

Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino

Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld Verlag 2004, 225 S., ISBN 3-87877-934-8, € 24,-

Es gibt eine Szene in *Die Filmprimadonna* (1913, Urban Gad) mit Asta Nielsen, die nach dem Abdrehen eine Einstellung zeigt, wie der Kameramann die Filmkamera beiseite legt, um mit einem Fotoapparat Filmstandbilder der gerade fertiggestellten Szene aufzunehmen. Die Schauspieler werden gebeten, sich vor der Kamera so aufzustellen, dass die bestmögliche Ansicht der vorhergegangenen Aufnahmen auf einem Foto festgehalten werden kann. Somit gibt dieser Film nicht nur über die Herstellung von Filmstandbildern Auskunft, sondern auch über ihren Stellenwert in der Frühzeit des Kinos. Tatsächlich stellten die Filmgesellschaften in der Zeit des klassischen Kinos oftmals Hunderte von Fotos bei jeder Filmproduktion her, die sowohl die Filmerzählung selbst in statischen Bildern festhielten, als auch den gesamten Produktionsprozess hinter der Kamera und sogar die Auswertung des Films selbst (Premieren, persönliche Auftritte der Hauptdarsteller, *product tie-ins*) dokumentierten. Diese *film stills* wurden zu allen möglichen Reklamezwecken verwendet, an Zeitungen und Zeitschriften verteilt, in den Kinos ausgehängt, aber auch intern gebraucht, um die Kontinuität während der Produktion zu gewährleisten. Bei den großen Produktionsgesellschaften Hollywoods montierte man diese Aufnahmen dann auf Leinen und heftete sie zu sogenannten *key books* zusammen, die bei umfangreicheren Produktionen bis zu tausend Bilder stark werden konnten. Heute werden Filmstandbilder über das Internet oder in elektronischen Pressekits vertrieben, wobei man sich auf eine Auswahl von einigen wenigen Fotos beschränkt.

Dieses Phänomen wird von Winfried Pauleit nicht weiter behandelt, denn es geht ihm weder um eine Darstellung der kommerziellen Filmproduktion, noch um Filmstandbilder als visuelle Dokumente einer historisch abgeschlossenen Epoche. Pauleit interessiert sich stattdessen dafür, wie Filmstandbilder in der Postmoderne von der bildenden Kunst instrumentalisiert und vereinnahmt werden, denn wie er deutlich herausstreicht, sind die bewegten Bilder des Kinos von seinem Kunstverständnis ausgeschlossen. Filmstandbilder seien Metabilder, Kunstobjekte und Signaturen des kinematografischen Ereignisses. Dabei spielt der Künstler als Kinogänger eine zentrale Rolle: „Die Positionierung des Künstlers als Kinogänger führt damit nicht die Filmstandbilder in die bildende Kunst ein, sondern umgekehrt die bildende Kunst in die Kinematographie.“ (S.92) So gliedert Pauleit seine Dissertation in einen ausgiebigen theoretischen Teil, in dem er sämtliche strukturalistischen und poststrukturalistischen Filmtheorien nach Aussagen zum Filmstandbild befragt, um dann in einem analytischen Teil drei moderne bzw. postmoderne Bildkünstler – Richard Hamilton, John Baldessari und Cindy Sherman – vorzustellen, die Filmstandbilder (oder das Konzept des Filmstandbildes) in ihrer Kunst verwenden.

Pauleit beginnt mit einer semantischen Darlegung der verschiedenen Begriffe Filmstandbil, *film still* und *photogramme*, um danach die Definition solcher Bilder in Filmlexika und in der Kunstwissenschaft zu erläutern. In der Semiotik beispielsweise bei Umberto Eco, so der Verfasser, werden in der Theorie des filmischen Codes nur indirekt Filmstandbilder berücksichtigt.

Danach führt Pauleit Gilles Deleuzes Konzept des ‚Bewegungs-Bildes‘ ein und bringt es in Zusammenhang mit den Filmstandbildern. Dabei stellt der Autor die von Deleuze vorgenommene Unterscheidung zwischen Laufbildern im Kino und Einzelbildern auf der Filmrolle heraus. Wichtiger aber für Pauleits weitere Überlegungen zum Filmstandbild ist die Differenzierung des Philosophen zwischen verschiedenen Wahrnehmungspositionen von Film, je nach Betrachterstandpunkt, nämlich außerhalb des Kinos, im Kino oder am Schneidetisch.

Im nächsten Teil geht der Autor dann der Frage nach, wie das Verhältnis zwischen Filmstandbildern und Kino zu verstehen ist, dabei werden erstere zunächst als ‚Parabilder‘ bezeichnet, d.h. im Sinne der Paratexte fügen sie dem Filmerlebnis zusätzliche Informationen hinzu. Hier setzt Pauleit seine Hauptthese an, welche von einem doppelten Verständnis des Filmstandbildes als Parabild und als ‚Relektüre‘ ausgeht: Die Standbilder werden einerseits vor dem Kino im Schaukasten von den Passanten wahrgenommen und als Einladung ins Kino verstanden, andererseits vom Zuschauer nach dem Kinoerlebnis betrachtet, wobei sie dann als nostalgische Wiedererfahrung in der Art einer Re-Lektüre des bewegten Filmkörpers erlebt werden. Sowohl vor als auch nach dem Kino fungieren Filmstandbilder als indexikalische Zeichen, die die Existenz eines filmischen Raums (Set) und die körperlichen Spuren von Schauspielern in diesem Raum bezeugen. Pauleit resümiert: „Sie lassen sich deshalb nicht unter einer Prämisse des Standbildes oder des Laufbildes subsumieren, sondern müssen als Verbindung beider Bereiche gedacht werden.“ (S.111)

Im nächsten Kapitel, „Merkmale von Filmstandbildern“, untersucht Pauleit die Einschreibung einer Signatur. Dabei geht er von dem Umstand aus, dass Filmstandbilder meistens von anonymen Fotografen stammen, sie dennoch eine Signatur auf drei verschiedenen Ebenen implizieren: Erstens wird die Handschrift des Fotografen zugunsten der des Regisseurs verheimlicht, zweitens entsteht eine Spur der Schauspieler bzw. wird das ‚kinematografische Ereignisse‘ im *film still* geschaffen und drittens verweist ein Filmstandbild nach dem Kinoerlebnis auf die Signatur des Zuschauers, der den Film rezipiert hat. Die zuletzt genannte Einschreibung wird an Hand einer Theorie von Roland Barthes aus seinem Essay „Der dritte Sinn“ erläutert.

Damit gelangen wir zum abschließenden filmtheoretischen Abschnitt, in dem Pauleit Filmstandbilder als mögliche Metabilder interpretiert. Aufbauend auf dem Werk von W.J.T. Mitchell, werden Metabilder als „Bilder über Bilder“ (S.150) definiert, d.h. Filmstandbilder können auch eine Diskussion über die industrielle

Anfertigung von Filmstandbildern selbst auslösen. Sie reflektieren den Film und das kinematografische Ereignis an sich.

Im ersten Abschnitt des letzten Teils geht es dem Autor um eine Verortung von Filmstandbildern im Zusammenhang der bildenden Kunst. Dabei kommt er zum Schluss, dass nur Filmstandbilder, die eine deutliche Signatur eines Künstlers aufweisen, als Kunstwerke rezipiert werden können: „Entscheidendes Kriterium für einen Weg der Filmstandbilder in die bildende Kunst ist damit die deklarierte Geste des Künstlers, mit der eine Gliederung in Werk und Zusatz einhergeht.“ (S.188) Die oben genannten Künstler werden im folgenden in Betrachter (Hamilton), Kinogänger (Baldessari) und in einer Zwischenposition von Betrachter und Kinogänger (Sherman) unterteilt.

In einer Reihe von Werken und Vorstudien, verwendet der amerikanische Pop-Artist Richard Hamilton einen *film still* aus *Shockproof* (1946) von Douglas Sirk; d.h. die Aufnahme dient als Vorlage für Siebdrucke. Pauleit liest Hamiltons *Interior Studies* als eine Meditation über das Postulat vom Tod des Autors, d.h. Hamilton ersetzt durch ein Wiederlesen des Films die Signatur des Autors (Sirk) durch seine eigene künstlerische Handschrift und eröffnet dadurch das metabildliche Potential des Standbildes. Hamilton bereitet also den Weg für andere Künstler der (Post-)moderne und beantwortet die Frage, wie man Filmstandbilder als Kunst betrachten kann.

Unter den Werken von John Baldessari sucht sich der Autor das Werk *A Movie: Directional Piece Where People Are Looking* (1972-73) heraus: Baldessari reiht vom Fernseher abfotografierte Einzelbilder aus den verschiedensten Filmen in einer Installation so aneinander, dass sie den Buchstaben ‚e‘ bilden. Den einzelnen Bildern fügt er dann einen Pfeil hinzu, um die Blickrichtung der Figuren zu identifizieren. Nach Pauleit geht es dem Künstler darum, alle drei Ebenen eines kinematografischen Ereignisses zu thematisieren: das Ikonische im Bild, das von Barthes definierte Faktum eines physischen Körper im Film und die Einschreibung des Zuschauers. Interessanterweise lässt sich der Autor kaum von Baldessarıs eigenen Aussagen beeindrucken, er interessiert sich nur für das Phänomen der Filmstandbilder an sich, weil sie als Quellenmaterial leicht zugänglich und bequem seien: So handelt es sich in *A Movie* dann auch nicht um Filmstandbilder, sondern um Einzelkader aus Filmen im Fernsehen, während im zweiten Falle es völlig unerheblich ist, ob das Quellenmaterial ein Filmstandbild oder eine andere Form der Fotografie darstellt.

Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman dagegen produziert neue Fotos, die an Filmstandbilder erinnern bzw. in einigen Fällen auch einen spezifischen Film zitieren. Es geht der Künstlerin weniger um eine Neuverortung des Films, als um die Herstellung eines weiblichen Blicks in und durch Filmstandbilder. Mit ihrer Reihe *Untitled Film Stills* (ab 1980) instrumentalisiert sie die Form, welche

bisher als vulgär galt, und stellt sie auf die Ebene der hohen Kunst, indem sie die Aufnahmen als großformatige Werke in Galerien präsentiert.

Als kunsthistorische Lektüre von drei bedeutenden Künstlern mag Pauleits Buch einen Wert haben, aber man muss sich die Frage stellen, welche Erkenntnisse sich über Filmstandbilder, theoretischer oder praktischer Natur, aus dem Band erschließen lassen. Wie oben dargestellt, ist es Aufgabe des theoretischen Teils, Filmstandbilder als Material der bildenden Kunst zu rechtfertigen bzw. eine Theorie des Standbildes selbst zu entwickeln. Doch die theoretische Formulierung des Filmstandbildes als Schauerlebnis vor, im und nach dem Kinoerlebnis beruht auf einer historisch spezifischen Gegebenheit, die heute weder für die aktuelle Filmproduktion noch für die Rezeption von Filmstandbildern noch Gültigkeit besitzt, denn in den Multiplexen der Jahrhundertwende hängen in den Vorhallen allenfalls noch Filmplakate, oft von hinten angeleuchtet, während Filmstandbilder, die im Schaukasten angeheftet sind, einer vergangenen Zeit angehören. Kann aber eine ästhetische Theorie noch auf Gültigkeit pochen, wenn sie nur ein historisch begrenztes Phänomen umschreibt? Während also der Autor die Filmtheorie nach Hinweisen auf Filmstandbilder befragt, wird die Vielfalt der Formen (Werkfotos, Kostüm- und Maskentests, Setfotos, Starporträts, Premierenfotos, etc.) sowie die Rezeption solcher Fotos (in anderen Medien, im Museum, im Internet) kaum erwähnt. So bleibt eine Theorie des Filmstandbildes noch ein Desiderat der Forschung, auch wenn Pauleit sich Mühe gibt, solche Fotos einmal in den Kontext der bildenden Kunst zu setzen.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)