

**Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.):  
FilmKunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien**

Marburg: Schüren Verlag 2011, 400 S., ISBN 978-3-89472-666-9,  
€ 49,-

Im Vorwort dieses Sammelbandes, welcher insgesamt 20 Beiträge umfasst, dient die „Erweckung des Gemäldes, seine Verwandlung in einen begehbaren Raum mit lebendigen Gestalten“ (S.7) als Urszene der Poetik des Films, wie sie schon 1930 von Béla Balázs beschrieben worden ist. Die Inszenierung dieser Urszene durch die Filmemacher – so der Ansatz dieses Bandes – dient dazu, das Verhältnis der Künste auszuloten, so dass durch das Aufgreifen anderer Künste bzw. Medien der Film gleichsam über sich selbst spricht.

Durch die Möglichkeit der Adaption oder Transformation anderer Kunstformen durch den Film – ebenso wie umgekehrt – werden zudem Konzepte wie mediale Nutzungsbedingungen, Medienkonvergenz oder

Intermedialität innerhalb des Diskurses um den Film als audio-visuelle Kunstform aufgerufen. „Der Film muss heute ‚amphibischer‘ denn je sein, um in verschiedenen medialen Umgebungen zu existieren“ (S.9), heißt es daher auch im „Laokoon Reloaded“ betitelten Vorwort, dessen Titel auf die Analyse der Dialektik von Würdigung und Rivalität innerhalb der Akte der *Remediation* verweist: „Remediation meint in diesem Sinn eine Form medialer Umgestaltung in technischen, narrativen und ästhetischen Prozessen der Inkorporation.“ (S.9) Diese Inkorporation meint sowohl das Aufgreifen älterer Medien in neueren, als auch umgekehrt, durch eine ästhetische Reaktion der Vorgängermedien: Die bildende Kunst inkorporiert den Film, der Film inkorporiert die bildende Kunst. Tendenzen reziproker

Bezugnahme lassen sich zudem zwischen Film und den Neuen Medien wie Videogames oder Internet beobachten. Die Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Medien wurden motivisch schon früh vom Film aufgegriffen und wirken bis heute fort, etwa in *Tron* (Steven Lisberger, USA 1982), *Pleasantville* (Gary Ross, USA 1998), *Pollock* (Ed Harris, USA 2000) oder relativ aktuell in *Avatar* (James Cameron, USA 2009). Einen deutlichen Schwerpunkt der Untersuchungen bildet jedoch vor allem die Auseinandersetzung des Films mit der Malerei, allerdings sind auch Arbeiten zur Videokunst, der Fotografie und bildenden Kunst, zum Tanz, dem Fernsehen und zur Filmgeschichte versammelt. Gemeinsam ist allen Beiträgen „die Frage nach dem Verbindenden, aber auch dem jeweils Spezifischen der Künste, wie es sich in den verschiedenen Inszenierungen ihrer Begegnung und Verschränkung gestaltet“. (S.10) Daher können die im vorliegenden Band versammelten Analysen als Positionen einer Erweiterung von Lessings *Laokoon* verstanden werden, indem sie dessen Überlegungen zur Medienspezifik aufgreifen und im Rekurs auf aktuelle kunst- und bildwissenschaftlicher Forschung reformulieren.

Dies geschieht in *FilmKunst* in den fünf Sektionen „I. Film in der Kunst(wissenschaft)“ (S.14-86), „II. Künstler(biografie) und Film“ (S.88-193), „III. Film/Bilder“ (S.196-251), „IV. Medi(alitäten)en“ (S.254-317) und „V. Kunstschaffen im Film“ (S.320-393). Schon die erste Sektion bildet die nicht geringe Bandbreite dieser Publikation ab. Beginnt sie doch im Text von Thomas

Hensel mit der Adaption des Mediums Kino durch den als protokinematografisch zu bezeichnenden Bilderatlas Aby Warburgs und die Frage, „inwiefern das Konzept der Pathosformel auch auf das filmische Bild anwendbar“ (S.37) ist. Hierin wird zum einen Balázs Ausspruch deutlich, dass die Ausdrucksbewegungen des Menschen durch den Film gleichsam erst wirklich sichtbar wurden und zum anderen, dass „für die Herausbildung der kunstwissenschaftlichen Praktiken analytischer Zerlegung und der Konstruktion historischer und genealogischer Narrative *auch* kinematografische Technologien eine konstituierende Funktion hatten“. (S.28) Von diesen Anfängen des Kinos und dessen Rolle in den Kunstwissenschaften geht es anschließend um die Frage, „wie Laufbilder im Kunstkontext“ (Volker Pantenburg, S.43) – insbesondere in bzw. durch Installationen von Harun Farocki und Douglas Gordon – dargestellt werden können. In diesen Überlegungen werden Modelle eines „anderen Kinos“ (S.46) herausgearbeitet, die allein durch die „Adaption filmischen Materials im Feld der Gegenwartskunst“ (Ursula Frohne, S.57) möglich werden. Mit der damit einhergehenden Musealisierung des Filmischen „bilden die kinematografischen Installationen doch eine neue Kategorie der Erinnerungs- und Reflexionsräume, in denen die auratischen Momente der Filmgeschichte aufscheinen“. (S.86)

Doch auch die Darstellungen von Künstler und deren Biografien im Film werden in ihrer Ikonografie, Szenografie und Dramaturgie beleuchtet, so

z.B. von Matthias Bauer, der sich u.a. den Filmen *Basquiat* (Julian Schnabel, USA 1996), *Frida* (Julie Taymor, USA/CND/MEX 2002) und *Pollock* widmet. Bauer arbeitet eine „kleine Typologie dramaturgischer und szenografischer Verfahren“ (S.120) heraus und hebt dabei diejenigen Filme besonders hervor, „die ein Simulakrum der künstlerischen Imagination erzeugen und Übergangsobjekte der Kreation vor Augen führen, einen neuen Anschauungsraum, ein Layout mit Displayfunktion“. (S.120) Durch dieses *Jenseits* der Künstlerlegende wird es der Inszenierung möglich, Popularisierung und Klischeevorstellungen vom künstlerischen Akt in der Inszenierung einer Biografie zu umgehen.

Ausgehend von der Darstellungsdisposition des filmischen Querformats geht Thomas Koebner der Frage nach, ob und wie das etwa in der Malerei durchaus gängige Hochformat im Film dargestellt werden kann und welche Funktionen diesem innerhalb des Films zukommen. Denn, so Koebner, dem Film ist eine „Anpassung des Bildformats nicht gewährt. Er darf allerdings im einmal gegebenen Kader *innere Formatierungen* vornehmen“ (S.205), bei denen man bisweilen von „dramatischem Hochformat im eher epischen Querformat“ (S.206) sprechen kann.

Hervorzuheben sind auch die Beiträge, die sich mit dem Verhältnis von Fernsehen und anderen Künsten beschäftigen, um etwa das „Fernsehen im Spannungsfeld zwischen Kunstmuseum und Werbemedium“ (Joan Kristin Bleicher, S.289) zu analysie-

ren. So untersucht der Beitrag von Joan Kristin Bleicher Paratexte wie Trailer oder Vorspanne amerikanischer Serien (u.a. *Desperate Housewives* und *Six Feet Under*), um herauszuarbeiten, wie sich hier „Verknüpfungen von Schlüsselbildern, Handlungssignalen und Musik zu einem spezifischen Erlebnis“ (S.291) verknüpfen. Dadurch, dass diese Schlüsselbilder – so wie sie bspw. in der Serie *Six Feet Under* auch innerhalb der Seriennarration verwendet werden – aus Kunstzitataten oder durch religiöse Kontexte symbolisch aufgeladen sind, werden in den neueren Serien „[avantgardistische] narrative und visuelle Erzählweisen [...] mit etablierten künstlerischen Darstellungskonventionen kombiniert“ (S.299). Dass diese Synthese aus Fernsehen und Filmkunst durch intertextuelle Anspielungen auf vielfältige Traditionslinien der bildenden Kunst zu einer Veränderung der Zuschaueradressierung führt, weist zudem auf die enge Verknüpfung rezeptionsästhetischer Aspekte mit wirtschaftlichen hin, was diesen Band auch für eine Lektüre für die angewandten Medienwissenschaften empfiehlt.

Zentral ist für alle versammelten Texte die vielseitig dargestellte „semiotische Kollision“ (Hans Jürgen Wulff, S. 219), die sich innerhalb der Remediation durch die unterschiedlichen Kunstformen und deren gegenseitige Bezugnahme ergibt. Somit wird auch die durch die Digitalisierung immer mehr in den Vordergrund tretende Hybridisierung des Bildes (S.215) betont, mit der sich die Kunst- und Medienwissenschaften in der Zukunft noch intensiver auseinandersetzen müssen. Dass sie gewillt sind, dies – auch interdisziplinär

– zu tun, haben die Herausgeber und hochkarätigen Autoren dieses Bandes mehr als eindrucksvoll gezeigt. Mit *FilmKunst* liegt somit ein Sammelband vor, der neben der wissenschaftlichen

Qualität auch mit einer überaus üppigen und akzentuierten Illustrierung seiner Beiträge glänzt.

Patrick Rupert-Kruse (Kiel)