

Julian Blunk

Filmstil als Filmdekor

Gedanken über den Paragone, Stoffhierarchien und Stillagen am Beispiel der Künstlerbiografie im Spielfilm

Die antike Rhetorik hierarchisierte neben den Anlässen einer Rede auch die jeweils zugehörigen formalen Gestaltungsmuster des Vortrags, die sogenannten Stilebenen (Stillagen, Stilhöhen).¹ Differenziert wurden in der Regel drei Kategorien: Cicero unterschied in seinem *Orator* den *genus humile* oder *subtile* als einen Alltagsstil für alltägliche Gegenstände, den etwa wissenschaftlichen Vorträgen angemessenen *genus medium* oder *mixtum* sowie den der Dichtung nahestehenden *genus grande* oder *sublime*, der nur bei entsprechend erhabenen Anlässen zur Anwendung zu kommen habe.² In der Frühen Neuzeit wurden Systeme wie dieses verstärkt auch auf die bildende Kunst und die Architektur übertragen.³ In Begriffen wie *Decorum*,⁴ Stilage, Stilhöhe oder Stilebene hierarchisierte das Denken in Angemessenheiten Gegenstände, Anlässe oder Auftraggeber von Kunstwerken auf der einen und ihre Stile, Materialien und Orte auf der anderen Seite, um schließlich beide in normative Korrespondenz zu bringen.⁵ Ferner lieferte die Idee einer Adäquatheit von Form und Inhalt mal mit, meist aber ohne theoretisches Fundament und verbindliche Nomenklatur Kleider-, Zeremonial- und Säulenordnungen, Gattungshierarchien und den Debatten um die Materialgerechtigkeit die Stichworte. Als Ordnungs- und Wertungskategorie reglementiert und kanalisiert die Denkfigur der Stillage, auch wenn sie in der Moderne kaum noch als theoretische Größe in Erscheinung tritt, faktisch

- 1 Einführend: Gert Ueding: *Klassische Rhetorik*. München: C. H. Beck 1996.
- 2 Marcus Tullius Cicero: *Orator. Lateinisch-deutsch*. 3. durchgesehene Auflage, dt. von Bernhard Kytzler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- 3 Vgl. u. a. Robert Suckale: Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik (2010). In: *Robert Suckales Kunstgeschichten*. URL: <http://kunstgeschichten.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html> [letzter Zugriff am 22.02.2016].
- 4 Zum Begriff des *Decorums* vgl. den Eintrag: *Decorum*. In: Jane Turner (Hg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 8. Oxford: Oxford University Press 1999, S. 612–613.
- 5 »Wahre das Dekor, das heißt, alles soll zusammenpassen: [...] und hab acht auf die Würde oder die Niedrigkeit des Gegenstandes, den du darstellen willst [...]« mahnt etwa Leonardo da Vinci seine Kollegen zur Befolgung der Gebote der Angemessenheit. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel. München: Schirmer/Mosel 1990, S. 306.

noch heute Stiläußerungen aller Couleurs und mit ihnen die Codes kulturellen Zusammenlebens.

Der vorliegende Beitrag möchte deshalb fragen, ob es Anlass gibt, über Art und Wirksamkeit des Nachhalls solcher, das Wechselverhältnis von Gattungen, Gegenständen und Stilen hierarchisierender Modelle auch in Bezug auf den Film nachzudenken. Damit soll im Folgenden freilich weder die Gültigkeit eines homogenen Stillagencodex in der Filmgeschichte behauptet noch nachgewiesen werden, dass einzelne Filmschaffende ihr Bemühen um den Stil etwa bewusst gemäß der Maximen antiker Rhetoriker oder frühneuzeitlicher Kunsttheorie organisiert haben könnten. Vielmehr ist es dem Beitrag an der ergebnisoffenen Anregung einer Perspektivierung des Verhältnisses von Filmstoff und Filmstil im Hinblick auf die Gebote stilistischer Angemessenheit gelegen: Angesichts welcher Gegenstände steigert sich das Stilwollen des Films, in welcher Verbindlichkeit werden Stoffe und Stile einander zugeordnet und aus welchen Grundannahmen, Wertesystemen oder Argumentationen speisen sich entsprechende Zuordnungen? Wann ist ein Film *under-*, wann *overdressed* und was *ziemt sich* in Sachen Filmstil?

Im Dienste größtmöglicher Anschaulichkeit sollen diese Fragen nach dem »Sujetstil« am Beispiel der Künstlerbiografie, also an einem Subgenre des biografischen Spielfilms entwickelt werden, für welches das Interesse am Stil sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene von konstitutiver Bedeutung ist. Der Gegenstand erscheint deshalb als besonders geeignet, weil die filmische Künstlerbiografie erstens infolge ihrer ostentativen Stilisierungen nach Maßgabe ihrer Referenz, der in Anerkennung stehenden, durch Markt und Historiografie bereits hierarchisierten »Hochkunst«, zu mannigfaltigen inner- wie intermedialen Vergleichen und Wertungen aufruft. Zweitens hat das Genre, wenngleich bereits in der Frühzeit des Kinos etabliert, ein noch immer überschaubares Korpus einschlägiger Filme hervorgebracht, das dennoch groß genug ist, um ein paar generalisierende Charakterisierungen seines »Stilwollens« statthaft erscheinen zu lassen. Wenn die Künstlerbiografie der gestellten Frage somit auch in hohem Maße entgegenkommt, soll sie nichtsdestoweniger als ein austauschbarer Untersuchungsgegenstand verstanden werden.

Filmische Künstlerbiografien haben nicht nur häufig vorfilmische Geschichte(n) zum Thema, sondern speisen sich als moderne Ausprägung populärer Biografik insbesondere aus stereotypen historiografischen Veratzstücken und Vorstellungen von Künstlerleben und Künstlerseele, die

bereits ebenfalls lange vor dem Film zu Geltung gelangten.⁶ Dass der meist psychologisierende, biografische Zugriff auf das Thema mit gängigen (romantischen) Klischees vom Künstler operiert, ist hinreichend untersucht worden.⁷ Motive des finanziellen Scheiterns, der sozialen Inkongruenz aufgrund und zugunsten professioneller Besessenheit, das Leiden an den Normen und Zwängen sowie am Unverstand der Gesellschaft, das Susan Sontag als »exemplarisch« verstanden wissen wollte,⁸ werden variiert und immer neu kombiniert. Der Künstler tritt als begnadeter Schöpfer, moralischer Mahner, einsamer Visionär und verkanntes Genie in Erscheinung und entlarvt selbst in seinem zum Wahnsinn gesteigerten Schaffens- und Ausdruckszwang in der Regel lediglich den Wahnsinn der ihn umgebenden Gesellschaft. Die stetige Konsolidierung und Fortschreibung dieser Künstlermythen geschieht nicht zuletzt über die Auswahl der Filmhelden. Denn stellt man in Rechnung, dass Arbeitswahn und Sexualtrieb,⁹ Sucht und Armut, Außenseitertum und Exzentrik sich womöglich in ähnlichem Maße auch in anderen Berufsgruppen äußern können, so darf als signifikant gelten, dass das Genre überproportional die Viten solcher Künstler hebt, die die geläufigen Bilder tragisch-dramatischer Künstlerexistenzen bedienen.¹⁰ Im hier gewählten Zusammenhang aber ist vor allem von Interesse, dass es sich bei den Filmhelden zwar mal um verfeimte, mal um gefeierte, fast ausnahmslos jedoch um von der Kunstgeschichtsschreibung kanonisierte Stilinnovatoren handelt.

Stilphänomene, Stilfindungsprozesse und Stilgeschichte bilden schon auf inhaltlicher Ebene das zentrale Thema der meisten Filme des Genres. Die

- 6 Vgl. hierzu grundlegend Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 [1934]. Zur filmischen Perpetuierung entsprechender Legenden vgl. auch Matthias Bauer: *Diesseits und Jenseits der Künstlerlegende. Überlegungen zur Dramaturgie, Ikonografie und Szenografie von Filmen, die sich mit dem Lebenswerk von Malern und Malerinnen beschäftigen*. In: Fabienne Liptay, Susanne Marschall, Henry Keazor (Hg.): *FilmKunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren 2011, S. 88–121, hier S. 95–98.
- 7 Vgl. hierzu insbesondere Jürgen Felix: *Künstlerleben im Film*, zur Einführung. In: Ders. (Hg.): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000, S. 9–18.
- 8 Susan Sontag: *Der Künstler als exemplarischer Leidender*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, deutsch v. Mark W. Rien, München: Hanser Verlag 1980, S. 75–83.
- 9 Zu diesen jüngeren Beigaben zum Künstlermythos vgl. Bettina Gockel: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2010.
- 10 Dieselbe Logik der Zweitverwertung wird offenkundig, wenn das junge Unternehmen *Exhibition on Screen* die filmischen Dokumentationen von »blockbuster-Ausstellungen« (!) in die Kinos zu bringen verspricht und dabei mit den Impressionisten, van Gogh, Rembrandt, Vermeer und seinem Perlenohrring zuerst exakt diejenigen Maler den Markt sondieren lässt, um deren Popularisierung sich zuvor das hier besprochene Spielfilmgenre verdient gemacht hatte. Siehe URL: <http://www.exhibitiononscreen.com> [letzter Zugriff am 22.02.2016]. Für 2016 im Programm: Goya und Renoir.

Dramaturgie entwickelt sich um die Suche nach und um das endliche Finden einer den Problemen der Zeit oder dem suchenden Künstlerindividuum adäquaten Ausdrucksform. Schon auf narrativer Ebene formiert sich also oft genug das Problem stilistischer Angemessenheit: Der eigene Stil gilt stets erst dann als gefunden, wenn er den Charakter, das gesellschaftliche Anliegen und die soziale Verantwortung des jeweiligen Künstlers als Ergebnis einer entbehrungsreichen ethischen und weltanschaulichen Suche, wenn nicht eines individuellen Passionsweges, adäquat ins Bild setzt.

Damit stellt der Filminhalt konkrete Herausforderungen an den Filmstil: Suche, Stil und Werk des Helden verlangen nach Sichtbarkeit. Der Regisseur sieht sich mit dem selbstgewählten, aber fordernden historischen Referenzangebot konfrontiert, das den eigenen Stil annähernd bindend vorformuliert und dem seine *Remediationen* im Sinne David Bolters und Richard Grusins¹¹ nun ihrerseits gerecht werden müssen. Trotz aller Verwandtschaften von Malerei und Film können mediale Stil- wie Werktransfers nicht ohne essenzielle Transformationen der jeweiligen Vorlagen gelingen. Gemälde im Film werden zu Einstellungen, in diesen dem Querformat eingepasst, einer definierten Dauer unterworfen, über ein konkretes Vorher und Nachher in eine mehr oder weniger chronologisch oder kausal organisierte Narration oder Argumentation eingebettet und dabei nicht zuletzt in dieser oder jener Weise vertont.¹² Die den entsprechenden Übersetzungsprozessen inhärenten Ausdeutungen haben, umso mehr im Verbund mit den meist stark psychologisierenden Tendenzen des Genres, immer wieder stark sinnverfälschenden Charakter. Nur am Rande sei erwähnt, dass die Beschaffenheit entsprechender, zunächst einmal technischer Hürden gerade dort besonders anschaulich zutage tritt, wo versucht wird, die biografischen Wende- und Höhepunkte einer künstlerischen Stilsuche als vermeintlich fruchtbarste Momente der Narration ins Bewegtbild zu überführen. Geistiger Entwurf und kreativer Akt entbehren im Normalfall jeder physischen Dynamik und verweigern sich so einem konstitutiven Vermögen des Films, beide können zudem quälend lange dauern. Ganz in diesem Sinne räumte etwa Julie Taymor ein, zunächst gezögert zu haben, als ihr das Drehbuch von FRIDA

11 Vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1999.

12 Hilmar Hoffmann sprach im selben Zusammenhang bereits 1967 von den Gefahren einer »interpretationschronologischen« Inszenierung von Gemälden im Film. Vgl. Hilmar Hoffmann: Kunst und Künstler im Film – Grenzen, Möglichkeiten und Diskussionen. In: Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): *Film im Museum. Seminarbericht*. Köln: Eigenverlag 1967, S. 16–41, hier S. 17.

[Kahlo]¹³ (2002) angeboten wurde: »I really didn't want to do a film about artists. I paint, I sculpt, but it's very hard to know why a painter paints that way. [...] And how interesting it is to put a camera on all of that?«¹⁴

Es scheint, als versuche der umso dogmatischere formale Gehorsam, mit dem sich das Genre mehrheitlich dem Individual- oder Epochenstil seiner Helden verschrieben hat, das Dilemma zu kompensieren. Unabhängig von der Wahl der authentizitätsfördernden Stilmittel prägen strenge Stiladaptionen die Ästhetik langer Sequenzen oder ganzer Spielfilme. Derek Jarman bedient sich der begrenzten Farbpalette CARAVAGGIOS¹⁵ (1986) und meidet wie dieser jeden Ausblick auf den freien Himmel. Rembrandt-Filme¹⁶ stehen durch eine barocke Licht-, van-Gogh-Filme¹⁷ durch eine expressive Farbreihe hervor. John Mayburys *LOVE IS THE DEVIL – STUDY FOR A PORTRAIT OF FRANCIS BACON* (1998) operiert mit den für Bacon typischen Verzerrungen und Unschärfen,¹⁸ in Raoul Ruiz' *KLIMT* (2006) mimit ein viel-farbiger »Konfettiregen« die aus den Gemälden des Helden bekannten, kleinteilig ornamentierten Flächengestaltungen. Nicht selten werden im Film aus den Individualstilen der Helden die »Bilder ihrer Epoche« abgeleitet – so wenn Vermeers Delft weich- oder Rembrandts Amsterdam in konsequenten *Chiaroscuro*-Effekten gezeichnet wird.

Wie weit die Verbindlichkeit des ungeschriebenen Gesetzes zur Stiltreue gegenüber dem Werk der Filmhelden reicht, mögen wenige Äußerungen verantwortlicher Regisseure belegen: So nannte John Maybury Francis Bacon seinen eigentlichen »Art-Director«,¹⁹ so ließ Julie Taymor verlauten, die Biografie Frida Kahlos »in her style«²⁰ gedreht zu haben, und so gab

13 FRIDA. DVD (Miramax Home Entertainment 2003). Extras: Interview mit Julie Taymor. Zu Taymors Blick auf FRIDA vgl. auch Julie Taymor: Director's Notes. In: Julie Taymor, Linda Sunshine (Hg.): *Frida. Bringing Frida Kahlo's Life and Art to Film*. New York: Newmarket Press 2002, S. 9–15.

14 FRIDA. DVD (Miramax Home Entertainment 2003). Extras: Interview mit Julie Taymor. Frida Kahlo bilde insofern eine Ausnahme, als ihre eigenen Gemälde bereits biografisch seien.

15 Zu CARAVAGGIO vgl. Klaus Krüger: Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's Caravaggio. In: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 257–279.

16 EWIGER REMBRANDT (Hans Steinhoff, 1942), REMBRANDT (Charles Matton, 1999) u. a.

17 LUST FOR LIFE (Vincente Minnelli, 1956), VINCENT & THEO (Robert Altman, 1990) u. a.

18 Zu *LOVE IS THE DEVIL* vgl. Marcus Stiglegger: Exzeß und Bestrafung. Bacon und Schiele – eine Fusion von Leben und Werk. In: Jürgen Felix (Hg.): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000, S. 95–102.

19 Nadine Lange: There is no beauty without the wound. Ein Gespräch mit John Maybury. In: *Artechock* (1998). URL: http://www.artechock.de/film/text/interview/m/mag-bury_1998.htm [letzter Zugriff am 04.03.2015].

20 FRIDA. DVD (Miramax Home Entertainment 2003). Extras: Interview mit Julie Taymor.

Raoul Ruiz angesichts seines Klimt-Films zu Protokoll: »I like to imitate styles«. ²¹ Über solche generellen Stilisierungen hinaus hat das Genre auf mannigfaltigen anderen Wegen die eigentlichen Werke seiner Helden ins Bild gesetzt. Man inszenierte die originalen Gemälde oder ihre Kopien als Requisiten, man tastete diese in analytischen Montagen und Fahrten ab, als gehöre ihr Raum dem diegetischen Raum des Filmes an, man suchte gemalte Originalschauplätze auf oder bildete diese nach. Vor allem aber wurden immer wieder *Tableaux vivants* in Szene gesetzt, meist, um diese ihren faktischen historischen Vorbildern (extradiegetisch: das Filmbild empfindet ein bereits bestehendes Gemälde nach – das *Tableau vivant / animé* folgt auf das Gemälde) gemäß narrativer Chronologie vorausgehen zu lassen (diegetisch: der Filmheld gestaltet auf Basis eines vorangegangenen visuellen Eindrucks sein Kunstwerk – das Gemälde folgt auf das bewegte Bild). Die *Tableaux vivants* betreffen dabei als traditionsreiche Aufrufe zum heiter-bildungsbürgerlichen Bilderraten zunächst weniger den Transfer des Stils als den von Komposition und Ikonografie einzelner Werke, machen aber sicher einen Hauptreiz des Genres aus.

Neben ihrem Dienst an der Narration bereitet die über die filmische Belegung konkreter Gemälde ausgestellte Werktreue, wie die generelle Stiltreue, strukturell der Identifikation des Filmemachers mit seinem malenden Helden den Boden. Denn wenn aus manuell erzeugten Stilen fotomechanisch erzeugte Stile, aus *erfundene*n Bildern Schnappschüsse *vorgefundener* Bilder werden, die der Held in allen Abstufungen der Plausibilität lediglich auf der Straße aufzulesen hat, dann wird nicht nur das stilprägende Potenzial des Inspirationsmomentes Zufall maßlos überbewertet, sondern auch die innere Stilsuche in hohem Maße veräußerlicht. Der Maler nähert sich dem Fotografen, der sein filmisches Leben nach Logik einer Safari mit Kameraaugen durchstreift. Indem also *Tableaux vivants* und ihre nächsten Verwandten mediale Transferleistungen ausstellen, nivellieren sie gleichzeitig die medialen Differenzen: Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der ein Filmemacher das Gemälde eines Malers in Bewegung setzen kann, entnimmt derselbe Maler dieser Bewegung seine »Filmstills«. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Hans Steinhoffs EWIGER REMBRANDT (1942) begegnet den Mitgliedern der Schützengilde in der von ihm für die *Nachtwache* (1642) ersonnenen Disposition auf der Straße, Maybury erklärt Francis Bacons Bildräume verunklärnde Perspektivlinien zum Ertrag eines nächtlichen Schaufenster-

bummels und Ed Harris führt selbst noch die Hinwendung POLLOCKS (2000) zum abstrakten (!) Expressionismus auf dessen vermeintlich initialen Blick auf den formalästhetisch assoziierbaren Tanz einiger Wasseralgen zurück.

Solch ostentative Annäherungen von fotografiertem und gemaltem Bild bereiten medialen wie personalen Selbstreflexionen den Boden, die als wesentlicher Subtext des Genres von der Forschung kaum mehr in Zweifel gezogen werden. So fordernd wie exemplarisch stellt die Inszenierung des Leidens und Scheiterns bildender Künstler im Film stets auch die traditionsreiche Anerkennungsfrage nach dem »Film als Kunst«,²² nach dem Kunstwert einzelner »Kunstfilme« und nach der Aufwertung des Filmemachers zum Filmkünstler.²³ Und schickt ein Regisseur einen Künstler auf Stilsuche, dann hat er die Frage nach der eigenen künstlerischen Identität in der Wahl dieses Künstlers oft genug bereits beantwortet.

Ob Andrej Tarkowskij's Interesse an ANDREJ RUBLJOW (1966) oder Vincente Minnellis Interesse an Vincent van Gogh auch durch die Eignung entsprechender Maler als »Namenspatrone« für ihre jeweiligen Filmbiografien begünstigt worden ist, sei dahingestellt. Für Ed Harris aber bestand nach eigener Auskunft das erste Movens, sich mit Jackson Pollock zu beschäftigen, tatsächlich in der eigenen, unleugbaren physiognomischen Ähnlichkeit mit seinem späteren Filmhelden.²⁴ Neben den bereits Genannten äußerte sich ferner Carlos Saura (GOYA EN BURDEOS, 1999) explizit im Sinne einer eigenen Identifikation mit Goya.²⁵ In diesem Zusammenhang sei auch Julie Taymor erneut zitiert: »Frida painted her own reality, her life. I'm a director and I paint any other people, other people's realities«. ²⁶ Ähnlich ihr Kameramann Rodrigo Prieto: »In a way I'm also a visual artist [wie Frida Kahlo und Diego Rivera], I use frame, light, composition«. ²⁷ Wenn Taymor darüber hinaus antrat, eine eigene Identifikation mit Frida Kahlo abzuleugnen, stellte am Ende auch sie in verräterischer Inkonsequenz die biografischen Analogien heraus: Ihre ebenso kinderlose wie produktive Künstlerlebens-

22 Vgl. insbesondere Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt 1932.

23 Kaum zufällig wird das Genre von Regisseuren geprägt, denen in Selbst- und Fremdwahrnehmung ohnehin das Etikett des *Filmkünstlers* anhaftet oder die ein solches für sich in Anspruch nehmen. Julie Taymor (FRIDA) ist ferner selbst auch als bildende Künstlerin tätig, mit Julian Schnabel (BASQUIAT, 1996) unternahm gar ein hauptberuflicher Maler sein Regiedebüt.

24 Vgl. Doris Berger: *Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 282.

25 GOYA IN BORDEAUX. DVD (Art-Haus 1999). Extras: Interview mit Carlos Saura.

26 FRIDA. DVD (Miramax Home Entertainment 2003). Extras: Interview mit Julie Taymor.

27 FRIDA. DVD (Miramax Home Entertainment 2003). Extras: Die Visionen des Kameramanns und des Filmausstatters.

partnerschaft mit dem Filmkomponisten Elliot Goldenthal²⁸ ähnele derjenigen Diego Riveras und Frida Kahlos, deren künstlerische Passion ohne Gedanken an Kritik, Kommerz oder das Publikum zudem ganz der eigenen entspreche.

Dass den ästhetischen und handwerklichen Schulterschlüssen, die den Filmemacher zum Kollegen, Seelenverwandten, Leidensgenossen oder Erbverwalter insbesondere des Malers machen, ferner auch sexuelle,²⁹ politische,³⁰ religiöse oder soziale Bekenntnisse inhärent sein können, liegt ebenso auf der Hand wie der Umstand, dass das Genre immer dort, wo das Selbstbild eines Regisseurs die Auswahl seines Wahlverwandten determiniert, in leidenschaftlicher Parteinahme nicht nur Malerei und Film, sondern auch deren jeweils individuellen Herstellungs- und Rezeptionsbedingungen in Korrespondenz zu bringen trachtet. Die Gebote der Werk- und Stiltreue der Filmbilder gegenüber ihren historischen Vorbildern formulieren mithin nicht nur einerseits die zentrale filmtechnische Herausforderung des Genres, sondern ebnet auch einem zentralen ästhetischen Vehikel der produktiven Konkurrenz und Identifikation des Regisseurs mit seinem Helden, der Leinwand des Malers mit der des Kinos, den Weg.

Hatte Jacques Aumont 1992 im Vergleich von *Projektor und Pinsel* noch konstatiert, dass das Filmmedium als solches die vermeintlich nächstverwandte Malerei in seiner »Suche nach künstlerischer Filiation«³¹ als möglichen Ursprung kaum je zur Kenntnis genommen, wenn nicht geradewegs abgeleugnet habe,³² hat die filmische Künstlerbiografie offenbar seit jeher den gegenteiligen Weg beschritten. Wie sehr das Filmmedium in diesem Genre die Selbstreflexionen über den Paragone mit seinem gewählten Sujet,

28 Goldenthal schrieb auch die Musik zu FRIDA.

29 Derek Jarmans Interesse an Caravaggio lag nicht zuletzt in beider Homosexualität begründet.

30 Andrej Tarkowskij in *ANDREJ RUBLJOW* (1966) wie auch Konrad Wolf in *GOYA – ODER DER ARGE WEG DER ERKENNTNIS* (1971) inszenierten mehr oder minder offenkundige Parallelen zwischen den Arbeitsbedingungen ihrer Helden im Feudalismus / Absolutismus und den eigenen Arbeitsbedingungen im Kommunismus. Und Bernhard Stephan beschrieb sein Bauernkriegsdrama *JÖRG RATGEB – MALER* (1977), seinerseits so etwas wie eine Stilkopie von Tarkowskij's *ANDREJ RUBLJOW*, in ähnlicher Stoßrichtung sogar als seine beste »Gegenwartsgeschichte«. Vgl. Raymund Stolze: Bernhard Stephan. Nur eine Probe des Talents? In: Rolf Richter (Hg.): *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker*. Berlin: Henschelverlag 1981, S. 161–173, hier S. 164.

31 Jacques Aumont: *Projektor und Pinsel*. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *montage AV* 1/1 (1992), S. 77–89, hier S. 77.

32 Ebd., S. 78: »Wenn der Film eine Beziehung zur Malerei hat«, resümiert Aumont seine dahingehenden Überlegungen, dann gerade »nicht als simple Übersetzungs-Relation, welche die Kamera mit dem Pinsel gleichsetzt, den Film mit dem Gemälde«. Ebd., S. 88.

der Malerei, betreibt, wurde jüngst noch einmal von Norbert M. Schmitz herausgestellt.³³ Insbesondere die jüngeren Künstlerbiografien scheinen ihm nicht nur Recht zu geben, sondern gar eine qualitative Zunahme paragonaler Anliegen zu belegen, insofern sie verstärkt Motive unter die etablierten Narrative mischen, die geeignet sind, die historischen und vorfilmischen Wurzeln des Films auszuloten. An die Stelle des sozialen und finanziellen Niedergangs Rembrandts, der zerstörerischen Autoaggression van Goghs und der tödlichen Sauflust Pollocks treten Jan Vermeers *Camera obscura*, William Turners »lumièresche« Züge, Auguste Renoirs filmemachender Sohn, von denen jeweils noch gesondert die Rede sein wird. Und hatte der US-amerikanische Maler Edward Hopper Filmgrößen wie James Dean in seinen Gemälden in doppeltem Sinne stillgestellt, indem er ihnen sowohl die Stimme als auch die Beweglichkeit nahm, (re-)animierte jüngst das filmische Experiment *SHIRLEY – VISIONS OF REALITY* (Gustav Deutsch, 2013) Hoppers quälend statische Gemälde in einer waschechten intermedialen Retourkutsche. Nicht zuletzt fällt auf: Der Film nimmt bei aller produktiven Reibung im medienhistoriografischen Fokus heute eher Kontinuitäten denn Differenzen oder Zäsuren in den Blick und die technischen Herausforderungen seiner historischen Stilreferenzen wohl auch deshalb besonders ernst.

Die jüngste Konjunktur des medialen Rangstreits mit den Waffen des Stils lässt sich etwa anhand von Gilles Bourdos' *RENOIR* (2012) belegen, der den Paragone auf narrativer Ebene zum Generationenkonflikt stilisiert. Treu der medienhistorischen Chronologie, gemäß welcher sich das Kino als Spross der Malerei begreifen ließe,³⁴ behandelt der Film mit Auguste Renoir, dem impressionistischen Maler von Weltruhm, und Jean Renoir, dessen filmemachendem Sohn von Weltruhm, eine in dieser Prominenz wohl einzigartige Personenkonstellation. Bourdos spitzt diese noch einmal sprechend zu, indem er den malenden Vater und den filmenden Sohn um ihre gemeinsame

33 Norbert M. Schmitz: Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie. In: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexionen im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 105–121. Nicht zuletzt, so Schmitz, erlange der Film in seiner Eigenschaft als wirkmächtiger Teil moderner Künstlerbiografie Deutungshoheit über das ältere Medium. Vgl. ebd., insbesondere S. 107–111.

34 Diese »genealogisch« argumentierende Denkfigur wurde folgenreich bereits durch Giorgio Vasaris Versuch eines versöhnlichen Einwurfs in die Paragone-Debatte seiner Zeit popularisiert: Er erklärte Malerei, Architektur und Skulptur zu *Schwestern*, indem er die Zeichenkunst als den allen gemeinsamen *Vater* ausrief. Vgl. Giorgio Vasari: Vorrede des Gesamtwerks (1568). In: Ders.: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2010, S. 43–58, insbesondere S. 55–56.

Filmplakat
von Gilles
Bourdost' RENOIR
mit authenti-
fizierender
»Signatur«
des Malers



Muse Andrée Heuschling konkurrieren lässt. Dabei wird die von Auguste Renoir vertretene Malerei zwar als wohlwollend und altersklug charakterisiert und der älteren Kunst ferner ein ungebrochener Arbeitstrieb sowie eine mobilisierbare Libido zugebilligt. Gleichwohl aber scheint der Film über die explizite Ausstellung der fortschreitenden Hinfälligkeit des väterlichen Körpers³⁵ die Analogie zur Defunktionalisierung der Malerei infolge der technischen Entwicklung jüngerer Bildmedien zu suchen, um Douglas Crimps viel zitiertem »Ende der Malerei«³⁶ das Wort zu reden. Inwieweit sich dieses Ende mit dem perspektivischen Tod der malenden Generation Auguste Renoirs realisieren wird und inwieweit es durch dessen mitunter klammerndes Verhalten noch verzögert werden kann, lässt der Film offen. Signifikant aber ist, dass Andrée Heuschling im Film, wengleich als Modell des Malers entlohnt, des Sohnes Traum vom Film teilt und sich als Schauspielerin ver-

35 Um 1892 erkrankte Auguste Renoir an rheumatoider Arthritis.

36 Douglas Crimp: The End of Painting. In: *October* 16 (1981), S. 69–86.

standen wissen will. Sie erliegt der zurückhaltenden Anziehungskraft des kriegsversehrten jungen Mannes ebenso wie der des sich seiner selbst noch nicht sicheren jungen Mediums. Werden indes Letztere gegen Ende des Films von der Muse geküsst, und wird ferner der künstlerische Emanzipationsprozess des Sohnes vom malenden Übervater auf der Ebene des Dialogs eigens verbalisiert, tut Jean im Film doch weiterhin gut daran, sich dem Rat (und dem Geld) Auguste Renoirs nicht zu verschließen.

Diese versöhnliche Grundstimmung des Films, seine Botschaft einer relativen Gleichberechtigung, die jeder Kunst die ihr eigene Zeit zumisst und doch vor allem beider Familienähnlichkeit betont, findet eine formale Entsprechung in einem sinnfälligen Kameraschwenk, der die Lichtkünste des Films und der Pleinairmalerei zwar in eine zeitliche Chronologie bringt, vor allem aber in eine wohlbedachte Einladung zum vergleichenden Sehen überführt. Unter freiem Himmel fängt die Kamera zunächst mit höchster Auflösung die kalkulierte Unschärfe des farbigen, skizzenhaft-pastosen Farbauftrags eines väterlichen Gemäldes ein.³⁷ In einem langsamen Schwenk nach links verlässt die Kamera die auf einer Staffelei fixierte Leinwand, um den Blick auf die sich in der Raumtiefe verlierende Szenerie sukzessive, jedoch nicht vollständig, freizugeben. Der sich zwangsläufig in fernsichtiger Unschärfe verlierende Blick auf die bereits von der Leinwand bekannte, sich im Grünen erfrischende Ausflugsgesellschaft mimt einerseits – und gemäß gängiger Konventionen des Genres – den Blick des (alternden) Malers. Andererseits aber verschmelzen bemalte Leinwand und fotografierte »Realität« auf dem vorübergehenden, zum komparatistischen Sehen einladenden »Split-Screen« über den Umweg ihrer ostentativen Trennung und Zurschaustellung der Verschiedenheit der jeweiligen Herstellungsprozesse formal so weit, dass wohl in der Tat als bewiesen gelten muss, dass auch RENOIR in Bezug auf seine mimetischen Absichten reüssiert. Er fotografiert das Unschärfe scharf, das Scharfe unscharf und kann mithin *beides*: Film und Malerei, wobei Letztere im weiteren Verlauf des Schwenks ihre sukzessive Verdrängung erdulden wird. Von rechts füllt sich der Kader zunehmend auf Kosten der weichenden Leinwand Auguste Renoirs. So löst der Sohn den Vater,³⁸ der Film die Malerei als natürlicher Erbe im positiven Sinne ab –

37 Auguste Renoir beteuert im Film wiederholt, dass die *Farbe* die eigentliche Substanz der Malerei bilde.

38 Störrisch unterrichtet Auguste Renoir noch zu Beginn ebenjener Szene seinen Sohn Jean (im Rahmen eines Gesprächs über Kunst und Krieg): »Das Elend, die Hoffnungslosigkeit, der Tod, das geht mich nichts an. [...] kannst du dir etwa vorstellen, dass ich mich erschieße? In meinem Alter? Das wäre doch reine Koketterie!«

nicht zuletzt mit deren auf natürlichem Wege ererbten Mitteln. Durch mehr oder weniger motivierte stilistische und ikonografische Zitate von Gemälden von Otto Dix oder Edgar Degas rundet Bourdos seinen Film *RENOIR* zum »Epochenbild« ab.



Gilles Bourdos: *RENOIR*



Joseph Mallord William Turner: *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway*, 1844 (London National Gallery)



Auguste und Louis
Lumière: L'ARRIVÉE D'UN
TRAIN À LA CIOTAT (1895)

Ein weiteres Beispiel für das neu entfachte Interesse des Films an der fremdreferenziellen Selbstbetrachtung lieferte 2014 Mike Leigh mit MR. TURNER. Turner selbst hatte sich nicht zuletzt der Aufgabe gestellt, den mit der Industrialisierung einhergehenden Beschleunigungserfahrungen über seinen Malstil gerecht zu werden und setzte die moderne Seherfahrung an einem verantwortlichen Gegenstand – dem fahrenden Zug – ins Bild. Insofern sich Turner mithin noch vor dem Film dem ureigenen Material des Films (Zeit, Licht, Bewegung) zuwandte, um damit ähnliche formale Schocks zu provozieren wie später der einfahrende Zug der Brüder Lumière, war es also nur eine Frage der Zeit, wann sich das Kino auch an Turner als einem seiner vermeintlichen historischen Wegbereiter erinnern sollte. Dass sich ein Landsmann Turners dieser Aufgabe annahm, um sich dabei einmal mehr dem Nachempfinden der künstlerischen Handschrift seines Helden als eigentlicher filmischer Herausforderung zu verschreiben, entspricht den gängigen Gepflogenheiten.

Als besonders anschauliches Beispiel für die neuerliche Konjunktur paragonalen Kräftemessens als einem weiterhin, wenn nicht zunehmend wirkmächtigen Verkaufsargument erweist sich insbesondere die Vermarktungsstrategie des Films. Neben dem deutschen Untertitel MEISTER DES LICHTS, dem die lichtbasierte Filmkunst begrifflich so inhärent ist wie einst schon dem Nachnamen ihrer vermeintlichen Erfinder Lumière, verdient ein Detail im hier gewählten Zusammenhang gesonderte Aufmerksamkeit. Vier Filmstills, allesamt denjenigen Einstellungen entnommen, die im Film ausgewählte Gemälde Turners imitieren, sind dem Artwork der zum privaten Kauf bestimmten DVD wie zum augenzwinkernden Kommentar des eigenen Kalküls im Postkartenformat beigegeben. Gedruckt wurden »Leighs Turners« dem optischen Eindruck gemäß zunächst auf Leinwand, bevor sie



Mike Leigh: MR TURNER

den geneigten Betrachter als verkleinerte fotografische Reproduktionen der als Malerei getarnten fotografischen Reproduktionen filmischer Imitationen der Originalgemälde dazu auffordern, nach ihrem eigentlichen Bildstatus und ihrer zugehörigen Bestimmung zu fragen.

Fordern die Kunstdrucke von ihren Besitzern die Rahmung und anschließende Anbringung über der Wohnzimmercouch oder dienen sie lediglich der technischen Vereinfachung ihrer Gegenüberstellung mit den zugehörigen Reproduktionen im häuslichen Turner-Bildband? Erschöpft sich ihr Sinn bereits in der Kennzeichnung ebenjener »Gemälde«, die der Betrachter aus dem filmischen Fluss der Bilder wiedererkennend extrahieren soll oder verlangen ihre Rückseiten gar nach Briefmarken und ein paar handschriftlich niedergelegten Eindrücken, mittels welcher der Absender die Liebsten an seiner vorabendlichen Bildschirmreise in das England des 19. Jahrhunderts teilhaben lässt?

Fest steht, dass nicht nur einzelne Filmemacher, sondern längst auch die nationalen Filmindustrien das Potenzial medienhistorischer Rückversicherungen und kultureller Ahnenforschung für sich entdeckt haben. Dafür sprechen nicht nur der Zuschnitt ihrer Belohnungspolitik, sondern mitunter auch die Filmpreise selbst, deren Namenspatrone Traditionslinien und Schwesterkünste definieren und die seit den frühen Tagen der Filmtheorie unternommenen Versuche komparatistischer Nobilitierung des jüngeren Mediums mit Blick auf die älteren Bildkünste fortschreiben. Der spanische



Joseph Mallord William Turner: *The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*, 1839 (London National Gallery)



Mike Leigh: MR TURNER – Filmstill als vermeintliches Ölgemälde im Postkartenformat als Beigabe der DVD

Filmpreis *Goya*, der seit 1987 vergeben wird, ehrt den spanischen Maler Francisco de Goya, und dem italienischen Filmpreis *David di Donatello* leiht die Skulptur des Renaissancebildhauers nicht nur den Namen, sondern auch das Aussehen seiner Trophäe. Das jüngste Glied dieser Kette bildet der in Belgien seit 2011 verliehene [René] *Magritte du Cinéma*. Dass mithin gleich mehrere nationale Filmpreise nicht nach den Größen des eigenen Fachs, sondern nach den Heroen der bildenden Kunst benannt sind, belegt zweierlei: Erstens sieht sich der enge Verwandtschaftsgrad von Malerei (und sogar von Skulptur!) und Film aus Sicht des Letzteren bestätigt. Zweitens nimmt das selbstverordnete Bekenntnis der jeweiligen nationalen Filmindustrien zu ihren malenden oder meißelnden Schutzpatronen ältere Autonomieerklärungen des eigenen Mediums graduell zurück. Im Gegenteil ist diesem eine generelle Subordinationsgeste gegenüber den älteren Künsten inhärent. Der Film will sich weniger als eigenständiges, geschweige denn populäres Medium, denn als jüngstes Kapitel einer jeweils traditionsreichen nationalen Kunstgeschichte verstanden wissen.

Wenn schließlich die entsprechenden Auszeichnungen gerade denjenigen Filmen verliehen werden, die die Namensgeber Ersterer auch zu ihren Helden machten, schließt sich der Kreis transmedialer und nationaler Verehrungslogik.³⁹ War Carlos Sauras *GOYA EN BURDEOS* (1999) im Jahr 2000 gleich in zehn Kategorien für den *Goya* nominiert, von denen er fünf gewinnen konnte, kam *GOYA'S GHOSTS* (2006) des (tschechisch-US-amerikanischen) Regisseurs Milos Forman im Jahr 2007 immerhin noch auf drei Nominierungen. In beiden Fällen liegt der Verdacht nahe, dass die Verleihung des Filmpreises an gleichnamige Filme nicht nur diese, sich selbst oder gemeinsame Referenzgrößen zu honorieren suchte, sondern dass man die Filme stets auch zum Anlass nahm, Vermögen und Rang der »siebten Kunst« als solche zu feiern.

Bemisst man die öffentliche Anerkennung des in die Aura der Hochkunst getauchten Subgenres anhand von Kritiken, Preisen und Auszeichnungen, fällt weiter ins Auge, dass erwartungsgemäß der Stil die zentrale Kategorie seiner Beurteilung bildet, dass vor allem die stilprägenden Gewerke wie Kamera, Szenenbild oder Ausstattung unter Beobachtung genommen, weniger inhaltliche als vielmehr technische und formale Innovationen entlohnt werden. Proportional zum Grad der erreichten »Authentizität« wird die formale, insbesondere die *visuelle* »Einführung« der Regisseure in den von ihnen

39 Mit *EL GRECO* (Yannis Smaragdis, 2007) erhielt 2009 ein weiterer Film, der einen für den spanischen Hof tätigen Maler zum Helden hat, einen *Goya* (für das beste Kostümdesign).

gewählten Gegenstand goutiert. Insofern deshalb die eigentliche Stilverantwortung beim Filmhelden verbleibt, ist für den Regisseur zwar nur der Rang der Kongenialität zu erwerben, dieser aber umso leichter, wenn er nur in Bezug auf den formalen Stiltransfer reüssiert. Der Preis der Stilisierung von Filmen nach historischen Vorbildern mag somit zwar in einer vordergründigen Hingabe des eigenen Individualstils und eines partiellen Verzichts auf monetären Erfolg bestehen,⁴⁰ nach der öffentlichen Anerkennung zu urteilen lohnt formaler Historismus aber allemal, denn aus einem Film kann dank seiner schnell ein »Meisterwerk« – übrigens ein in der Vermarktung des Genres inflationär verliehener Rang – werden.⁴¹

Unter dem Titel »Gewaltige Bilder in zarten Farben« leitet etwa *Die Zeit* ihr durchweg positives Urteil über RENOIR ganz aus dessen stilistisch-imitatorischen Qualitäten ab. Der Film finde »ein filmkünstlerisches Äquivalent zur Inspiration, die den Maler Renoir in seinen letzten Meisterwerken ange-regt hat. Kein dramaturgisch durchkalkulierter Plot, sondern Farbe, Licht, Sinnlichkeit und die hervorragende Kameraarbeit von Mark Ping Bing Lee treiben diesen Film an, auf dessen fließendes Wesen man sich einlassen muss, um die ruhige Kraft dahinter zu erkennen.«⁴² Kaum zufällig ruft solche Rede von einem vermeintlich richtungslos durch die Zeit mäandernden Lichtspiel flüchtiger Formen und luftiger Farben alle zentralen Schlagworte des Impressionismus auf. Ähnlich die *Rheinische Post*: »Herrliche Bilder und prachtvolles Licht lassen das Künstlerporträt über Auguste Renoir zu einem Gemälde mit der Kamera werden. [...] RENOIR ist vor allem eine Augen-weide. Er erzeugt atmosphärische Dichte und schafft Impressionen – so wie Renoir in seiner Malerei.«⁴³ Krischan Koch titelt auf *NDR Info*: »Ein Film, wie ein Bild von Renoir«,⁴⁴ die *Osnabrücker Zeitung* schreibt: »Regisseur Gilles Bourdos malt die Bilder seines Films über den Klassiker des Impressionismus mit der Kamera wie mit farbsattem Pinsel.«⁴⁵ Eine so geartete Rhe-

40 Die Entscheidung eines Regisseurs für einen Ausflug in dieses Genre kann sich angesichts des Zugewinns an Renommee am Ende freilich auch in finanzieller Hinsicht auszahlen.

41 Es steht außer Frage, dass einige Filme der Gattung zu Recht gewürdigt und andere, wenngleich auffällig wenige, auch in der Breite kritisiert wurden.

42 Martin Schwickert: Gewaltige Bilder in zarten Farben. In: *Die Zeit* (13.02.2013). URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2013-02/film-renoir> [letzter Zugriff am 22.02.2016].

43 o. A.: Stimmungsvolles Filmportrait des Malers Auguste Renoir. In: *RP Online* (13.02.2013). URL: <http://nachrichten.rp-online.de/kultur/film/stimmungsvolles-filmportraet-des-malers-auguste-renoir-1.3174600> [letzter Zugriff am 13.02.2013].

44 Krischan Koch: Ein Film, wie ein Bild von Renoir. In: *NDR Info* (13.02.2013). URL: http://www.ndr.de/kultur/kino_und_film/renoir129.html [letzter Zugriff am 13.02.2013].

45 Stefan Lüddemann: Die Fülle des südlichen Lichts. In: *Osnabrücker Zeitung* (08.02.2013). URL: <http://www.noz.de/deutschland-und-welt/kultur/69451461/mit-seinem-film->

torik, die die Enge der Verwandtschaft von Maler- und Regisseurszunft unterfüttert, prägt nicht nur die (hier nach Zufallsprinzip zusammengetragene) Filmkritik, sondern wird immer wieder bereits durch die Presstexte der Verleihfirmen sowie von den Filmschaffenden selbst lanciert.

Im konkreten Fall indes bleibt zu sagen: So griffig der oben besprochene Kameraschwenk die medienhistorische Gemengelage auch eingefangen haben mag, so sehr bleibt *RENOIR* auf narrativer Ebene in herkömmlichen Künstlerklischees und Geschlechterbildern befangen, so blass bleibt die psychologische Zeichnung seiner Charaktere. Zum »Meisterwerk« wird der Liebesfilm vor allem kraft seiner visuellen Ambitionen, seiner 2014 mit dem *César* ausgezeichneten Kostüme und wohl auch seines der »Hochkunst« beider verhandelten Medien entliehenen Gegenstandes.

Mehr noch trifft all dies auf *GIRL WITH A PEARL EARRING* (*DAS MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRING*, 2003) zu. Dessen Regisseur Peter Webber hatte sich infolge eines Kunstgeschichtsstudiums »adequately prepared«⁴⁶ gesehen, nicht nur den Stil Jan Vermeers, sondern auch denjenigen anderer holländischer Maler des Goldenen Zeitalters⁴⁷ filmisch nachzuempfinden: »the period«, betonte Webber, »wasn't a mystery.«⁴⁸ Und doch habe er in seinem auf Tracy Chevaliers gleichnamigem Roman von 1999 basierenden Film gezielt auch moderne Stilmittel eingesetzt, um kein reines »museum piece«⁴⁹ zu erstellen. Gemessen an der öffentlichen Anerkennung des Films scheint all dies vollauf gelungen zu sein: *GIRL WITH A PEARL EARRING* erhielt vier Nominierungen für den *BAFTA-Award* 2003, *Oskar*-Nominierungen 2004 in den Kategorien »bestes Szenenbild«, »beste Kamera« und »bestes Kostümdesign«, *Golden-Globe*-Nominierungen 2004 für Alexandre Desplats Filmmusik und für Scarlett Johansson als »beste Schauspielerin in einem Drama«. Im selben Jahr wurde der Film in der Kategorie »bester Film« auch beim *Cinema International Film Festival* sowie in der Kategorie »bester britischer Film« beim *British Academy Film Award* nominiert. Hinzu kommt eine Nominierung in der Kategorie »bester europäischer Film« für den *David di Donatello*, eine Nominierung Webbers beim *British Independent Film Award* für den *Douglas-Hickox-Preis* als »bester britischer Debütregisseur« sowie eine Nomi-

renoir-feiert-gilles-bourdos-ein-malergenie-und-seine-letzte-muse-verpasst-aber-das-drama-der-kreativität [letzter Zugriff am 13.02.2013].

46 Das Interview datiert aus dem Jahr 2004. Vgl. URL: <http://www.futuremovies.co.uk/filmmaking.asp?ID=63> [letzter Zugriff am 19.02.2015].

47 Die ostentative Verwendung des *Chiaroscuro* verdanke sich insbesondere der Malerei Rembrandts. Vgl. ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

nierung in der Kategorie »bester Regisseur für einen britischen Film« durch die *Directors Guild of Great Britain*. 2005 folgten Nominierungen als »bester europäischer Film« sowohl für den *Goya* als auch für den *Literaturfilmpreis*. Schon 2003 war der Film auf dem *Dinard British Film Festival* als »bester Film« ausgezeichnet worden und hatte zudem den Publikumspreis gewonnen. 2004 wurde Eduardo Serra der *Europäische Filmpreis* für die »beste Kamera« verliehen. 2005 folgte der *Polnische Filmpreis* als »bester europäischer Film«, 2007 der *Marburger Kamerapreis*.

Die Frage, ob Webbers Film möglicherweise überproportional mit Auszeichnungen bedacht worden ist, drängt sich beim Blick auf seine inhaltliche Ebene auf. Bei dieser handelt es sich um eine freie, aber klischeebeladene Variation des Märchens vom Aschenbrödel, insbesondere um eine aufdringlich sexualisierte und nicht enden wollende Kette von Initiationsetappen, in welchen Colin Firth als Jan Vermeer seinem sensiblen Zimmermädchen Griet (Scarlett Johansson) unter den argwöhnischen Blicken seiner Ehefrau den Zauber der Malerei eröffnet. Über die Gemälde Vermeers gibt es dabei wenig mehr zu erfahren, als dass sie eben irgendwie mysteriös, in jedem Falle aber anziehend, sinnlich, wenn nicht gar erotisch sind. So öffnet Scarlett Johansson ihren Mund auch nicht nur in der Einstellung in naivem Staunen und willenlosem Schmachten, in der Vermeers namensgebendes Gemälde nachempfunden wird, sondern schließt ihn, wie in permanenter Erwartung der Gelegenheit, ihren Musenkuss an den Mann bringen zu können, im gesamten Film nicht mehr. Ungefiltert werden neben solch althergebrachten Männer- und Mentorenträumen die gängigen Klischees vom musischen »siebten Sinn«, von einer die Standesgrenzen überwindenden Macht der Seelenverwandtschaft, vom Eingeweiht-Sein und Eingeweiht-Werden in die Welt der Fantasie fortgeschrieben, ohne weiter plausibilisiert und ohne den komplexen Allegorien Vermeers auch auf *inhaltlicher* Ebene annähernd gerecht werden zu wollen. Würde man diesen Film also seiner sorgfältig und kunstvoll arrangierten Stilhülle entkleiden, so wäre er Kritikern und Preisrichtern wohl gar nicht erst ins Auge gefallen. Kein Beweis, aber doch Indiz: Meines Wissens hat bis heute kein anderer Film Webbers auch nur eine Nominierung für einen Filmpreis erhalten.⁵⁰

50 Zwei Erklärungen dafür bieten sich an: Entweder hat Webber tatsächlich sein ganzes Können einzig bei *GIRL WITH A PEARL EARRING* abgerufen, oder der Film hat auch solche Preise gewonnen, die die zuständigen Preisrichter nicht zuletzt Jan Vermeer verleihen zu müssen glaubten.

Peter Webber:
GIRL WITH A PEARL
EARRING



Vermeer
van Delft:
*Das Mädchen mit
dem Perlenohr-
ring*, ca. 1665–
1667 (Koninklijk
Kabinet van
Schilderijen
Mauritshuis)



So illustriert die Rezeption von Webbers *GIRL WITH A PEARL EARRING* pars pro toto (weitere Beispiele ließen sich leicht zusammentragen), dass gemäß entsprechender Setzung eines verbindlichen Eigenwertes der gelungenen Überführung eines Malerestils in einen Filmstil bereits ein Titelheld sein filmisches Denkmal adeln kann. Die Stilreferenz des Films hebt dessen Inhalt und mit diesem den Film als Ganzen. In der Logik des Stillagen-Denkens wird also von einer diagnostizierten Stilhöhe (und welcher Stil stünde nach aktuell gültigem Kanon »höher« als derjenige Vermeers?)⁵¹ auf den Redehalt rückgeschlossen, dessen Rangstufe die Stilhöhe regelrecht unter Beweis zu stellen scheint. Schon das Interesse an der Kunst bringt Kunst hervor, das Interesse an Künstlern Künstler, und das Anerkannte hüllt die gelungene Stiladaption in eine Aura der »Hochkunst«, sobald nur der Stil im Transfer keinen Schaden genommen hat.

Man möge die Schärfe der vorangegangenen Ausführungen über die vergleichsweise locker sitzenden Filmpreise verzeihen, insofern die weder konsensfähige noch beweistaugliche Wertung eines Einzelfalls nicht zuletzt der Einstimmung auf anschließende Beobachtungen dient. Denn wenngleich das positive Urteil entsprechender »Stilfilme« überwiegt, ist auch daran, dass »hohe Kunst« noch nicht das Wesen eines Films ausmacht, nur weil sie sein Thema oder seinen Stil bestimmt, seit jeher leidenschaftlich und etwa bereits von Belá Balázs erinnert worden: »künstlerisch wird ein Film nicht durch

51 Generell scheint die von prominenter Seite betriebene Verwertungsgeschichte von Vermeers *Œuvre* zu belegen, dass der Grad paragonaler Herausforderung sich nicht zuletzt am vermeintlich gültigen Rang der Referenzwerke bemisst. Wurde aus dem Gemälde des Mädchens mit dem Perlenohrring zunächst Literatur und aus dieser ein Film, durchlief ein anderes Gemälde Vermeers die Gattungen der Skulptur und Fotografie. 1999, also vier Jahre vor *GIRL WITH A PEARL EARRING*, hatte der renommierte Fotokünstler Hiroshi Sugimoto Vermeers »Music Lesson« (1662–64) herausgefordert, indem er seinerseits dessen dreidimensionale Remediation im Londoner Wachsfigurenkabinett in Szene setzte. Offener als Webber suchte Sugimoto dabei die (buchstäbliche) mediale Selbstreflexion, indem er das Stativ seiner Kamera in einem Spiegel sichtbar werden und als medienhistorischen Anachronismus in das Interieur einbrechen ließ. Vgl. hierzu Pia Müller-Tamm: Hiroshi Sugimoto, *The Music Lesson* 1999. In: Ariane Mensger (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Ausstellungskatalog). Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag 2012, S. 276–277. Zu den im Vergleich zu Webbers Stil anleihen gerade auf semantischer Ebene ungleich vielschichtigeren formalen und motivischen Anspielungen auf Vermeers *Œuvre* in Peter Greenaways *A ZED AND TWO NAUGHTS* (1985) vgl. Julia Quandt: Die Inszenierung von Gemälden bei Pasolini, Jarman und Greenaway. In: Ruth Reiche, Iris Romanos, Berenika Szymanski, Saskia Jogler (Hg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*. Bielefeld: transcript 2011, S. 229–242, hier S. 238–241.

kunsthistorische Treue [...] – sondern ausschließlich dadurch, daß er selber einen [Stil] hat«. ⁵²

Der Automatismus abfärbenden Ruhms infolge gelungener Stil- oder Werkkopien wurde von der Filmpraxis freilich zu jeder Zeit intuitiv erfasst, verständlicher Weise aber kaum je als Kalkül eingeräumt. Meines Wissens hat sich unter den im Genre aktiven Regisseuren einzig Andrej Tarkowskij von allen »Rekonstruktion[en] der malerischen Tradition« ⁵³ distanziert – und bei ANDREJ RUBLJOW, dessen Montage indes nicht zu Unrecht als »ikonisch« beschrieben wurde, ⁵⁴ auf jede »altertümliche, museale Exotik« ⁵⁵ verzichtet:

Ich habe zum Beispiel niemals begreifen können, wie man eine Mise-en-scène auf der Grundlage eines Gemäldes strukturieren kann. Denn das hieße doch, belebte Malerei zu schaffen, um sich dann ein oberflächliches Lob von der Art: »Ach, wie spürbar hier die Epoche wird! Ach, was für intelligente Menschen das doch sind!« einzuhandeln! Doch das bedeutet, zielbewusst dem Film den Garaus zu machen. ⁵⁶

Tarkowskij warnt mithin in einem konsequent paragonalen Gedanken vor der Verwendung der Waffen des Gegners, die im Kräftemessen nicht weniger als den Identitätsverlust des Films zur Folge hätte. Sein Vorwurf an die Adresse der Kollegen, auf eine so rangorientierte wie subordinierende Zweitverwertung zu setzen, statt ein eigenständiges mediales Selbstbewusstsein zu entwickeln, sich, mit blutleeren Manierismen nach Komplimenten fischend, ein Trojanisches Pferd ins Haus zu holen, wurde in ähnlicher Form bislang eher außerhalb der Filmpraxis erhoben. Wiederholt schlug auch in Filmtheorie, -historiografie und -kritik mit der Entlarvung des vermeintlich instrumentalisierten Fremdruhms der Impuls zur überproportionalen Aufwertung schnell in einen nicht minder heftigen Impuls der Abwertung um. Der Rezipient sieht sich betrogen, den historischen Filmhelden und sein Œuvre parasitär missbraucht – und die stellvertretende Selbstüberhöhung der Filmschaffenden fällt als Hypothek auf diese selbst zurück.

52 Vgl. Béla Balázs: *Schriften zum Film. Band I (Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926)*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1982, S. 343. Vgl. hierzu auch den Beitrag Kristina Köhlers im vorliegenden Band.

53 Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel. Berlin: Ullstein 1988, S. 90.

54 Vgl. Thomas Hensel: Der Regisseur als Autor als Maler. Zu Andrej Tarkowskij's Poetik einer Interikonizität. In: Ders., Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 217–255.

55 Tarkowskij 1988, S. 90.

56 Ebd.

Motiviert durch das asymmetrische Verhältnis von Qualitätsbehauptung und »faktischer« Qualität vieler Hervorbringungen des Genres vermerkte etwa Heinz Peter Schwerfel, dass das Gros der kaum je von eigenständiger Ästhetik geprägten Künstlerbiografien die »Kunst [lediglich] als Vorwand«⁵⁷ nutze, um von ihrem Ruhm zu profitieren. Hilmar Hoffmann, der dem Filmmedium im Rekurs auf Walter Benjamin⁵⁸ – und wie ähnlich bereits auch André Bazin⁵⁹ – seinen Gesellschaftsdienst einer »totale[n] Mobilmachung«⁶⁰ der bildenden Kunst zugutehielt, wurde in Bezug auf die Zweitverwertung der Kunst im *Spielfilm* noch deutlicher: »Der Rang des Kunstfilms bemisst sich an seinem Autor und nicht in der Annonce des ausgestrahlten Meisters. Das wird oft genug verwechselt.« Und weiter: »Mit dem Heroen-Namen als heimlichem Verführer optiert der Autor auf den eigenen Erfolg«, insofern sein Werk »mit Gütezeichen ausgezeichnetes Material ausbeuten«⁶¹ könne. In einer werkmonografischen Untersuchung erklärte Beatrice Schuchardt FRIDA zu einem Grenzgänger »zwischen Kunst und Kommerz«⁶² und problematisierte die Vermarktung der bekennenden Kommunistin Kahlo auch über den Film hinaus. Mit den Worten »wunderschöne Schmetterlinge, darunter schlichter Gips«⁶³ war Taymors Film zuvor von Henryk Goldberg als Leerverpackung abgeurteilt worden.

- 57 Heinz Peter Schwerfel: *Kunst und Kino. Eine Liebesgeschichte*. Köln: DuMont 2003, S. 225.
- 58 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Günter Helmes, Werner Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam 2002 [1936], S. 163–190.
- 59 André Bazin: Film und Kunst. In: Ders.: *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 224–230, hier: S. 226.
- 60 Hoffmann, S. 18. Jedem Lob des Films in seiner Eigenschaft als Multiplikator von Malerei, Skulptur oder Architektur ist freilich die Bestätigung einer vermeintlichen Höherrangigkeit Letzterer implizit.
- 61 Hoffmann, S. 19. Hoffmann, dessen Kritik nicht eigentlich auf die filmische (Re-)Inszenierung von Kunst als solcher zielte, sondern auf die mangelnde Ausdifferenzierung ihrer jeweils angemessenen Form, rief die Denkfigur der Stilhöhe entsprechend auch begrifflich auf: »In froher Erwartung einer kommerziell möglichst breiten Auswertung mögen sich die Produzenten für eine Differenzierung des Anspruchs nicht entscheiden, auf dessen Höhe [Hervorhebung J.B.] Kunstfilme an den Mann gebracht werden sollen.« Ebd., S. 40. Hoffmanns Plädoyer für die formale Ausdifferenzierung des »Kunstfilms«, die sich an dessen Inhalt, Anlass, Aufführungssituation und adressiertem Publikumssegment (vom »Kunstgebildeten« über den »Kunstempfänglichen« bis zum »Kunstbanausen«) zu bemessen habe, operiert mit höchst fragwürdigen Prämissen, verspricht sich aber ein qualitatives Korrektiv für die filmische Praxis, das nicht zuletzt auch einer populären Kunstvermarktung zugutekommen würde.
- 62 Beatrice Schuchardt: Surrealism goes Hollywood: Julie Taymors FRIDA. In: Michael Lommel, Isabel Maurer-Queipo, Volker Roloff (Hg.): *Surrealism and Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 251–269, hier S. 252.
- 63 Henryk Goldberg: Goldstaub. Eine Fiesta für »Frida«: wunderschön und schmerzfrei (2002). URL: http://www.getidan.de/kritik/film/henryk_goldberg/225/frida [letzter Zugriff am 20.01.2015].

Es fällt ins Auge, dass der in der Künstlerbiografie kultivierte Paragone urteilende Parteinahmen für oder gegen den einzelnen Spielfilm, das Genre oder das gesamte Medium in hohem Maße selbst herausfordert. Mag eine Diskrepanz zwischen öffentlicher Anerkennung und tatsächlichen künstlerischen Verdiensten auch in anderen Genres zur Diskussion stehen: Im hier Besprochenen *will* der Film auch qualitativ mit den von ihm gewählten Schwesterkünsten verglichen werden – und begünstigt so auf beiden Seiten mehr oder weniger ausgeprägte Radikalisierungen seiner Rezeption. Dass nicht nur die inbrünstigen Überhöhungen, sondern auch die (eigenen) ungebärdigen Abwertungen einzelner Filme als gegenseitige Regulative nur vorübergehend zu legitimieren sind und am Ende ihrerseits der Revision bedürfen, steht außer Frage. So rief der einmal erkannte Reflex zu polarisierender Rede und Gegenrede bereits erste und folgerichtige Vermittlungsversuche auf den Plan: Matthias Bauer mahnte an, dass die kaum zu leugnenden schablonenartigen Psychologisierungen und Vereinfachungen im Genre »nicht zu einer generellen Abwertung des Kinos gegenüber der Kunst führen«⁶⁴ dürften. Und Henry Keazor, Fabienne Liptay und Susanne Marschall äußerten den expliziten »Wunsch, das im Wettstreit Getrennte [Malerei und Film] (wieder) in ein dialogisches Verhältnis zu setzen«.⁶⁵

Ob die Kritik das Genre angesichts seiner unleugbaren technischen und formalen Innovationsfreude zur Königsdisziplin erhebt, oder ob die Filmwissenschaft es mit Fokus auf die semantischen Stolpersteine medialer Transfers und narrativer Klischees eher als populäre Form der Biografik abtut – vieles deutet darauf hin, dass sich die auffällig ambivalente Rezeption filmischer Künstlerbiografien zu einem guten Teil aus der Wirksamkeit zählebiger Decorum-Vorstellungen speist. Mit den Prämissen hierarchisierter Gegenstände und formaler Angemessenheitsgebote wird die Stilkopie mal als Plagiat, mal als Hommage, mal als eigenständige Kunstform begriffen. Und wenn einzelne Regisseure das Genre angesichts seines selbstreferenziellen Potenzials für geeignet halten, in ihm ihr Opus magnum abzudrehen, dann ließe sich immerhin mit Novalis schließen: »Man kann am Styl bemerken, ob und wie weit der Gegen[and] den Verfasser reizt oder Nichtreizt [sic]«. ⁶⁶

64 Bauer 2011, S. 120.

65 Vgl. Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall: Laokoon Reloaded. Vorwort. In: Dies. (Hg.): *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren 2011, S. 7–12, hier S. 10.

66 Hans-Joachim Mähl (Hg.): *Novalis. Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 15. München: Heimeran 1976, S. 194.

Folgt man der hier vorgetragenen Einschätzung, dass sich sowohl in der Filmpraxis als auch in deren Rezeption darstellungsethische Konventionen Gehör verschaffen, die sich als veritabler Nachhall frühneuzeitlicher Stilagentheorien interpretieren ließen, dann stellt sich freilich auch über das hier diskutierte Genre hinaus die Frage, anhand welcher *Gegenstände* der Film seine »höheren« Stile und mithin sich selbst als »siebte Kunst« erfand. Außer Frage steht wohl, dass etwa auch die formalen Ansprüche an die Verfilmungen literarischer Werke durch deren jeweils in Geltung stehenden künstlerischen Rang, durch ihre historische Wirksamkeit, ihre Rezeptionsgeschichte oder mitunter bereits durch ihren Bestsellerstatus vorformuliert werden. Können Groschenroman und Vorabendserie als alltägliche, »niedere Rede« ohne formalen Ehrgeiz abgedreht werden, müssten Dostojewski- oder Shakespeare-Verfilmungen entsprechende Nachlässigkeiten nach allgemeinem Dafürhalten wohl eigens und gut begründen. Angemessenheit von Stil und Inhalt ist eine Leitkategorie auch der Literaturverfilmung, auch hier werden Decorum-Verstöße geahndet, Adäquatheit goutiert. Zwar kann ein formaler Mehraufwand in jedem Einzelfall höchst unterschiedlich interpretiert werden, als eine von »hohen« filmischen Stoffen und Anlässen gesetzte Forderung oder Bedingung aber steht er zunächst einmal im Raum. Es ist wohl kein Zufall, dass etwa in der Frühphase des Kinos ausgerechnet die Verfilmungen politischer und nationaler Gründungslegenden⁶⁷ wesentliche Marksteine filmhistorischer *Stilentwicklung* setzten. David Wark Griffith führte in *THE BIRTH OF A NATION* (1915) neuartige Einstellungstypen und Kamerafahrten ein, entwickelte ungesehene Konzepte analytischer und paralleler Montage, Sergej Eisenstein ließ seine Attraktionsmontage in *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925) zu vollster Entfaltung kommen und Fritz Lang setzte mit *DIE NIBELUNGEN* (1924) neue Maßstäbe in der Tricktechnik.

Obwohl vergleichsweise untertheoretisiert und unsystematisch, scheinen ungeschriebene Gesetze der Angemessenheit auch in der Filmpraxis, -theorie und -kritik allgegenwärtig Genre-, Stoff- und Werkhierarchien zu organisieren und zu konsolidieren. Es dürfte mithin in vielen Fällen lohnen, die dynamischen Kreisbewegungen von behaupteten Stoffwerten, formalen Erwartungshaltungen, konventionalisierten Erfüllungsstrategien und den Mustern ihrer Kritik konsequent aus Perspektive des Stillagenbegriffs zu

67 Ähnlich nimmt die Historienmalerei bereits innerhalb der klassischen Gattungshierarchie der Malerei die oberste Stelle (vor Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben) ein. Die »Atelierdarstellungen« als mögliche motivgeschichtliche Wurzeln der hier diskutierten Künstlerbiografien wären innerhalb dieser Ordnung indes eher den Genre- denn den Historien- darstellungen zuzuschlagen.

betrachten. Insbesondere ließe sich dieser etwa überall dort fruchtbar machen, wo Manierismen ostentativ an die Oberfläche treten und wo wiederholte Verfilmungen derselben Motive oder Textvorlagen zu vergleichenden Formanalysen einladen. Noch einmal: Freilich wäre nicht zu hoffen, den *einen* hohen Stil oder gar einen verbindlichen Stilhöhencodex des Films dingfest machen zu können. Möglicherweise aber könnte mit dem Stillagendenken eine der wirkmächtigsten Ursachen filmgeschichtlicher Stilentwicklung als solche kenntlich gemacht werden.