

KUNST – KÜNSTE, MEDIUM – MEDIEN: FILM ALS ZENTRALE INSTANZ¹

Ein Debattenbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft

Seit einigen Jahren tauchen innerhalb der Medienwissenschaft nicht nur verstärkt theoretische Bezüge insbesondere zu ästhetischer Theorie auf, sondern auch explizite Bezugnahmen auf Kunstwerke. Findet hier ein Diskursfeldwechsel an theoretisch heiklen Stellen statt, die ohne eine Ausweichbewegung nicht zu besprechen sind? Wird Kunst funktionalisiert, als Anderes, Unverfügbares beschworen, als ein Refugium von Autonomie im Zeichen des Megakapitalismus? Oder dienen Bezüge auf Kunst als Theorie-Illustrationen – und was hieße das?

Die ZfM setzt diese Debatte fort. Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien, und André Rottmann, Kunstwissenschaftler und Beiratsmitglied der Texte zur Kunst, haben diskutiert, ob beider Erkenntnisverfahren – die der Kunst und die der Medienwissenschaft – als verschränkte oder geschiedene verstanden werden sollten. Filmwissenschaftler Chris Wahl, Professor an der HFF Potsdam, plädiert dagegen dafür, den Film als die zentrale Bezugsgröße für beide zu betrachten.

Wer viele Texte über Filme liest, dem fällt unweigerlich auf, wie oft darin die Wörter «Medium» und «Kunst» vorkommen; genauso bald wird allerdings klar, dass deren Verwendung keiner klaren Definition folgt. Es scheint keine Einigkeit darüber zu bestehen, ob und wann ein Film Medium oder Kunst ist und was das bedeutet. Genauso unklar ist der Begriff «Film» selbst. Häufig wird er mit dem Begriff «Kino» synonym gesetzt, dann wieder von diesem abgegrenzt, ohne dass es diesbezüglich eine einheitliche Logik gäbe.

Geoffrey Nowell-Smith schreibt in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen *Geschichte des internationalen Films*:

Es geht um eine Geschichte des Films als Kunst und als Institution, nicht um eine Geschichte des Mediums Film an und für sich. Das Buch kommt nicht auf alle Anwendungen des Films zu sprechen, sondern konzentriert sich auf die, durch deren Zusammenwirken sich die ursprüngliche Erfindung der «lebenden Bilder» auf Zelloid zu dieser wunderbaren Institution gewandelt hat, die wir als «Kino» kennen.²

¹ Für seine sehr hilfreichen Kommentare zu einer frühen Version dieses Textes möchte ich Nicholas Baer ganz herzlich danken.

² Geoffrey Nowell-Smith, Allgemeine Einführung, in: ders. (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 1998, XI–XIV, hier: XI. (*The Oxford History of World Cinema* 1996.)

Film gibt es demnach als Kunst, als Institution, als Medium (an sich), auf Zelluloid und im Kino. Für Nowell-Smith bilden «Kunst» und «Institution» sowie «Zelluloid» und «Kino» zusammen das Bedeutungsfeld von «Film», dem er in seinem Buch die volle Aufmerksamkeit widmen will. Der Begriff «Medium» dagegen scheint dieses Bedeutungsfeld und andere «Anwendungen» zu umfassen.

Dieser kurze Absatz wirft beispielhaft einige immer wiederkehrende Fragen auf: Ist Film nicht generell eine Kunst, sondern gibt es nur künstlerische Filme? Ist der Film selbst ein (künstlerisches) Medium oder ist das Kino ein Medium des Films? Und was ändert daran eigentlich die Digitalisierung, die bei Nowell-Smith noch keine große Rolle spielen konnte? Solchen und ähnlichen Problemen hat sich vor wenigen Jahren bereits D. N. Rodowick in seinem Buch *The Virtual Life of Film* gewidmet,³ und zwar in Rückbezug auf Stanley Cavell und Noël Carroll. So klug seine Gedanken und die seiner Gewährsleute zwar im Einzelnen sind, am Ende bringen sie doch keine Klarheit darüber, in welchem Verhältnis Film, Kino, Kunst und Medium eigentlich stehen. Um es kurz zu machen: Ich halte eine sinnvolle Zuordnung nur dann für möglich, wenn man dazu übergeht, die Begriffe «Kunst» und «Medium» konsequent gegen ihre Pluralformen «Künste» und «Medien» zu setzen, und möchte dies im Folgenden in Bezug auf den Film und das Kino demonstrieren.

Was Film ist, davon hat heute schon jedes Kleinkind eine ungefähre Vorstellung. Es mag deshalb auf den ersten Blick unnötig erscheinen, über eine Definition dieses Begriffs nachzudenken. Sobald aber tatsächlich versucht wird, die Sache auf den Punkt zu bringen, treten sehr schnell unüberbrückbare Differenzen zu Tage: Für die einen ist Film untrennbar mit dem *Filmmaterial* – seiner etymologischen Herkunft und seinem jahrzehntelangen Träger – verbunden, für andere mit dem Kinofilm, also mit einem speziellen Aufführungsort; beides sind mediale Zuweisungen. Wieder andere denken ausschließlich an den Spielfilm oder sogar an den so genannten Arthouse-Film und nehmen damit eine formal-inhaltliche bzw. eine künstlerische Bestimmung vor. Auf der anderen Seite des Spektrums gibt es diejenigen, die einen möglichst breiten Filmbegriff anstreben, der den Film mit einem «audiovisuellen Bewegtbild» gleichsetzt und der die verschiedensten Aufnahme- und Verbreitungsmedien sowie inhaltlichen und formalen Ausrichtungen einschließt. Carroll hat in *Theorizing the Moving Image* energisch für die Verwendung dieses englischen Begriffs, der mit *movie* auch eine kolloquiale Kurzform hat, plädiert. Im Deutschen gibt es aber das Problem, dass «Bewegtbild» viel zu sperrig ist, um sich jemals außerhalb wissenschaftlicher Literatur durchzusetzen. Es scheint also kein Weg daran vorbeizugehen, auch weiterhin von «Film» zu sprechen.

Ein Film gehorcht – wenn man zum Zweck dieser Bestimmung auf die entsprechende Definition von Carroll rekurriert,⁴ diese allerdings nicht nur paraphrasiert, sondern auch rafft und zuspitzt – folgenden drei Kriterien:

1. Wir haben es mit einer aufgezeichneten, also vermittelten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu tun, mit einem Ereignis, das allerdings nicht *live* ist.

³ Vgl. D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, London (Harvard UP) 2007.

⁴ Vgl. Noël Carroll, *Towards an Ontology of the Moving Image*, in: Cynthia A. Freeland, Thomas E. Wartenberg (Hg.), *Philosophy and Film*, London, New York (Routledge) 1995, 68–85.



Abb. 1 Lichtburg Berlin, 1929

2. Wir haben es mit Bewegung zu tun, ob mit der tatsächlichen Bewegung der Aufnahme- oder Abspielgeräte oder mit dem erzeugten Eindruck von Bewegung; tatsächlich gibt es auch immer dann Bewegung, wenn oberflächlich keine wahrnehmbar ist.

3. Wir haben es mit durch ein Gerät vermittelten fließenden Bewegungsbildern zu tun, die daher *immer potentiell* mit einem maschinell aufgezeichneten, ebenso fließenden Ton gekoppelt werden können; das war auch schon zu Zeiten des Stummfilms so.

Die Betonung des Vermittlungsvorgangs und der involvierten Geräte macht schnell deutlich, dass der Film ein Ereignis ist, das von verschiedenen, aber nicht unbedingt von bestimmten *Medien* abhängig ist. Er wird von ihnen aufgenommen und abgespielt sowie, muss man hinzufügen, auch gespeichert. Verwirrung setzt dann ein, wenn dieses Ereignis «Film» mit dem Speichermedium «Film» (bei Nowell-Smith: «Zelluloid») gleichgesetzt wird, was bei cinephilen Puristen bis heute üblich ist. Ein Film kann aber genauso gut auf einem Magnetband oder als digitaler Code gespeichert werden, er bleibt noch immer ein Film. Ein Film ist ein Film, auch wenn er nicht auf Film ist. Der Film als Ereignis ist kein Medium unter Medien, kein Medium im kommunikationswissenschaftlichen Sinne. Er ist deshalb auch kein «künstlerisches» Medium, wie man es oft liest, insofern damit «unterschiedliche Materialien und Verarbeitungsformen»⁵ der verschiedenen Künste gemeint sind.

Das Kino dagegen ist nichts anderes als ein mögliches Verbreitungs- oder Aufführungsmedium für den Film. Durch die häufig synonyme Verwendung von «Film» und «Kino», meist in einem Atemzug mit der synonymen Verwendung von «Film» und «Filmmaterial», ist nachhaltige Verwirrung entstanden. Zugegeben, das Kino war lange Zeit ein Abspielort, in dem fast ausschließlich Filme vorgeführt wurden, bzw. der Film wurde lange Zeit fast ausschließlich in Kinos vorgeführt. Doch obwohl die Literatur mit dem Buch genauso ein Verbreitungsmedium kennt, das lange Zeit fast bis zur Deckungsgleichheit mit ihr in Verbindung gebracht wurde, kommt niemand auf die Idee, die Literatur ständig und in erster Linie als Medium zu bezeichnen. Strukturell und manchmal auch generisch gleichen Kinos dem *Theatersaal*: Im Kino wird das Ereignis Film zum Teil eines Live-Ereignisses. Der Film ist dort nur zu Gast, was zu Beginn der Film- und Kinogeschichte normal war und heute durch die Umnutzung von Kinosälen wieder sehr deutlich wird. Das Kino ist im Grunde enger mit dem Fernsehen verwandt als mit dem Film: Beide haben

⁵ Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart (Reclam) 2005, 59. Diese Definition von «ästhetischen Medien» wird gerne auf den Begriff «künstlerische Medien» übertragen, der allerdings auch mit anderen Konnotationen verwendet wird.

ein Programm, zu dem auch Filme gehören können.

Insofern waren Studiengänge konsequent, die sich vor ihrer Umbenennung in Medienwissenschaft Film- und Fernsehwissenschaft nannten. Das Kino konnte hier im Kreuzfeuer beider Ansätze studiert werden. Eine Kinowissenschaft als institutionalisierte Disziplin gab es in Deutschland nie; im englischen Sprachraum alternieren die Bezeichnungen dagegen zwischen Film Studies und Cinema Studies. Dass es hier keinen Bedeutungsunterschied gibt, zeigt beispielsweise der

Sammelband *Inventing Film Studies*, dessen Einführung mit «Cinema Studies and the Conduct of Conduct» betitelt ist.⁶ D.N. Rodowick deutet einen inneren Zusammenhang zwischen Film und Kino an, indem er behauptet, der Aufstieg der Film Studies hätte zeitgleich mit dem Abstieg des *cinema* eingesetzt.⁷ Vielleicht könnte man behaupten, dass diejenigen, die Cinema Studies betreiben, sich deutlich mehr für soziologische und ökonomische Aspekte interessieren als diejenigen, die Film Studies betreiben; das schließt auch die Beschäftigung mit Medien des Films ein, die nicht Kino heißen.

Das Ereignis Film ist aber nicht nur von Medien abhängig, es ist tatsächlich auch selbst ein Medium, und zwar in dem spiritistisch-wissenschaftlichen Doppelsinne, der die Atmosphäre des 19. Jahrhunderts so geprägt hat, aus der der Film hervorgegangen ist. Er ist ein Medium, weil er Zugang schaffen kann zu anderen Welten und weil dieser Zugang darin besteht, diese Welten für die menschlichen Sinne (wenn auch vielleicht nicht für alle) immer wieder erlebbar zu machen. Einerseits ist es mit Hilfe des Films möglich, Phänomene (Ereignisse) zu betrachten, die man mit dem bloßen Auge nicht sieht; diese Möglichkeit wird bis heute sowohl in einem rein naturwissenschaftlichen Interesse als auch mit künstlerischem Anspruch (im Sinne Dziga Vertovs) ausgeschlachtet. Andererseits ist der Film nicht nur untrennbar verbunden mit der Darstellung von Erinnerungen, Träumen und Halluzinationen, sondern auch de facto in der Lage, Verstorbene und Vergangenes wieder scheinbar zum Leben zu erwecken. Es wäre sehr hilfreich, in Zukunft nur vom *Medium Film* – in Absetzung von den *Medien des Films* – zu sprechen, wenn genau diese Bedeutungsfelder gemeint sind.

Stattdessen gewinnt man den Eindruck, die in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte virulente Diskussion, ob der Film eine Kunst ist, sei ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach und nach durch die Feststellung ersetzt



Abb. 2 Ufa-Palast Hamburg, 1958

⁶ Vgl. Lee Grieveson, *Cinema Studies and the Conduct of Conduct*, in: ders., Haidee Wasson (Hg.), *Inventing Film Studies*, Durham, London (Duke UP) 2008, 3–37. Nicht zur Vergangenheit, sondern zur Zukunft der *cinema studies* hat sich Gertrud Koch geäußert. Vgl. Gertrud Koch, *Carnivore or Chameleon: The Fate of Cinema Studies*, in: *Critical Inquiry* 35 (Sommer 2009), 918–928.

⁷ Vgl. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, 28.



Abb. 3 Zoo Palast Berlin, 1957

tergrund etwas voreilig. Auch deshalb, weil immer wieder Studien erscheinen, die sich mit dieser Problemstellung befassen, zuletzt etwa *Die Künste des Kinos* des Frankfurter Philosophen Martin Seel,⁹ wobei auch hier die Ersetzung von «Film» durch «Kino» etwas irritiert und in der Einleitung umständlich erklärt werden muss.

Zur Erinnerung: In Frankreich wird der Film bis heute gern als die siebte Kunst bezeichnet, ein Epitheton, das auf Ricciotto Canudo, einen in Frankreich ansässigen italienischen Intellektuellen, der dort als erster Theoretiker und Kritiker des Films gefeiert wird, zurückgeht.¹⁰ Mit der 1919 etablierten Zählung «siebente» Kunst baute Canudo auf einen Kanon von schönen und bildenden Künsten auf, der beispielsweise in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–38) Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie umfasste. Auch Canudo hatte in einer ersten Publikation 1911 mit den Raumkünsten (Architektur, Malerei, Skulptur) und den Zeitkünsten (Musik, Tanz) noch fünf dem Film vorangehende Künste gezählt.¹¹ Es ist interessant, dass er, obwohl er mit der Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten deutlich an Lessings *Laokoon* (1766) anschloss, dessen Beispiel der Poesie (für eine Zeitkunst im Gegensatz zur Raumkunst der Malerei) zunächst vernachlässigte. Schließlich vollzog Canudo eine Fusion von Hegel'schen und Lessing'schen Ideen und setzte den Film als neueste Kunstform in diese Tradition, die in Deutschland beispielsweise in der Unterteilung des Archivs der Akademie der Künste in die sechs Sparten «Bildende Kunst» (Malerei, Skulptur, Graphik), «Baukunst», «Musik», «Literatur», «Darstellende Kunst» (Tanz, Theater, Kabarett) sowie «Film- und Medienkunst» ein Echo findet. Das Wort «Medien» bezeichnet hier zum einen die schon erwähnte Tatsache, dass der Film in den verschiedensten modernen Medien zu Hause ist und auch mit den neuesten Technologien produziert und rezipiert wird; zum anderen ist es ein Hinweis darauf, dass

worden, dass er ein Medium ist, so dass oftmals, wenn vom «Medium Film» die Rede ist, eigentlich der Film als eine Kunst unter den anderen Künsten gemeint ist. Wie oben ausgeführt, trägt diese Verschiebung allerdings wenig zur Klärung des Filmbegriffs bei, sondern hat wohl eher mit einer vehementen Reklamation des Studienobjekts «Film» für die Medienwissenschaft und also mit einer Absetzungsbewegung gegen die Kunstwissenschaft zu tun. Die Behauptung, die Frage, ob der Film eine Kunst ist, gehöre «zu den längst überholten Problemstellungen»,⁸ erscheint vor diesem Hintergrund

⁸ Birgit Recki, Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos, in: Ludwig Nagl (Hg.): *Filmästhetik*, Wien (Oldenbourg Verlag), Berlin (Akademie Verlag) 1999, 35–60, hier 42.

⁹ Vgl. Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt/M. (S. Fischer) 2013.

¹⁰ Vgl. Giovanni Dotoli, Jean-Paul Morel, Présentation générale, in: Ricciotto Canudo (Hg.), *L'usine aux images*, Paris (Nouvelles Éditions Séguière) 1995, 7–19, hier 14.

¹¹ Auf diese Einteilung bezog sich der Filmregisseur Abel Gance mit seiner Schrift: *Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art*, in: *Ciné-Journal*, 9.3.1912, 10.

zur Medienkunst auch Installationen gehören, die nicht mit audiovisuellen Bewegungsbildern arbeiten.

Die Betrachtung des Ereignisses Film als einer *Kunst unter Künsten* beinhaltet zwei unterschiedliche Blickwinkel: Zum einen geht es um die Tatsache, dass zur Herstellung eines Films verschiedene künstlerische Gewerke zusammenarbeiten und dass verschiedene andere Künste in einen Film integriert werden können, ein Vorgang, den Bolter und Grusin vor einigen Jahren *remediation* getauft haben.¹² Man könnte hier also eine Schnittstelle definieren, an der

der *Film als Medium* einen Zugang zu *anderen Künsten* vermittelt; eine andere Möglichkeit ist, dieses Zusammentreffen schlicht mit dem wagnerianischen Schlagwort des Gesamtkunstwerks zu fassen. Neben diesem Blick nach innen gibt es natürlich auch den Blick nach außen, den Paragone. In der Tat hat dieser Wettstreit der Künste in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte diejenigen Theoretiker besonders beschäftigt, denen es auf den Nachweis ankam, dass der Film eine Kunst unter Künsten, eine siebte bzw. die modernste Kunst ist. Selbst wenn man dies einmal akzeptiert hat, ist jedoch nicht ganz einzusehen, warum ein Vergleich von Künsten an einem bestimmten Punkt keinen Sinn mehr machen sollte, gerade weil sich Künste im Umfeld ihrer Medien verändern, aufeinander zu und voneinander weg bewegen. Es muss ja nicht wirklich um einen Wettstreit, also um eine Rangliste der Künste gehen, sondern vielleicht eher um ein Schärfen der Wahrnehmung und der Begrifflichkeiten durch den Vergleich.

Vinzenz Hediger ist hier mit gutem Beispiel vorangegangen, indem er anregte, Lydia Goehrs Studie *The Imaginary Museum of Musical Works* (2007) für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen, wodurch die für den Film etwas untauglichen kunst- und literaturtheoretischen Begriffe «Werk» und «Original» um den der «Performance», der Material- also durch den Zeitaspekt ergänzt werden könnten.¹³ Das ist in der Tat ein ungeheuer wichtiger Hinweis, ist doch gerade der auf kunst- und editionswissenschaftlichen Konzepten basierende Zugriff auf das Thema Filmerbe in der Regel viel zu materialorientiert, was der Flüchtigkeit und der Versionshaftigkeit des Ereignisses Film in keiner Weise gerecht wird, das – mit den Termini der UNESCO ausgedrückt – eher ein immaterielles denn ein materielles Kulturgut ist, als das es von ihr behandelt wird. Wäre der Film ein materielles Kulturerbe, dann stammte der UNESCO-Weltdokumentenerbe-Film *Metropolis* nicht aus dem Jahr 1927, sondern aus dem Jahr 2001, denn sein



Abb. 4 Titania-Palast Berlin, 1964

¹² Vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London (MIT Press) 1999.

¹³ Vgl. Vinzenz Hediger, *Original, Work, Performance. Film Theory as Archive Theory*, in: Giulio Bursi, Simone Venturini (Hg.), *Quel che brucia (non) ritorna/What burns (never) returns. Lost and Found Films*, Pasian di Prato (Campanotto Editore) 2011, 44–56.

Welterbe-Status basiert dezidiert auf dem neu gezogenen Negativmaterial der Rekonstruktion von 2001, nicht auf dem Originalmaterial.¹⁴ Nach dieser Logik hätten die 2008 in Argentinien gefundenen, bis dahin als verschollen geltenden Materialien nicht zu einer neuen Rekonstruktion des Films verwendet werden dürfen, wie es 2010 mit viel öffentlicher Anteilnahme geschehen ist.

Das Ereignis Film ist aber nicht nur eine Kunst unter Künsten, sondern es ist auch eine *Kunst* im Sinne eines eigenständigen Ausdruckssystems aus verschiedenen Stilmitteln und Motiven, das mit Hilfe einer Poetik beschreibbar ist. «Filmstil» ist ein weiterer Begriff, der in Kritik, Feuilleton und Wissenschaft gerne benutzt wird, ohne jemals mit einer substantiellen Definition unterlegt worden zu sein; dementsprechend widersprüchlich, unbewusst oder naiv ist seine Verwendung. Naiv auch deshalb, weil der Begriff «Stil» in der Kunstwissenschaft nach einer eindrucklichen Karriere heute höchst umstritten ist; eine Diskussion, die man als Filmwissenschaftlerin kennen sollte. Andererseits ist es gerade die Kunstgeschichte, die durch ihre Vorliebe für den «künstlerischen» Film, der die bildenden Künste besonders gelungen remediiert, die Trennschärfe von Kunst und Künste torpediert, genauso wie sie mit ihrer Fokussierung auf die Bildwissenschaft des Films und die dadurch entstehende Unterschlagung der Bewegung und des Tons das Objekt «Ereignis Film» unzulässig eingrenzt. Film ist übrigens auch dann Kunst, wenn er nicht im Museum ausgestellt wird. Diese mediale Festlegung (Museum als Kinoersatz) ist genauso verfälschend wie die Bezeichnung des Films als Projektionskunst, da ein im Fernsehen ausgestrahlter Film, obwohl er nicht projiziert wird, noch immer ein Film im Sinne eines audiovisuellen Bewegtbilds bleibt.

Filmwissenschaft und insbesondere Filmtheorie ist dann besonders stark, wenn sie diese vier Zugriffe (Medium, Medien, Kunst, Künste) auf den Film bedient und zueinander in Beziehung setzt. Der Film scheint nicht nur dafür geeignet zu sein, die Beziehung der Medienwissenschaft zur Kunst zu beschreiben, sondern die Filmwissenschaft muss ihre Rolle innerhalb der Medienwissenschaft genau darin sehen, als zentrale Instanz zwischen medien- und kunstwissenschaftlichen Zugriffen zu vermitteln.¹⁵

¹⁴ Vgl. hierzu das Standardwerk der Kunsthistorikerin Anna Bohn, *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe*, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2013, 202.

¹⁵ Zur Zukunft der Filmwissenschaft vgl. auch die von Heinz-Bernd Heller herausgegebene 52. Ausgabe (2012) von *AugenBlick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* mit dem Thema «Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft».