

Perspektiven

Norbert M. Schmitz

„Wechselspiegel“: Perspektiven zum Verhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften

Angesichts der erfolgreichen Etablierung der Medienwissenschaften verflüchtigt sich der Anspruch beziehungsweise das Versprechen auf eine neue Universaldisziplin, wie er oft genug die Konjunktoren des Wissenschaftsbetriebes kennzeichnete. Es sind vor allem spezifische Perspektiven bezüglich des Medialen, die heute der Disziplin ihren eingeschränkten, aber legitimen Platz in der Forschungslandschaft sichern. Daneben stehen eine Reihe spezieller Medientheorien, die sich vor allem auf die Medien der industriellen und digitalen Kultur beziehen, wie Foto-, Film-, Fernsehtheorie usw. bis zu den jungen Game Studies. Beide, die Reflexion des Medialen wie die angedeuteten Gegenstandsbereiche, sind allerdings zugleich Sachgebiete anderer traditionsreicher Disziplinen, wie beispielsweise der Kunstwissenschaften, ohne dass sich die ‚Wissenswelten‘ bis heute wirklich aufeinander beziehen würden. Umso notwendiger erscheint die Perspektive auf eine neue interdisziplinäre Zusammenarbeit von Medien- und Kunstwissenschaft. Trotz eines vielfach namentlich von W.J.T. Mitchell (1994) beschworenen *iconic* oder *pictorial turn* tut sich hier ein noch neuer, weitge-

hend unbearbeiteter Horizont der Forschung auf. Gerade im Vergleich entsprechender Überschneidungen der Medienwissenschaft mit den Sozial-, Literatur- und Kommunikationswissenschaften ist dieses weite Feld noch wenig erforscht, obgleich es bei den modernen Medien zum größten Teil auch um neue Bildwelten geht. Der vorliegende Beitrag will provisorisch die möglichen Bezugfelder vorstellen und dabei zugleich übliche Hierarchisierungen als auch Territorialstreitigkeiten um den ‚Besitz‘ angestammter Forschungsfelder vermeiden. Im Zentrum meiner Ausführungen steht die exemplarisch vorwiegend am Medium Film entwickelte Frage nach den spezifischen, sich überschneidenden Perspektiven, welche Kunst- und Medienwissenschaften auf denselben Gegenstand haben und die wechselseitig die jeweiligen Forschungen korrigieren und ergänzen können.

Im Folgenden werden fünf Forschungsperspektiven erläutert: die Selbstreflexion beider Wissenschaften, die Reflexion der Medien in der Kunst, die Rolle der Mediengeschichte bildnerischer Artefakte, die Kunstgeschichte der Medien und die Medienkunst im engeren Sinne.

Historische Selbstreflexion der Medienwissenschaften – eine diskurstheoretische Perspektive

Die lang anhaltende Vernachlässigung der Wechselbeziehung zwischen Kunst- und Medienwissenschaften erscheint zunächst verwunderlich, geht es doch zu nicht geringem Teil um Analyse und Deutung von Bildmedien. In diesem Sinne seien einige Anmerkungen zur Diskursgeschichte an den Beginn gestellt. Die institutionelle Durchsetzung der Medienwissenschaften erfolgte, vorwiegend aufbauend auf den Traditionen der Theater- und Filmwissenschaft, zumindest in Deutschland in der Regel als Ausdifferenzierung aus den Literatur- und Sprachwissenschaften zu einer Zeit, als diese unter der Dominanz des *linguistic turn* standen. Die damals aktuellen methodischen Paradigmen der geisteswissenschaftlichen Tradition dominierten auch das Profil der neuen Disziplin. Das ‚spezifisch Bildliche‘ hatte wenig Konjunktur. Dagegen prägte die Kunsttheorie der bildnerischen Avantgarde stark die außeruniversitäre frühe Film- und Medientheorie beziehungsweise -kritik. Theoretiker wie Béla Balázs, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim argumentierten aus der Position der Kunsttheorie des Modernismus. Noch die essayistische Filmtheorie eines André Bazin und die Ansätze der französischen Autoren der *Nouvelle Vague* zwischen Alexandre Astruc und Jean-Luc Godard versuchten die Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts normativ im ‚Massenmedium‘ Film durchzusetzen. Dieses ‚Ringen‘ um das ‚wahre

Kino‘ verfehlte etwa in Arnheims *Film als Kunst* (1964) allerdings die empirische Breite visueller Kommunikation in den modernen Gesellschaften. Ähnliches ist von der frühen Fotorezeption bekannt, die vornehmlich um den Kunst- oder Nichtkunstcharakter vermeintlich automatisch-subjektloser Bilder aus der fotografischen Apparatur kreiste beziehungsweise nach dem medial Spezifischen des neuen Mediums als Legitimation neuer Bildtechnologien suchte. So lesen sich die meisten Historiografien der Fotografie wie eine Geschichte der Kunstfotografie und nicht des Mediums (vgl. Frizot 1998).

Aus demselben Umstand heraus blieb die institutionalisierte Disziplin Kunstgeschichte gegenüber den neuen Medien, verglichen mit anderen klassischen geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen, lange äußerst reserviert, schienen industrielle Reproduktionsmedien beginnend mit der Fotografie den Selektionskriterien einer modernistischen Kunsttheorie doch nicht als ‚kunstwürdig‘. Selbst als technisches Hilfsmittel (etwa für fotografische Reproduktionen und Lehrmittel) konnte sich beispielsweise die Diareproduktion erst mit dem beginnenden 20. Jahrhundert durchsetzen. So nutzte beispielsweise Aby Warburg 1912 erstmals eine *Laterna magica* im akademischen Rahmen.¹ Die berühmten humorigen Auslassungen Erwin Panofskys zum Film aus den 1930er Jahren stellen

1 Zur Entwicklung der Ikonologie im Kontext der neuen Medien und der modernen Kunst vgl. Heckscher 1967.

demgegenüber eine Ausnahme dar, auf die weiter unten zurückzukommen ist.

Anerkennung wie Ablehnung der industriell reproduzierten Medien kreisten in der Kunstwissenschaft um die Frage nach deren ‚Kunstcharakter‘. Eine Fortschreibung dieser Problematik lässt sich in den 1990er Jahren beispielsweise hinsichtlich des emanzipatorischen Ideals neuer digitaler Technologie feststellen (vgl. Rötzer 1991). Das Verhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften scheint auch heute noch ein unaufgeklärtes. Tatsächlich dominiert eine Ontologisierung, ja Fetischisierung, der Medien als Programm der autonomen (klassischen) Moderne das Selbstverständnis der jungen, um Akzeptanz ringenden eigenständigen Medienwissenschaften. Dies möchte ich das ‚Unausgesprochene des Diskurses‘ im Foucault’schen Sinne nennen. Die einflussreiche Filmtheorie von Gilles Deleuze ist eher eine subtile Interpretation der Geschichte des Kunstfilms denn eine eigentliche Filmgeschichte, wenn wesentliche ästhetische Veränderungen fast ausschließlich an ‚großen‘ Autorenfilmen festgemacht werden (vgl. Deleuze 1989 und 1991). Ähnliches kennzeichnete auch die euphorischen Medientheorien Ende des letzten Jahrhunderts, als die Frage nach den künstlerischen Möglichkeiten der neuen digitalen Technologie einschließlich der diesen impliziten sozialen Utopien mit der Prognostik der zu erwartenden gesellschaftlichen Veränderungen verwechselt wurde. Das Technische als künstlerischer Inhalt, wie es schon die konstruktivistische Ästhetik der 1920er Jahre prägte, wurde nun medienmate-

rialistisch als spezifische Qualität einer aus den neuen Medien entspringenden Selbstevidenz gefeiert (vgl. insb. Weibel 1991). Man denke an die frühen Internet-Utopien der Netzkünstler_innen und sie begleitende Theoriebildungen (vgl. Baumgärtel 1998). So kam es zur Gleichsetzung des Medialen als begründeter und überfälliger Forschungskategorie zur Beschreibung gesamtkultureller Phänomene im sich ausdifferenzierenden Mediensystem mit der selbstbezüglichen Medialität des autonomen Kunstwerks – eine monokausale Position, die ich in Anlehnung an den Kunstmaterialismus Gottfried Sempers als Medienmaterialismus beschreiben möchte. Letztlich ließe sich das berühmte *the medium is the message* Marshall McLuhans auch als Programmatik künstlerischer Autonomie lesen, etwa im Sinne von ‚Malerei ist nur Malerei‘ der *peinture pure* oder ‚die Fotografie ist vor allem Fotografie‘ der *straight photography*. Wissenssoziologisch sind die dargestellten Entwicklungen und Aspekte nachvollziehbar, denn der Nimbus der Kunst war und ist zur Legitimation jedes neuen möglichen Wissensfeldes, also auch der Medien als legitimen Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, unwiderstehlich und historisch immer wieder erfolgreich. Tatsächlich hat sich aber über alle ‚Medienrevolutionen‘ der Neuzeit hinweg bis heute die Ausdifferenzierung der visuellen Kultur in freie und angewandte Künste und mit der Moderne auch in Massenkommunikation, Design und freien Künsten fortgesetzt. Allgemeine wie spezielle Medientheorien sollten ihren Gegenstand hinsichtlich

dieser Unterscheidungen betrachten und zugleich ihre eigene Theoriegeschichte diesbezüglich reflektieren. Zwei Beispiele: Die Filmwissenschaft etwa sollte die unterschiedlichen Produktions- und Zirkulationsformen, vor allem aber die so differenten Diskurshorizonte beispielsweise von Experimental- und klassischen Autorenfilmen genauso berücksichtigen wie die Differenz zwischen dem Kino der Autor_innen und solchen Regisseur_innen, die erst durch die *politique des auteurs* als solche identifiziert wurden. Der Bezug zu den klassischen Künsten in den Bildwelten des Films ist nicht unbedingt der zur Ästhetik der modernen Kunst, wie etwa beim Konstruktivismus Eisensteins, sondern wie im klassischen Hollywoodkino eher zur frühneuzeitlichen Bildrhetorik.

Kunstgeschichte als Medientheorie *avant la lettre*

Die bildenden Künste stellten eigentlich immer schon so etwas wie eine ‚pragmatische Medientheorie‘ dar. Insbesondere gilt es, die Reflexionen zur Perspektive in der Kunsttheorie Albrecht Dürers zu bedenken, die sich dementsprechend als optisch-wissenschaftliche Arbeiten und als Präfiguration einer Medientheorie verstehen lassen. Maler und Plastiker waren sich seit Beginn der neuzeitlichen Kunst ihrer Medien als Programm wie als Herausforderung bewusst (man bedenke natürlich ebenfalls die antike Tradition der Auseinandersetzung von Form und Materie). Insbesondere unter dem Eindruck

der modernen Reproduktionstechniken wurde Medialität als auszeichnendes und differenzierendes Kriterium zum Zentrum künstlerischer Theorie und Praxis. Gerade in medialen Umbruchzeiten wurde das Künstlerische mit der Erkundung neuer medialer Potenziale verbunden. Dürers Bemühen um eine perfekte Perspektive war zugleich das Streben nach dem mustergültigen Kunstwerk. Insofern ließe sich argumentieren, dass künstlerische Praxis und Theorie immer schon so etwas wie eine Medienwissenschaft *avant la lettre* darstellte. Die Emanzipation einer autonomen Ästhetik seit Beginn der Renaissance lässt sich auch als Reflexion von Medialität beschreiben, die von den optischen Untersuchungen Dürers bis hin zur Reformulierung einer reinen Malerei in der klassischen Avantgarde reichte. Das gilt letztlich noch für den Neoexpressionismus der ‚Neuen Wilden‘ als Gegenentwurf zur traditionellen Ölmalerei, also für das Eindringen technischer Bilder (z.B. Videos) in den musealen Raum. Wie schon Lessing in seinem Laokoon-Aufsatz thematisierte, ist die Frage nach dem Kunstcharakter auch immer eine nach den medienspezifischen Charakteristika. Der ‚Paragone‘ war nicht nur ein Wettstreit der Künste, sondern auch einer der Medien.

Solche kunstimmanenten Diskussionen sind allerdings nur vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Medienlandschaft verständlich. Am bekanntesten Beispiel erläutert: Die Erfindung der Fotografie provozierte die Reflexionen um die ‚reine Malerei‘

gerade weil das ältere Medium seine Legitimität nun nicht mehr funktional begründen konnte. Es wurde also als soziales Kommunikationsmedium überflüssig, da eben die überkommenen Aufgaben (besonders drastisch in der Porträtmalerei zu beobachten) von einem neuen Medium wesentlich effektiver erfüllt werden konnten. Stattdessen ging es nun um die spezifische Differenz, etwa um die malerischen Qualitäten einer *bonne peinture*, also einer fast selbstbezüglich nur an ihrer eigenen Perfektion orientierten Malerei. Dies ist eine Entwicklung, die zuletzt zur ‚reinen Malerei‘ beziehungsweise zur vollständig autonomen Kunst als rein medialer Selbstrepräsentation und -reflexion führte.

In den Kunsttheorien der klassischen Avantgarde galt sodann Hans Ulrich Reck zufolge, „die jeweilige Besonderheit der einzelnen Kunst aus der ästhetischen Ordnung des für sie typischen Zeichenmaterials herauszuarbeiten. [... Im] Streit der Kunstgattungen [ist ...] der autonomen Kunst ihre ästhetische Selbstbezüglichkeit als technisches Prinzip verbunden“ (Reck 1992, S.120). Der sich seit rund 30 Jahren im Kunstsystem etablierende Begriff ‚Medienkunst‘ ist, so gesehen – so pragmatisch sinnvoll er auch im musealen Raum mittlerweile als Terminus technicus den autonom-experimentellen Umgang mit digitalen Technologien beschreibt – ein Pleonasmus, da jede Kunst immer schon Medienkunst war und ist. Insofern ist die Thematisierung des Medialen lange vor der Etablierung der Medienwissenschaften zentrales

Interesse der Künste, mithin jeder Künstler und jede Künstlerin seit der Renaissance auch Medientheoretiker oder Medientheoretikerin.

Gerade die geringe Bedeutung ‚alter‘ Medien im Bereich alltäglicher visueller Kommunikation lenkte den Blick auf das Mediale. Wenn der Holzschnitt in der Reformationszeit tragendes Medium zur symbolischen Verhandlung gesellschaftlicher Umbrüche war, um später durch effizientere Drucktechnologien verdrängt zu werden, konnte er im 19. und 20. Jahrhundert, von pragmatischen Anforderungen entbunden, als reines Medium ‚wiederentdeckt‘ werden (vgl. Schmitz 2001, S.118ff.).

Sich diese Geschichte des Medien Diskurses zu vergegenwärtigen, kann meines Erachtens Medientheorien vor ontologisierenden Substantialisierungen etwa ausschließlich technologische Konzepte, bewahren, indem sie diese als ästhetische Strategien kennzeichnet (vgl. Schmitz 2001, S.95-135). Jede Art von allgemeiner oder spezieller Medientheorie muss also zwischen der ‚Geschichte medialer Kommunikation‘ und einer ‚Kunstgeschichte des Mediums‘ unterscheiden. Die Reflexion der Medien als Praxis der Medienwissenschaft ist wiederum auch zentrales Kriterium moderner Kunst, und insofern ist die Beobachtung des Kunstsystems zweifellos Anregung zur innovativen Perspektivierung medienwissenschaftlicher Forschung. Allerdings sind die Selektionskriterien in beiden Subsystemen, etwa als Bemühen um künstlerische Singularität hier und verallgemeinerbare wissenschaftliche

Modellbildung dort, sinnvollerweise andere. Medienwissenschaften bedürfen ihrer kunstwissenschaftlichen Fundierung also im doppelten Sinne: einerseits als Grundlage zur Beschreibung auch in den Künsten entwickelter medialer Formen, andererseits als Bewusstsein der Diskursgeschichte ihres eigenen Fragehorizonts.

Visuelle Darstellungspraxen – eine bildwissenschaftliche Perspektive

Die Kunstwissenschaft bietet allerdings einen eigenständigeren Beitrag zur Medienanalyse, insbesondere wenn sie im weiteren Sinne als Bildwissenschaft betrieben wird. Mediensysteme sind – wie angedeutet – durch die Differenz von Kunst- und Massenkommunikation gekennzeichnet. Eigentlich beginnt diese Unterscheidung schon in der frühen Neuzeit mit der Dynamik der Entwicklung technischer Reproduktionstechniken. Seitdem spielt die Zirkulation von Bildern eine dominante Rolle in der Gesamtkultur; Bilder wurden zum alltäglichen und auch nicht-kultischen Gebrauch eine Selbstverständlichkeit in der symbolischen Selbstvergewisserung der Gesellschaft. Die Entwicklung der klassischen Kunst seit der Renaissance – traditionellerweise Gegenstand der neueren Kunstgeschichte – lässt sich auch medienwissenschaftlich verstehen, und diese doppelte Perspektive ist insofern im Geschehen selbst begründet, als die Bildproduzenten seit der Renaissance und dem Barock zwischen (beginnender) Kunstautonomie, klassischem

Kunsthandwerkertum und barocker Propagandakunst – heute möchte man sagen Kommunikationsdesign – situiert sind.

Nun war die Geschichte bildnerischer Darstellung historisch primär ein Gegenstand der Disziplin Kunstgeschichte, ohne dass diese die Breite visueller Phänomene recht in ihre Konzepte einbezog. Erst mit der jüngsten ‚Inflation‘ technischer Bilder wurde diese Konstellation problematisch (lange nach dem Auseinanderfallen einer dezidierten Kunstpraxis und allgemeiner visueller Kommunikation in den industriellen Massenmedien). Erst rückwirkend und spät reflektierte die Kunstgeschichte ihre eigene Historizität, wenn sie die grundlegende Differenz zwischen allgemeiner Bildproduktion und bildender Kunst in der Betrachtung von Bild und Kult, also der Differenz zwischen ästhetischer und kultischer Rezeption beziehungsweise Produktion, thematisierte (vgl. Belting 1990, S.9). Eine allgemeine Medientheorie, respektive ihre historischen Vorgänger wie die Fotografie- und die Filmtheorie, entwickelte sich unter dem Eindruck technologischer Brüche, zunächst der industriellen Reproduktionsformen, später der sogenannten ‚digitalen Revolution‘. Entsprechend konzentrieren sich spezifische Medientheorien auf neuere Medientechnologien, insbesondere digitaler Medien (vgl. Leschke 2007). Eine allgemeine Medientheorie, erst recht Medienphilosophie, untersucht heute den Wandel der Medien allerdings übergreifender und kann dabei auf bestimmte Traditionen der Kunst-

wissenschaft wie etwa der Ikonologie, der Kunstsoziologie, vor allem aber der verschiedenen Bildtheorien zurückgreifen. Wenn Medien, wenigstens deren konkrete Formierungen, eben nicht nur als technische Entitäten verstanden werden, sondern als symbolische Formen, dann gilt es, die Bedeutungsebene für bestimmte kulturelle, sich historisch verändernde Konstellationen zu verstehen, ebenso wie es Erwin Panofsky um 1924/25 in seinem mittlerweile auch in den Medienwissenschaften stark rezipierten Aufsatz zur Perspektive in der frühen Neuzeit als ‚symbolischer Form‘ der Epoche versuchte (vgl. Panofsky 1974, S.99ff.). ‚Bedeutung‘ ist hier nicht im klassisch hermeneutischen Sinne etwa als künstlerische Aussage zu verstehen, sondern als anonymer Ausdruck oder auch als Symptom grundsätzlicher gesellschaftlicher Verhältnisse.² Ins-

2 Panofsky lehnte sich an Überlegungen Ernst Cassirers an, ohne dessen universalistischen Anspruch zu übernehmen. Ganz im Sinne der an Karl Mannheim orientierten Verwendung sei der Begriff ‚symbolische Form‘ auch hier allein von seiner heuristischen Fruchtbarkeit her bestimmt. Je nach Gegenstand könnte dieser auch als Symptom für etwas beschrieben werden, allein wird dann die bei aller Allgemeinheit festzustellende Explizitheit solcher Formen, also etwa die Theorien der Perspektive oder der filmischen Montage, nicht genügend berücksichtigt. Ich verzichte hier auf eine kunstwissenschaftlich und historisch klare Definition der Unterscheidung von Ikonografie und Ikonologie wie auf eine philosophische Diskussion der schwierigen, von Panofsky nur ungefähr an Mannheim und Cassirer angelehnten Begrifflichkeit der symbolischen Form. Hier werden die Begriffe eher an die lockere und heterogene historische, ertragreiche wissenschaftliche Praxis der Ikonologie angelehnt (vgl. Bialostocki 1973, S.46-51).

besondere Erfolg und Durchsetzung medialer Neuerungen sind nicht allein technisch-immanent zu erklären, sondern erst aus der Entsprechung von medialer Struktur und kultureller, das heißt sozialer, politischer etc. Situation (vgl. Kirchmann 1998, S.283-284). Zentralperspektivische Malerei und Grafik, später ihre Automatisierung als fotografische und digitale Artefakte als dominante ‚Zurichtung‘ dieser Medien, lassen sich daher aus ihrer gesellschaftlichen Bedeutung für die Neuzeit verstehen. Panofsky deutete den Film in diesem Sinne schon in den 1930er Jahren nicht in seiner technischen Allgemeinheit, sondern in seiner konkreten gesellschaftlich dominanten Form des *classical style* als signifikant für das 20. Jahrhundert (vgl. Panofsky 1999, S.19ff.). Es ist also vor allem diese Seite der (älteren) Kunstgeschichte, wie die Ikonologie Panofskys, die für allgemeine Medientheorie relevant ist (vgl. Schmitz 2000, S.79ff.), und weniger die Form- und Stilhermeneutiken der Kunstgeschichte der Moderne (vgl. Aumont 1989 bzw. 1992, S.77ff.).

Die Kunstgeschichte der Medien

Jenseits solcher großen Linien soll nun der Blick auf den alltäglichen Nutzen der Kunstwissenschaften vor allem für Einzelmedientheorien über Fotografie und Film bis hin zu den neuesten Medien gerichtet werden. Sämtliche industrielle Bildproduktionen bedienen sich eines reichen ikonografischen und stilistischen Erbes. Gerade in ihrer ‚Jugendphase‘ übernehmen neue Medien gern überkommene, oft recht

schlichte Bildtypen und Figuren aus den älteren Künsten. Dies reicht von der direkten Übernahme christlicher Bildtypen und Figuren in der frühen religiösen Erbauungsfotografie über die archaisierenden Typen der ersten Kinomelodramen bis zu den an die Märchenillustrationen der Frühromantik erinnernden Figuren der computeranimierten Fantasyheld_innen. In diesem Sinne bedarf die Medienwissenschaft also auch der Ikonografie als kunstwissenschaftlicher Methodik zur Identifikation ihres Gegenstandes. Ähnlich gilt es auch auf stilistische Kontinuitäten von der verklärenden Fotografie des Piktoralismus über die grafischen Dekore des Expressionismus bis hin zur gewöhnlichen Lichtdramaturgie des Fernsehens zu verweisen, bei denen historisch entstandene formale Motive als Signifikanten für unterschiedlichste Bedeutungen stehen.³ Solche formalen Figuren, verbunden mit einschlägigen Motivtraditionen, prägen vor allem das Genrekino. Die filmische Darstellung des Westernstädtchens oder das Entern im Piratenfilm prolongieren in Variationen immer gleiche Bildmuster, die

oft genug eben nicht nur nach historischen Vorbildern modelliert sind, sondern aus den traditionellen Künsten übernommen wurden. Ähnlich ist der Werbefilm voller ikonografischer und formaler Typen, die im Sinne eines auf die moderne Konsumkultur modifizierten Decorums trotz allen Innovationszwangs, also der Generierung immer neuer Formen als Bestandteil ihrer Produktionsregeln, systemisch zwingend sind. Dabei beziehen sich solche Übernahmen weniger auf die zeitgenössische Kunst, sondern vielmehr auf längst abhanden gekommene Ikonografien vergangener Epochen oder deren Fortsetzung in der bereits industriell geprägten Populärkultur des 19. Jahrhunderts. Eine einfache Erklärung im Sinne der Trivialisierung greift hier zu kurz, wenngleich das Phänomen einer Verkitschung zu berücksichtigen ist. Deutlich wird dies bei den nazarenischen Heiligen der Bibelverfilmungen des klassischen Hollywoodkinos. Ganze Bildwelten, die in der ‚Hochkunst‘ seit der Moderne verschwunden sind, erleben eine auch quantitativ beeindruckende Renaissance. Vampyr- und Rittergestalten haben Konjunktur. Doch jenseits direkter, auch manch trivialer Übernahmen finden sich ebenso subtilere Transformationen, so wenn die Passionsmotivik gewissermaßen säkularisiert und versteckt zu einem beherrschenden Bestandteil des Mainstreamkinos wurde – man denke etwa an Filme wie Pier Paolo Pasolinis *Accatone* (1961) und Martin Scorsese *Raging Bull* (1980). Es handelt sich also um einen anonymen Typen- und Bildkosmos,

3 Eng verwandt ist hier die Motivforschung, Motivanalyse und -geschichte sind bis heute in der Filmwissenschaft keine konsensuellen Begriffe. Darunter können so unterschiedliche Ansätze wie die Untersuchung narrativer Motive oder schlicht sachlicher Gegenstände verstanden werden. Beide Ansätze gehen aber von Bedeutungsgenerierung als Symbolisierung aus, wie Hans J. Wulff ausführt: Stoffe „sind Material und Produkt der symbolisierenden Tätigkeit der Menschen. Sie werden kondensiert und komprimiert, aus ihnen entwickeln sich die *Motive*“ (Wulff 2012, S.14).

der im Gegensatz zum Kunstkino fast keines elaborierten und expliziten Vorwissens bedarf. Im Populärkino können so interkulturell, beinahe global verständliche neue Mythologien mit ihren eigenständigen Ikonografien entstehen, ohne dass diese den jeweiligen vielleicht anthropologisch, wenigstens aber kulturell vorgegebenen Verständnisrahmen überschreiten. Dies reicht von Disney-Figuren bis hin zur mythischen Heilsgeschichte von *Star Wars* (1977-). Ähnliches gilt auch für formale Figuren wie konventionalisierte Inszenierungsmodi, man denke etwa an die frühen repräsentativen Portraitfotografien mit Drapierung und Säule als Erbe der höfischen Malerei eines Anthonis van Dyck oder die romantische Inszenierung nächtlicher Gewitter in Horrorfilmen. Dieses weite Feld der Kontinuität der gesellschaftlichen Bildproduktion über den Beginn der Moderne hinaus geriet aus dem Blick der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, und auch eine neuere, von postmodernen Konzepten beeinflusste Kunstkritik und Medientheorie selektiert ihre essayistischen Beobachtungen in der Regel nach den vermeintlichen Vorgaben der ‚Hochkunst‘ und verfehlt somit letztlich deren genuine Eigenständigkeit.

In allen diesen Fällen eines entwickelten und oft genug konventionalisierten Repertoires von Typen und Formen bedürfen Einzelmedientheorien der Kunstgeschichte als Hilfswissenschaft (neben anderen wie den Literatur- und Musikwissenschaften), um die synthetisch komplex zusammengesetzten Bildwelten der industriellen Medien

zu verstehen. Ich verwende das etwas pejorativ klingende Beiwort ‚Hilfs-‘, um deutlich zu machen, dass die Kenntnis solcher Traditionselemente nicht eigentlich den Schlüssel zur Interpretation populärer Filme darstellt, sondern diese Elemente nur als Bestandteile einer neuen medial spezifischen Synthese, die sich ihrer in relativ freier Art und Weise bedient, begriffen werden können. So kann das Verstehen von Film mithilfe der Ikonologie, wie sie Warburg und Panofsky entwickelten, über die reine Feststellung des sachlichen Gehalts, des ‚Phänomensinns‘ oder der konventionalisierten Bedeutungen, hinausgehen – letztlich, um den ‚Dokumentsinn‘, also die grundsätzliche Bedeutung, die sich in jedem Artefakt als Ausdruck einer bestimmten kulturellen Konstellation kennzeichnet, zu dechiffrieren (vgl. Heckscher 1967, S.125-136). Es geht vor allem um das Verständnis von Wandel und Konstanz solcher Motivreihen über mediale Grenzen hinweg. Das heißt, es geht sowohl um die Kontinuität überlieferter wie die Generierung neuer Inhalte und Formen als auch um das Verständnis für deren Funktionen jenseits binnenästhetischer Diskurse der High Art (vgl. Bourdieu 1970, S.162f.). Am Beispiel: Ähnlich den Renaissance- und Barock-Ikonografien erfüllen die vielfältigen Bildwelten der neuen Medien unterschiedlichste soziale Funktionen zwischen höchster gesellschaftlicher Allgemeinheit im öffentlich-rechtlichen Fernsehen und sozialer Distinktion in einer sich extrem ausdifferenzierenden Erlebnisgesellschaft, zum Beispiel in

den Bildwelten der Computerspiele, Comics, Splatterfilme, Spartenkanäle, Fankulturen, YouTube-Szenen für Teenager etc.

Gerade diese Ebene stellt die an der Subjektivität des Künstlerindividuums orientierte Kunstwissenschaft der Moderne vor das Problem kollektiver, fast handwerklich anonymer Bildproduktion in der modernen Massenkommunikation und führte bekanntlich zu einer Ausklammerung derselben aus der Kunstgeschichte. Eine umfassende Kunstgeschichte seit dem 19. und 20. Jahrhundert sollte diese Bereiche allerdings integrieren; insofern sind Einzelmedientheorien gewissermaßen Kunstgeschichten jenseits einer reduzierten modernistischen Selektion des Gegenstandes durch die Autonomieästhetik der High Art. Ohne die Medienwissenschaft wird die Kunstgeschichte diese Aufgabe nicht bewältigen.

Medienkunst

Ureigenster Gegenstand der Kunstwissenschaften innerhalb der Medienwissenschaften ist zweifellos die Medienkunst der Moderne, wie etwa die Kunstfotografie, der Experimentalfilm oder die digitale Medienkunst im engeren Sinne. Doch unterscheidet Peter Wollen 1975 zwischen zwei Avantgarden, eben der des experimentellen Kinos einerseits und der des Autorenkinos, insbesondere der *Nouvelle Vague*, andererseits (vgl. Wollen 2001, S.164ff.). Beide Formen gehen zwar ineinander über, bleiben aber insbesondere in den medialen und intermedialen

Referenzen weitgehend unabhängig voneinander. Grundsätzlich lassen sich die unterschiedlichen Avantgarde- und Experimentalfilmformen vor allem kunstsoziologisch danach unterscheiden, inwieweit sie dem Kunst-Kontext entstammen – wie zum Beispiel die sogenannte klassische Filmavantgarde (wie Hans Richter und Man Ray) oder der amerikanische Undergroundfilm (mit Vertretern wie Michael Snow und Stan Brakhage) – oder aber dem Erzählkino entspringen, um innerhalb dieses Systems dessen Formen selbstreflexiv zu befragen. Entsprechend waren und sind nicht wenige Vertreter_innen des experimentellen Kinos gleichzeitig Vertreter_innen der bildenden Kunst, beispielsweise beschrieb Walter Ruttmann den Film normativ als „Malerei mit Zeit“ (Ruttmann 1989, S.9). Während das Autorenkino auch in der wissenschaftlichen Rezeption – trotz aller formaler Reflexivität und Individualität der Autorschaft – weitgehend inhaltsästhetisch orientiert bleibt, radikalisierte das experimentelle Kino eine reine Formästhetik und Selbstreflexivität, in der es sich konsequent selbst zum eigentlichen Gegenstand machte. Selbst da, wo es um Mimesis ging, war die Frage nach deren Möglichkeiten und Formen maßgeblich und die Repräsentationskrise der Moderne somit immer schon Gegenstand der Ästhetik. Insofern ist die wissenschaftliche Theorie dieses Kinos nicht minder als die der ‚digitalen Medienkunst‘ zunächst Teil der modernen Kunstwissenschaft und bedarf deren spezifischer Methoden

bis hin zu einer reinen Formhermeneutik.⁴

Anders verhält es sich beim Autorenkino, da dessen Strukturen zwar durch ästhetische Paradigmen des 19. Jahrhunderts geprägt sind, diese allerdings nicht einfach als Trivialisierung fortsetzt, sondern in den spezifischen Formen moderner Medien eigenständig prolongiert. Künstler-Regisseur_innen des sogenannten ‚literarischen‘ oder besser narrativen Films (wie etwa Friedrich Wilhelm Murnau, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick, David Fincher und Zhang Yimou) suchten sämtlich ihre Autorschaft im ‚großen Kino‘ zu realisieren. Häufig erfolgt dabei der Rückgriff auf auch in den historischen Künsten entwickelte literarische und bildnerische Traditionen des vorangegangenen Jahrhunderts; sie werden ‚übersetzt‘ in die spezifischen Formen des neuen Mediums, wie etwa im ästhetizistischen Realismus des frühen Werks Luchino Viscontis oder beim Symbolismus Andrej Tarkowskij. Häufig kommt es aber zu einem von überkommenen ästhetischen Pro-

grammatiken freien zeitgenössischen Zugriff auf unterschiedlichste Bild- und Texttraditionen. Pier Paolo Pasolinis Dekore kennzeichnen komplexeste visuelle Referenzen aus allen Epochen der Kunstgeschichte. Peter Greenaways Eklektizismus und Manierismus stellen eine radikale Ausstellung dieses Phänomens dar. Konnte die Kunstgeschichte die Kontinuität stilistischer und inhaltlicher Programmatiken noch als Trivialisierung und Popularisierung missdeuten, entsprechen letztere Filme dem *state of the art* in den traditionellen Gattungen nach dem „Ende der Kunstgeschichte“ (Belting 1994). So sehr für einen medienwissenschaftlichen Zugang die Integration bildnerischer Ästhetiken moderner Kunst notwendig ist, so sehr zwingt umgekehrt unter anderem das Autorenkino die Kunstgeschichte der Moderne, ihren Gegenstandsbereich zu erweitern und sich der Kontinuität visueller Kommunikation außerhalb des klassischen Kunstsystems zu widmen. Nicht zufällig geht die Entstehung dieser künstlerisch innovativen Bildwelten mit dem Ausklingen eines linearen ‚Fortschritts‘ in den klassischen Künsten einher. Und dies ist nicht im Sinne der Theorien der Pop Art zu verstehen, da derartige Künstlerkonzepte alle diese Erscheinungen außerhalb des Kunstsystems allein als dessen Material unter Bezug auf die eigenen Paradigmen selektierten (vgl. Varnedoe/Gopnik 1990).

Hier handelt es sich zweifellos um ein interdisziplinär zu erschließendes Feld, in dem moderne Medien relativ frei von den klassischen (letztlich hegelianischen) Entwicklungsmodellen

4 Gottfried Boehm begriff diese ‚Repräsentationskrise‘ als Herausforderung an die kunstwissenschaftliche Methode: „Diese Krise der Repräsentation markiert die Entwicklung der Moderne, erschloß ihr zugleich aber auch neue Möglichkeiten: Bilder jenseits der Bilder, Kunst jenseits der Kunst. 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“ (Boehm 1985, S.113).

die gesamte, auch klassische, Kunst- und Literaturgeschichte zu neuen eigenständigen Formen synthetisieren. Dennoch bleibt die grundsätzliche Ausrichtung dieses wissenschaftlichen Zugangs insofern genuin modern, als vormoderne Traditionsbestände zwar in neue medienpezifische Ästhetiken einfließen können, letzten Endes aber zeitgenössisch neu interpretiert und selektiert werden. Erst langsam nimmt die Kunstgeschichte diese Form des zeitgemäßen Zugriffs auf die Vergangenheit jenseits ihrer überkommenen linearen Modelle als selbstverständlichen Bestandteil von Modernität wahr.

Schlussbemerkung

Eingangs dieser Ausführungen wurde die Konzentration auf Fragen nach dem Wechselverhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften versprochen, in denen beide einander bedingen, reflektieren und neue Perspektiven entwickeln können. Zentral scheint mir zum Abschluss: Die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Subsys-

temen wie Kunst und Massenkommunikation geht nicht zusammen mit der zwischen den alten und neuen, industriellen und digitalen Medien. Insofern ist aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive die Kontinuität der ästhetischen Programmatik der abstrakten Malereien des frühen Ruttman mit dessen abstrakten Filmen wesentlicher als die Differenzen des Materials. Andererseits betrachten Medienwissenschaften prinzipiell alle visuellen medialen Artefakte, ob statisch oder dynamisch, ob analog oder digital, unabhängig von ihrem Kunstcharakter hinsichtlich ihrer medialen Spezifika. Fragen der Affektmodellierung lassen sich gleichermaßen auf die Bildprogramme des katholischen Barocks auf die Werbefilme der Gegenwart beziehen. Die Abbildung beider Differenzen, also der Unterscheidung, die zwischen Kunst- und Nichtkunst einerseits, die zwischen unterschiedlicher Medien andererseits, scheint mir zentrale Aufgabe für eine künftige interdisziplinäre Zusammenarbeit beider Wissenschaften jenseits irgendeines Deutungsprimats.

Literatur

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. München: Hanser, 1974.

Aumont, Jacques: *L'Oeil interminable: Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Siguier, 1989.

Aumont, Jacques: „Projektor und Pinsel: Zum Verhältnis von Malerei und Film.“ In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 1 (1), 1992, S.77-90.

- Baumgärtel, Tilman: *[net.art]: Materialien zur Netzkunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1999.
- Belting, Hans: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck, 1990.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach 10 Jahren*. München: C.H.Beck, 1994.
- Bialostocki, Jan: „Iconography.“ In: *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973, S.524-541.
- Boehm, Gottfried: „Die Krise der Repräsentation: Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst.“ In: Dittmann, Lorenz (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart: Steiner, 1985, S.113-128.
- Bourdieu, Pierre: „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung.“ In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, S.159-201.
- Deleuze, Gilles: *Kino 1: Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Deleuze, Gilles: *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998.
- Heckscher, William S.: „The Genesis of Iconology.“ In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd.3). Berlin: Mann, 1967, S.239-S.262.
- Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltdruck und Zeitverlust: Grundzüge der Interdependenzen von Medium, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen: Leske und Budrich, 1998.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. Stuttgart: Fink, 2007.
- Mitchell, William John Thomas: *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘.“ In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Hessling, 1974, S.99-167.
- Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film.“ In: ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt: Fischer, 1999, S.19-51.
- Reck, Hans Ulrich: „Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien.“ In: Dencker, Klaus Peter (Hg.): *Interface I: Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*. Baden-Baden: Nomos, 1992, S.120-133.
- Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Ruttman, Walter: „Malerei mit Zeit“ (1929). In: Schobert, Walter (Hg.): *Der*

deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre. München: Goethe-Institut, 1989.

Schmitz, Norbert M.: „Bewegung als symbolische Form.“ In: Heller, Heinz-B./Prümm, Karl/Meder, Thomas/Winkler, Hartmut/Kraus, Matthias (Hg.): *Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der deutschen Medienwissenschaft.* Marburg: Schüren, 2000, S.79-95.

Schmitz, Norbert M.: „Medialität als ästhetische Strategie der Moderne: Zur Diskursgeschichte der Medienkunst.“ In: Gendolla, Peter/Schmitz, Norbert M./Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst.* Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S.95-135.

Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst: Übungen vor Originalen.* Berlin: Wagenbach, 2009.

Wollen, Peter: „Die zwei Avantgarden.“ In: Stemmerich, Gregor (Hg.): *Kunst/Kino.* Köln: Oktagon, 2001, S.164-176.

Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam: *High & Low: Moderne Kunst und Trivialkultur.* München: Prestel, 1990.

Weibel, Peter: „Transformationen der Techno-Ästhetik.“ In: Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien.* Frankfurt: Suhrkamp, 1991, S.205-246.

Wulff, Hans J.: „Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft.“ In: Brinckmann, Christine N./Hartmann, Britta/Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films.* Marburg: Schüren, 2012, S.13-32.