

Axel Roderich Werner

## Sammelrezension: Was ist Film?

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7672>

Veröffentlichungsversion / published version  
Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Werner, Axel Roderich: Sammelrezension: Was ist Film?. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7672>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

*Sammelrezension: Was ist Film?*

### **Julie N. Books: What is Film?**

Frankfurt: Peter Lang 2016 (American University Studies – Series V: Philosophy, Bd.224), 160 S., ISBN 9781433134081, EUR 59,95

### **Jihoon Kim: Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age**

London: Bloomsbury Academic 2016 (International Texts in Critical Media Aesthetics, Bd.10), 381 S., ISBN 9781628922936, GBP 79,99

Mit erneuertem Interesse an medienontologischen Fragestellungen widmen sich zwei aktuelle englischsprachige Publikationen der klassischen Bazin'schen (Doppel-)Frage: Was ist Film? Was ist Kino? – mit sehr unterschiedlicher Perspektive und Herangehensweise, unterschiedlichem Komplexitätsniveau und Ertrag.

Julie N. Books orientiert sich, obgleich der Titel ihres Buchs scheinbar auf André Bazins *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958–62) rekurriert, eher an der Arnheim'schen Frage nach der Kunstfähigkeit des Films. Sie fragt, ob Filme „realistic mediums that record reality or creative mediums that create new realities“ (S.1) seien. Dies ist als strikte Alternative unter Ausschluss dritter Möglichkeiten vielleicht keine ganz so brennende Frage mehr. Books kommt zu der eindeutigen Entscheidung, dass Filme Kunstwerke seien, die eben nicht ausschließlich die Realität reproduzieren (vgl. S.140). Nach einem guten Jahrhundert Filmtheorie ist dies vielleicht keine ganz so weltstürzende These mehr. Der Kunstcharakter des Films sei diesem geradezu wesensmä-

ßig eingeschrieben, weshalb Books den Ertrag ihrer Arbeit gleich als „new theory of the ontology of film“ (S.117) präsentiert: „The ontology of film, or what a film is in its essence, is not about the style or the look of the images, or how the film images appear to film viewers. The ontology of film is about what a film is in its being, as it exists, which really comes from what the creator of the film does to make a film exist. [...] The creator of the film, or filmmaker, makes a large number of choices and decisions about how the images should look before the film viewers see them, and by so doing, the film is in its essence a creative work of art“ (S.120).

Books' Argumentation ließe sich vielleicht folgendermaßen paraphrasieren: Filme entstehen nicht zufällig. Aber ein jeder einzelner faktisch realisierter Film ist kontingent – er ist also so wie er ist, aber auch anders möglich. Da diese Kontingenz primär der willkürlichen Entscheidungsfreiheit des Filmemachenden zugeschrieben wird, ist Film überhaupt und essentiell ein Kunstwerk. So ist Film sicherlich auch ein Kulturprodukt im emphatischeren

Sinne – ob oder inwieweit dagegen die Unwahrscheinlichkeit des Soseins eines Films der Evolution des Kunstsystems oder den Limitationen seiner Medialität oder anderen Instanzen außerhalb des Autoren-Subjekts zuzurechnen ist, wird nicht weiter verfolgt.

Books entfaltet ihre Ontologie des Films anhand dreier „philosophical doctrines of realism in film“ (S.1) als *transparency* (These von der Authentizität oder Wahrhaftigkeit des Filmbildes aufgrund seiner medialitätssinhärenten Indexikalität), *illusionism* (gewissermaßen gegenläufige These von der Repräsentationalität bzw. Zeichenhaftigkeit des Filmbildes) und *perceptual realism* (These von der Ikonizität und Wahrnehmungsnähe des Filmbildes). Dieses Modell ist eine recht ermüdende Darstellung und Widerlegung tatsächlicher oder auch nur denkbarer Positionen und Gegenpositionen durch tatsächliche oder auch nur denkbare Fallbeispiele. Dabei hält Books sich an die eher logische als ontologische Prämisse, nach der eine Aussage über das Wesen des Films zugleich ohne Ausnahme auf alle Einzelfilme zutreffen muss und sich nicht falsifizieren lassen darf (vgl. S.105). Allzu viel bleibt da nicht übrig. Aber selbst wenn alle Filme Kunstwerke sind, so sind doch nicht alle Kunstwerke Filme, und man müsste darüber hinaus noch wissen, was denn Filme von anderen Kunstwerken unterscheidet oder ob sie selbst noch einmal binnendifferenziert sind. So macht Books zwar das *digital cinema* des Öfteren für eine Abwendung des Films vom Fotografischen hin zum Malerischen stark (vgl. S.4, S.18, S.34,

S.102 und S.119ff.) oder räumt ein, dass sich mit ihrer Verfügbarkeit außerhalb des Dispositivs des Kinos zugleich auch die Ontologie der Filme ändere (vgl. S.108), verfolgt diese Fragen aber an keiner Stelle weiter. Ebenso verspricht sie sich von einer Untersuchung materialer oder apparativer Medienspezifik für ihre Fragestellung kaum Aufschluss: „The material and physical components of film would not sufficiently explain the nature and essence of films because films are much more than their material and physical components“ (S.5).

Hier dagegen setzt Jihoon Kim ein. Geht es auch seiner Untersuchung *Between Film, Video, and the Digital* primär um den Kunstkontext des Medialen und damit um „artistic media“ (S.8), so reicht seine medienontologische Fragestellung doch über eine bloße Identifizierung des Films als Kunst weit hinaus. Eher als eine finale Klärung, was Film sei, interessiert Kim, was selbst in einer Zeit der ‚Postmedialität‘ noch vom Film übrigbleibt. Was ist Film in einer Zeit der totalen Konvergenz des Medialen in digitaler Vollvernetzung, in der alle Unterscheidungen und somit auch der eigene Begriff aufgehoben scheinen? Dabei definiert Kim (ganz im Gegensatz zu Books) ein Medium als „a set of material and technical components, which not only allows for but also is constituted by formal variations of artistic expressions“ (S.8). Er unterscheidet also Medien einerseits anhand ihrer Substrate, andererseits anhand ihrer Formen, und schließlich nach ihrer Identität und Differenz: „[E]ach medium’s identity [has to be redefined] not as self-determined, but

as constructed through its transfer to, and appropriation of, other media and forms“ (S.4). In einer differentialistischen „rejection of medium-essentialist thinking“ (ebd.), die anders als bei Books keine Wesensmerkmale des Mediums als dem kleinsten gemeinsamen Nenner seiner Formen sucht, wird so das Paradoxon der Medienontologie der ‚Postmedialität‘ entfaltet. Grundet sich die Identität eines Mediums auf die Differenz zu anderen Medien, so ist Intermedialität sowohl (in der wechselseitigen Kontrastierung medialer Formen und Substrate) konstitutive Grundbedingung der Identität oder eben spezifischen Medialität der Einzelmedien als auch (in der wechselseitigen Überführung medialer Formen und Substrate) das Vehikel ihrer Auflösung zugleich. Unter postmedialen Bedingungen erfährt dies wiederum eine Aufhebung. Denn mediale Spezifika sind keine exklusiven Essenzialien, sondern dienen vielmehr als Optionen zur weiteren Manipulation und Modifikation.

Kim warnt vor dem Risiko „of declaring both the abolition of medium specificity *per se* (and of the concept of the medium in general) and the computer’s triumphant absorption of all the technical and aesthetic possibilities of previous media in its transcoding and algorithmic operations“ (S.23). Demgegenüber will er vielmehr „the dialectic between medium specificity and hybridity“ (S.7) darstellen beziehungsweise ihre wechselseitige „negotiation“ (S.28), „reconfiguration“ (S.11) oder gar „reconciliation“ (S.24). Dies geschieht im Folgenden in einer Unter-

suchung zahlreicher jüngerer Filme und Videoinstallationen unter dem etwas sperrigen Label *hybrid moving images* als Oberkategorie, die Kim dann in die mindestens ebenso sperrig betitelten Unterkategorien von „videographic moving pictures“, „hybrid abstractions“, „transitional found footage practices“, „intermedial essay films“ und „cinematic video installations“ (S.42) unterteilt, in denen mit jeweiligen Schwerpunkt Materialität, Apparativität, Temporalität, Spatialität et cetera der jeweiligen intermedialen Formen beleuchtet werden.

Misst man am Ende beide Arbeiten an der Einsicht, dass ‚Film‘ keine metaphysische Substanz, sondern inzwischen eher lediglich noch eine Metapher für allerlei Arten von bewegten Bildern sei (vgl. Paech, Joachim: „The Intermediality of Film.“ In: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 4, 2011, S.7-21), so trägt Books mit ihrer um medientheoretische Re-Essentialisierung bemühten Arbeit zu den eigentlich längst ausgetragenen Debatten nicht nur nichts Neues bei, sie erreicht auch nie nur deren Stand (und trifft auch oft nicht ihren Kern). Stattdessen schreibt sie im Grunde eine an den überkommenen Oppositionen Kunst versus Technik und Authentizität versus Fiktionalität orientierte Filmtheoriegeschichte ontologisch überhöht fort. Dabei sitzt sie auch ihren Mythen auf. Und spätestens, wenn sie sich am Ende überraschenderweise vorbehält, vollkommen konträr zu ihrer Hauptthese Filme gegebenenfalls doch nicht als Kunstwerke gelten zu lassen – nämlich wenn sie

nicht als solche gewollt oder gemeint sind (vgl. S.120) –, so muss man nach dem Sinn der ganzen Unternehmung fragen. Genese und Stand der *Post-Media*-Diskussion dagegen trägt Kims Arbeit wohlinformiert zusammen und bringt sie auf den Punkt, auch wenn hierbei über die instruktiven Analysen zahlreicher Kunstwerke hinaus ebenfalls nur wenig Neues hinzugefügt wird. Auch die neugeschaffenen Begrifflichkeiten erscheinen nur wenig durchsetzungsfähig, so wie eine Untersuchung anderer Kunstwerke vermutlich auch zu ganz anderen Kategorien hätte führen können. Über dieses Setzen eines diskursiven Maßstabs hinaus

ist es sicher Kims Verdienst, zu zeigen, wie scheinbar starre Oppositionen – Medienspezifik versus Medienhybridität, modern versus postmodern, ‚alte‘ versus ‚neue‘ Medien – weder einfach weiterzuverwenden noch einfach zu verwerfen sind. Stattdessen sind sie in ein dialektisches Verhältnis zu überführen, um aus dieser Dynamik heraus auch die Debatte im Ganzen fortzuführen: als Sprungbrett „for leaping into the questions of when the post-media conditions will end, what will come after them, and what exactly the ‚post‘ in post-media means“ (S.299).

*Axel Roderich Werner (Bochum)*