symbolische Form ist vor diesem Hintergrund keine feste mediale Entität, sondern symbolische Form eines bestimmten kulturellen Kontextes.* Hier müßten allerdings die Überlegungen Panofskys präzisiert werden. Einfache mediale Grenzziehungen etwa zwischen bewegten und statischen Bildern erweisen sich aus dieser Perspektive jedenfalls als ungenügend gegenüber der weit umfassenderen Dynamik der neuzeitlichen Bildkultur als Bestandteil eines übergeordneten Zivilisationsprozesses, den man umgekehrt selbst wieder als Medialisierungsprozeß beschreiben kann. Wenn Hans Belting in *Bild und Kult* eine Geschichte der Kunst vor der (neuzeitlichen) Kunst entwickelt, dann präfiguriert Panofsky eine Geschichte des Bildes nach und jenseits des Paradigmenwechsels der Moderne (Belting, Hans: Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990). In diesem Sinne ist er – wenn die saloppe Bemerkung gestattet ist – mindestens so sehr Medienwissenschaftler wie Kunsthistoriker. Das gilt für Probleme der Methodik nicht weniger als für ihren materialen Gegenstand: Bilder im Gebrauch.

Der hübsch illustrierte Band vereinigt den Filmaufsatz mit einen weiteren zur englischen Nationalkultur, die um die biographische Laudatio William S. Heckschers und einen kurzen Aufsatz Irving Lavins zu Panofskys Humor ergänzt wird. Letzterer ist tatsächlich das auffälligste Merkmal der Texte: ein Charme und Witz, den Lavin zurecht als den Gewinn der Amerikanisierung dieses deutschen Gelehrten feiert. Allein die Ergänzung um den Perspektivsaufsatz wäre der Bedeutung des 'Medienwissenschaftlers' Panofsky erst wirklich gerecht geworden.

Norbert M. Schmitz (Wuppertal)