

# Stil und Medium. Panofsky 'On Movies'

Regine Prange

## 1. Einleitung

„Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino“, schrieb Yvan Goll 1920<sup>1</sup>, und unbestreitbar ist der Film ein Medium, das die Kultur des 20. Jahrhunderts wie kein anderes geprägt hat. Seinen Charakter als „illegitime Kunst“ hat der Film trotzdem nicht verloren. Weniger noch als die Fotografie ist er zum Gegenstand der institutionellen Kunstwissenschaft gemacht worden. Panofskys 1936 anlässlich der Neugründung der Film Library des Museum of Modern Art in New York verfaßter Vortrag 'On Movies', später unter dem Titel 'Style and Medium in the Motion Picture(s)' mehrfach überarbeitet und veröffentlicht, stellt die berühmte Ausnahme von der Regel dar, die es noch erstaunlicher macht, daß diesem frühen Versuch einer kunsthistorischen Annäherung an das neue Medium kaum weitere gefolgt sind und Panofskys Ausführungen zu diesem Thema relativ unbekannt geblieben, ja offenbar für vernachlässigbar gehalten worden sind.<sup>2</sup>

Die Auseinandersetzung mit einem als ephemere eingeschätzten Essay, der den üblichen wissenschaftlichen Apparat, selbst die mindeste Einarbeitung in die 1936 durchaus vorhandenen theoretischen Stellungnahmen zum Thema Film vermissen läßt, ist dennoch oder gerade deshalb von Wichtigkeit. Denn die stillschweigende Übereinkunft, daß es sich hier um eine eher feuilletonistische Gelegenheitsarbeit Panofskys handele, affirmiert die Grenzscheide zwischen den ernsten und den unernsten Gattungen der Wissenschaft wie der Kunst, deren kritische Befragung doch zu fordern wäre. Panofskys Filmaufsatz sollte weder marginalisiert werden, noch soll er hier Anlaß zu einer simplen Falsifizierung oder Historisierung seiner

1. Yvan Goll: Das Kinodram, in: *Die neue Schaubühne*, 2. 1920, H.6, S. 142

2. Hinweise auf den Aufsatz Panofskys finden sich sporadisch im Zusammenhang einer auf antike und mittelalterliche Bildsequenzen zurückgreifenden Traditionsbildung des Films, so bei Georg Kauffmann, *Die Macht des Bildes – Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt* (37. Jahresfeier der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften) Opladen 1987, S. 31 f. und bei Karl Clausberg, *Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*, in: *Idea*, 2. 1983, S. 151 und S. 176 f.

Aussagen sein. Die Bedeutung dieses Textes liegt gerade darin, daß er unverhüllt als die genuin kunsthistorischen Arbeiten Prämissen und Problematik der neukanianisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung, besonders im Blick auf die Moderne, deutlich werden läßt. Die kritische Rückführung von Panofskys Thesen zum Film auf seine theoretischen Schriften und ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund steht hier daher im Mittelpunkt.

## 2. Panofskys These – Der Film als alternative Moderne

Verblüffend erscheint die bei aller Nonchalance der Darstellung ausführliche und geradezu überschwengliche Würdigung des Films angesichts der kärglichen und zudem verstreuten Anmerkungen Panofskys zur modernen Kunst. Der euphorische Ton, den er gegenüber seinem Thema anschlägt, geht über eine höfliche Replik auf den gesellschaftlichen Anlaß seines Vortrages weit hinaus; Panofsky will nicht nur, wie viele seiner Zeitgenossen, den Film als Kunst legitimieren – dies mit durchaus hohem theoretischen Aufwand – darüberhinaus ist seine Intention unverkennbar, die proklamierten künstlerischen Qualitäten des Films gegen die moderne bildende Kunst ins Feld zu führen:

„Today, there is no denying that movies are not only art ... but perhaps the only art actually alive. The movies, and only the movies, have established a dynamic contact between art-production and art-consumption ...“.<sup>3</sup>

Es scheint, als habe Panofsky im folgenden Jahrzehnt die Rigorosität dieser Einschätzung dämpfen und zugleich den unterschwelligen Vorwurf an die Hermetik der Avantgarde argumentativ noch verstärken wollen. 1937 schränkt er ein, auch die Architektur müsse zu den lebendigen Künsten gezählt werden<sup>4</sup>. 1947 werden außerdem „cartooning and ‘commercial design’“<sup>5</sup> in die Reihe der lebendigen Künste aufgenommen, zum Gegner im Ausschlußverfahren mithin die zeitgenössische abstrakte **Bildkunst** erklärt. Panofsky spricht in dieser letzten, von ihm offenbar für endgültig angesehenen und mehrfach abgedruckten Fassung nun den Konkurrenzgedanken offen aus in dem Zusatz, daß der Film jenen dynamischen Kontakt zwischen Kunstproduktion und -rezeption wiederherstelle, der „auf vielen

3. P 36, S. 6

4. Erwin Panofsky, Style and Medium in the Moving Pictures, in: *Transition*, 26. 1937 (S. 121–133) S. 121

5. Erwin Panofsky, Style and Medium in the Motion Picture, in: *Critique*, 1. 1947, Nr. 3 (Jan./Febr.) zit. nach dem Wiederabdruck in: *Film. An Anthology*, von Daniel Talbot, New York 1959, (S. 15–32) S. 15

anderen Gebieten künstlerischer Tätigkeit sehr gelockert, wenn nicht gänzlich unterbrochen“ sei.<sup>6</sup>

Mit dem Argument der Popularität richtet sich Panofsky dezidiert am kommerziellen Erzähl-Kino aus, das in den Dreißiger Jahren mit dem Beginn des Tonfilms zum wichtigsten Faktor der Kulturindustrie geworden war. Die ökonomischen Bedingungen des Kinos als Massenunterhaltung werden nicht etwa problematisiert, sondern als Voraussetzung einer auf Mitteilbarkeit beruhenden lebendigen Kunst bejaht.<sup>7</sup>

Daß Panofsky aus der Breitenwirkung des Mediums seinen Kunstcharakter hervorgehen sieht, wirkt durchaus liberal im Sinne einer Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Gegenstandsbereiches, zumal wenn man sich die 16 Jahre früher publizierten Äußerungen des Tübinger Kunsthistorikers Konrad Lange vor Augen hält, der keinen Zweifel ließ an der Grenzziehung zwischen einer dem Gebildeten zugänglichen hohen Kunst und dem Film als einer Vergnügungsindustrie für die proletarische Klasse.<sup>8</sup> Dagegen bekennt Panofsky in seiner ersten Textfassung, daß er seit 1905 ein regelmäßiger Kinogänger sei und datiert seine Erkenntnis der künstlerischen Möglichkeiten des Films bereits auf das Jahr 1912, sich ausdrücklich nicht auf die von bürgerlicher Seite einzig für wertvoll erachteten Bildungsfilme berufend („educational films as the Married Life of the Starfish“), aber offenbar auch nicht auf die Filmexperimente eines Hans Richter oder Léger.<sup>9</sup> Panofsky schildert in dieser später gestrichenen autobiographischen Passage als entscheidendes Moment jener Frühzeit des Kinos eine Art von Gemeinschaftser-

6. P 47, S. 344. Die zwischen 1936 und 1947 gesteigerte Gegnerschaft zur Moderne läßt sich als Etappe einer homogenen gedanklichen Entwicklung begreifen. Während Panofsky 1932 noch glaubt, Cézanne und Marc in sein universales ikonologisches Modell integrieren zu können, wird diese Intention schon in der Version von 1939 relativiert; siehe Adolf Max Vogt, Panofskys Hut, in: *Architektur als Sprache*, hg. von Carlpeter Bragger, München 1982, S. 279 ff.. Der Ikonologie der abstrakten Kunst wie der Architektur hat Panofsky den Weg geebnet, ohne diesen dann selbst zu beschreiten, ein wissenschaftsgeschichtlich äußerst aufschlußreiches Dilemma, das in der Nachkriegsära eskalierte. Siehe dazu den Beitrag von Beat Wyss in diesem Band.

7. Die Apologie des Kommerziellen als Garant des 'Lebendigen' fehlt allerdings in den ersten beiden Fassungen noch. Erst 1947 verstärkt Panofsky mit Hinweisen auf Dürers z.T. auch käufliche Druckgraphik und Shakespears Dramen die Strategien zur Integration des Kinos in die Geschichte der Kunst (P 47, S. 354).

8. Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart 1920, S. 299: „Wir gönnen dem Arbeiter jede Erleichterung seines Loses. Wir wünschen aber nicht, daß er in geistigen Dingen ... die Führung übernehme“; dazu auch Karsten Witte in seiner Neuübersetzung von Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Princeton University Press 1947, in Auszügen abgedruckt bei Dieter Prokop (Hg.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik – Soziologie – Politik*, München 1971, S. 158–194, S. 176, Anm. 5

9. P 36, S. 5 f.

lebnis, das zeige, wie genau der Film, anders als die 'höhere' Kunst der letzten 150 Jahre, das menschliche Seelenleben kenne.<sup>10</sup>

In dieser Verquickung eines neuen künstlerischen Mediums mit dem Ideal eines jenseits der realen gesellschaftlichen Gegensätze angesiedelten Kollektivs ist ein Reflex des romantischen Sozialismus der expressionistischen Generation spürbar, der bruchlos in die funktionalistische Verklärung der materiellen Basis zur mystischen Formquelle überging. Auch nur vor dem Hintergrund der verbreiteten Idealisierung wirtschaftlicher Monopolisierungs- und Mechanisierungsprozesse, die als Aufhebung individueller Profitinteressen zugunsten einer neuen kollektiven Kunst verstanden wurden,<sup>11</sup> ist Panofskys Annahme verständlich, die industrielle Produktion und der kommerzielle Erfolg des Erzählkinos spiegelten die wahren Bedürfnisse des Volkes. In derselben geistesgeschichtlichen Tradition, die in jene Theorie einer ursprünglichen Kunst den Künstler als Erzieher und Stifter einer neuen Gesellschaft integrierte, steht schließlich die Schlußfolgerung Panofskys, Hollywood solle und könne durch qualitätvolle Produktion den Geschmack des Publikums bilden.<sup>12</sup>

Als zeitgleiche Gegenposition zu diesen idealistischen Vorstellungen zum Kino ist Benjamins Analyse des Films im Rahmen seiner Essays zu nennen, besonders der ebenfalls 1936 erstmals publizierte Aufsatz 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner

10. Ebd., S. 6: „I sensed soon an untold wealth of entirely new possibilities of artistic expression, and also felt that the early cinemas were filled with what may be called a 'community-feeling', a feeling which seemed to indicate that the movies had hit that vital spot in common human psychology which the higher form of artistic production had mostly failed to hit during the last 150 years ...“

11. siehe z.B. Karl Scheffler, Vom Beruf des Architekten, in: *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913, S. 129: Die Entpersönlichung des Kapitals im großen Trust sollte dem Architekten die Freiheit zurückgeben, so daß er nicht mehr den durch gewissenlose Unternehmer getragenen „Parvenueinstinkten der Menge“ dienen, sondern dem „Kulturwillen des ganzen Volkes das sichtbare Kleid schaffen“ könne. Die Vergleichbarkeit von Rationalisierung der Produktion zum einen, Architektur und Film im Hinblick auf eine neue kollektive Kunst zum anderen behauptete exemplarisch Adolf Behne, Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur, in: *Die Weltbühne*, 1926, S. 774–777, wiederabgedruckt bei Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen 1978, S. 160–163, bes. S. 161: „Wir haben eine, vielleicht sehr bedeutende, Kunst, die nicht zum Faktor der Kultur wird, da sie die Massen nicht berührt. Unsr Kunst schwimmt irgendwo oben – und ergreift Keinen.“ Dies legt Behne am Problem der mehrheitlich als 'Zuchthäuser' klassifizierten funktionellen Siedlungsbauten dar, um als Problemlösung das Übergehen von der „Luxus-Produktion zur Bedarfs-Produktion ...“, wie Ford es, demokratisch denkend und handelnd, im Automobil-Bau getan hat“ vorzuschlagen, dem Funktionalismus also mit funktionalistischen Argumenten belegend. Während Panofsky den Film als legitimen Nachfolger der traditionellen Bildkünste auffaßt, feiert Behne, mit ganz ähnlichen Argumenten, den Film als „Dichtung unserer Zeit“, der das Buch als 'Transportmittel' ablöse. Edison sei „der neue Gutenberg“ (S. 162) und Chaplin der erste neue Dichter (S. 163). So erschließt sich der aus dem ehemaligen „Pöbel-Theater“ (ibid.) abgeleitete demokratische Charakter des Films zwanglos aus den Zwängen der industriellen Massenproduktion.

12. P 47, S. 354.

technischen Reproduzierbarkeit'. Die emanzipativ-künstlerischen Möglichkeiten des neuen Mediums werden hier nicht als Fortsetzung, sondern als krasser Bruch mit dem bürgerlichen Kultur-Erbe verstanden und an die politische Emanzipation der Arbeiterklasse gebunden, so daß der bestehenden Filmindustrie keinerlei Relevanz zukommt. Die Entwicklung des Tonfilms ist vielmehr für Benjamin zunächst abhängig von den Interessen des Faschismus, die, vorgeblich national bestimmt, auf größere internationale Wettbewerbsfähigkeit abzielten.<sup>13</sup> Allenfalls in der konsequenten Parteilichkeit des russischen Revolutionsfilms und des ähnlich interpretierten amerikanischen Grotteskfilms sah Benjamin den Ansatz zur Realisierung der progressiven Möglichkeiten des Films.<sup>14</sup>

Für Panofsky löst der Film hingegen gerade in seinen weitgehend konventionell gestalteten Gattungen wie dem Zeichentrickfilm, dem Western-, Gangster- und Kriminalfilm das ein, was in der zeitgenössischen bildenden Kunst verloren ging.<sup>15</sup> Es ist evident, daß die Nouvelle Vague und der Neue deutsche Film wie die mit ihnen wiederbelebte Montage-Technik solchem Interesse zuwiderlaufen und auch für den Film triviale und avantgardistische Möglichkeiten deutlich machten. Trotzdem hat Panofsky auch 1967 anlässlich der deutschen Übersetzung des Essays seine Argumentation nicht revidiert.<sup>16</sup>

### 3. Synthesen – Verzeitlichter Raum und verräumlichte Zeit

Die spezifischen Möglichkeiten des Films beschreibt Panofsky in einer griffigen Formel: Wesentlich an ihm sei zum einen die Dynamisierung oder Verzeitlichung des Raums („Dynamization of Space“), also der durch die Schnitttechnik ermöglichte ständige Perspektivwechsel. Zum andern gelte umgekehrt die Verräumlichung der Zeit („Spatialization of Time“).<sup>17</sup> Unter dem Begriff Zeit versteht Panofsky das Medium rein psychologischer Phänomene, vor allem Gefühle und Gedanken, die auf der Bühne auch unabhängig von der visuellen Inszenierung in der

13. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, S. 144, Anm. 9

14. Walter Benjamin, Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz. Eine Diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt, in: *Literarische Welt*, 11.3. 1927, wieder abgedruckt bei Prokop (wie Anm. 8)

15. Panofsky befaßt sich nicht nur *auch* mit Hollywood, wie Beat Wyss ('Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpaßte Chancen eines Dialogs', in: *Kunstforum*, 119. 1992, S. 125) wohlwollend gegenüber Benjamins 'idealistischer' Enthaltensamkeit gegen den Trivialfilm vermerkt; Hollywood ist mehr oder weniger Ausgangspunkt und Maßstab für Panofskys 'Filmtheorie'.

16. Als „Revival of Aesthetic Symbolism“ findet sich im übrigen noch in einem von Henry P. Raleigh publizierten Artikel des 'Journal of Aesthetics and Art Criticism' (32, 1973/74, S. 219–237) Panofskys Gedanke wieder, der Film gleiche die semantische Unzulänglichkeit der modernen Kunst aus.

17. P 36, S. 8. Diese Kennzeichnung bleibt auch in den späteren Fassungen erhalten, wird 1947 jedoch ergänzt, wie weiter unten ausgeführt wird.

Sprache vermittelt werden könnten, während der Film niemals das gesprochene Wort dominieren lassen dürfe.<sup>18</sup> Anders als im Theater müsse es stets angebunden sein an die sichtbare Bewegung, an die 'Raum' benannte äußere Handlung, wie z.B. die Großaufnahme den Monolog oder Dialog durch die visuelle mimische Ausdrucksbewegung zu ergänzen in der Lage sei. Ein Filmmanuskript dürfe daher nicht poetischen Wert beanspruchen, der sich nur im Medium 'raumloser Zeit' vermittele. Die für notwendig erachtete organische Beziehung des Textes zur Handlung unterstreicht übrigens an dieser Stelle zum ersten Mal ein Vergleich mit der gotischen Pfeilerfigur, die wie das Filmmanuskript nicht selbständigen Wert beanspruchen könne, sondern im Zusammenhang mit dem Architekturganzen beurteilt werden müsse.<sup>19</sup>

Kunsthistorische Parallelen dieser Art zu suchen, war nicht unüblich, um dem Film auratisch-kultische und damit künstlerische Bedeutung zu verschaffen. Zum Beispiel ist Panofskys Argumentation, der Stummfilm habe wie die mittelalterliche Kunst sich das Verständnis des Publikums erst erarbeiten müssen, durch Tituli und Schriftbänder dort, durch Zwischentitel und Kommentar hier,<sup>20</sup> in gewisser Weise vorgebildet bei *Abel Gance* 1927, der die Filmkultur auf die Ausdrucksebene der Ägypter zurückversetzt sah.

„Die Bildsprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind. Noch gibt es nicht genug Achtung, nicht genug *Kult* für das, was sich in ihr ausspricht“.<sup>21</sup>

Dieser noch expressionistisch tönende Ruf nach einer neuen Religion als erhoffter Stifterin einer allgemeingültigen Sprache der Kunst weicht bei Panofsky dem Vertrauen in das durch Gewöhnung herstellbare alltägliche Verstehen. Außerdem wird der in die Zukunft gerichtete Blick abgelöst durch eine historisierende Rückschau. Panofsky beschreibt den Stummfilm bereits als eine abgeschlossene Periode, die als solche mit dem Mittelalter in Vergleich tritt:

„Devices like these (Zwischentitel oder Kommentare, R.P.) became gradually less necessary as the public became more accustomed to interpret the action by itself“.<sup>22</sup>

18. Ebd., S. 9

19. Ebd., S. 10

20. Ebd., S. 12. Panofsky versucht hier außerdem, eine Ikonographie des Films zu etablieren. Ähnlich wie z.B. die Attribute von Fortitudo oder Fides lesbar seien blaues oder grünes Filmmaterial als Hinweis auf Nachtszenen, das karierte Tischtuch als Symbol für ein ärmliches, doch anständiges Milieu, der schwarze Schnurrbart als Zeichen für einen zweifelhaften Charakter etc.

21. Abel Gance, *L'art cinématographique*. Ic, Paris 1927 S. 100 f., zit. n. Benjamin (wie Anm. 13), S. 149

22. P 36, S. 13

Dennoch ist unübersehbar, daß beide Standpunkte austauschbar sind, die auf unmittelbare Erkenntnis pochende „Schau“ dem Positivismus in der Form ikonographischer Empirie also nur das Fundament liefert. Diese Beziehung wird unterstützt durch eine weitere, sich als Parallele aufdrängende Gedankenfigur, nämlich Panofskys bekannte Argumentation anlässlich des Mandrill-Bildes von Franz Marc, dessen abstrahierende, das Motiv verfremdende künstlerische Struktur Panofsky durch die allmählich sich bildende Sehgewohnheit aufgehoben wissen will.<sup>23</sup> Die von Gance im Kult aufgerufene unmittelbare Welterfahrung muß als ideologische Vorstufe für die Nobilitierung der Alltagserfahrung in dem 1932 von Panofsky erarbeiteten Modell zur Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst<sup>24</sup> gelten. Was moderne Bilderfindungen spätestens seit dem Expressionismus kennzeichnet – die provokative *Negation* der herrschenden Alltagserfahrung – war für Panofsky offenbar nicht als intellektuelle Arbeit zu verstehen, sondern nur als ihr Gegenteil, als unzivilisierte ja animalische Triebäußerung registrierbar. Der am Bild des Mandrill deutlich scheiternde Versuch, die semantisch nicht auflösbare ungegenständliche Form durch den Verweis auf Gewöhnung nun doch noch im Inhaltlichen aufgehen zu lassen, setzt sich also im Ersatz des Objektes, als verstärkte Abwehrhaltung gegen die nicht codifizierten ästhetischen Äußerungen der Zeit fort. Bei Mickey Mouse und Charly Chaplin scheint die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit besser zu greifen als beim Marcschen Mandrill, denn die Distanzierung vom natürlichen Wahrnehmungsbild tritt, etwa im Zeichentrickfilm, kaum als Konkurrenz einer unbekannteren Form mit einem bekannten Inhalt auf, sondern bleibt stets auf den lesbaren Ausdruck gerichtet.

Die Integration des Films in die Kunstgeschichte dient, so läßt sich schlußfolgern, Panofskys Absicherung seiner Ikonologie im einfachen Sinn-Verstehen, das zunächst noch grundbegrifflich verklausuliert in der Synthese von Raum und Zeit eingeklagt wird. In dem niemals in die kunsthistorischen Sammelpublikationen aufgenommenen Filmtext definiert Panofsky ganz offen seine Bedingungen an Kunst, die sich nur vordergründig auf die Ebene des Films beschränken. Daß er diesen vor allem benutzt, um die seiner Methodik zugrundeliegende Prämisse der Kongruenz von Form und Inhalt auch für die Moderne durchzusetzen, zeigt schon die gewaltsame Terminologie. So ist der zweite Teil der Formel – Verräumlichung der Zeit – dem Phänomen Film aufoktroziert, um ihn dem problemgeschichtlichen

23. Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964 (S. 85–97) S. 88

24. Zu diesem Komplex siehe Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (1978), in: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln<sup>4</sup> 1987, S. 460–484

Ansatz von 1925 gefügig zu machen.<sup>25</sup> Daß die Verräumlichung der Zeit in diesem Sinne nur in Panofskys kunsthistorischem Denksystem Sinn macht, zeigt sich zum Beispiel darin, daß Kracauer in seinem Buch 'Von Caligari bis Hitler' die Passage bezeichnenderweise *ohne* den bei Panofsky akzentuierten zweiten Teil zitiert.<sup>26</sup>

Durch die Herleitung dieser Formel aus dem Vergleich zwischen Film und Theater wird zudem indirekt angeknüpft an einen noch älteren kunsthistorischen Diskurs – die traditionelle Unterscheidung zwischen den zeitlichen Künsten (Musik, Literatur) und der statischen bildenden Kunst. Panofsky beschränkt, wie oben ausgeführt, das Bühnenstück auf die in der Zeit sich erstreckende Rede, während er allein im Film die visuelle Umsetzung – denn darin erfüllt sich die Raumbindung der Zeit – für notwendig erachtet. Diese Transformation des Theaters zum Hörspiel ist freilich kaum aufrechtzuerhalten. Doch führt die darin ausgesprochene Mängelrüge Panofskys auf einen Topos, wenn nicht *den* Topos seines theoretischen Werks überhaupt. Störend wird offenbar erlebt, daß auf der Bühne von Dingen die Rede ist, die räumlich oder zeitlich getrennt von der sichtbaren Handlung stattfinden. Der Film hebt diesen Mangel auf, zum Beispiel durch die von Panofsky besonders geschätzten Möglichkeiten der Rückblende, alle Arten von Tricktechniken, die, wie er 1947 hinzufügt, eine direkte Projektion von Gefühlen und Vorstellungen einer im Film auftretenden Person erlauben.<sup>27</sup> Diese Definition der filmischen Qualitäten über die Abgrenzung gegen das Theater macht deutlich, daß Panofsky weniger den Film als Bewegungsdarstellung meint als vielmehr in ihm die anschauliche Einheit von Bild und Bedeutung, geradezu ein Stillstellen des Bildes, erreichen will. Dies motiviert die statische Verdoppelung der Raum-Zeit-Formel und definiert die Position des Filmaufsatzes in Kontext des genannten Diskurses über das Zeitmoment in den bildenden Künsten, der sich an Hans Kauffmanns Buch über Albrecht Dürers 'rhythmische Kunst' und Panofskys ausführlicher Rezension festmachen läßt.<sup>28</sup> Sein Anliegen ist es dort, im Sinne von Lessings Laokoon den Topos des fruchtbaren Augenblicks für die Bewegungdar-

25. Zur Bestimmung von Raum und Zeit als empirischer Verifikation der stets zur Synthese drängenden Antithesen Fülle und Form (nach Edgar Wind) siehe Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe', in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 18. 1925, S. 129 ff.

26. Siefried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Schriften, hrsg. von Karsten Witte, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1979, S. 12. Ohne den grundbegrifflichen Ernst Panofskys sieht im übrigen auch Arnold Hauser in der Verbindung der räumlichen und zeitlichen Formen ein wesentliches Moment des Films. Unter der „Verräumlichung der Zeit im Film“ versteht er allerdings „das Erlebnis der Gleichzeitigkeit verschiedener, räumlich getrennter Vorgänge“, was dem Einheitswillen Panofskys eher entgegengesetzt ist (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1953, S. 499).

27. P 47, S. 246

28. Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig 1924. Erwin Panofskys Rezension erschien im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, S. 136–192

stellung verbindlich zu erhalten gegenüber der kinematographischen Zerlegung in Teilphasen, wie sie Kauffmann an Dürers Bildern konstatiert hatte. Es ergibt sich die merkwürdige Schlußfolgerung, daß Panofsky 1936 den Film eben der Forderung dienstbar macht, das Vorher und Nachher im Gegenwärtigen anschaulich zu machen, während das Theater der im Sinne Schmarsows peiorativ beurteilten 'kontinuierenden Darstellung' zugeordnet wird. In einer Bemerkung zum 'zweifach zeitbelasteten' Raum im Kriminalfilm, seiner Eigenart, den Zuschauer nach Zukunft und Vergangenheit des sich abspielenden Geschehens fragen zu lassen, ist der Rekurs auf den 'prägnanten Augenblick' ganz deutlich.<sup>29</sup>

Der Film ist für Panofsky vor allem als Syntheseleistung relevant, nur als solche kommt ihm das Prädikat Kunst zu. Damit rückt er an die Seite der Perspektive als 'symbolischer Form', an welcher Panofsky mehr als ein Jahrzehnt zuvor bereits seine kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe erprobt hatte. Auch legt die von Panofsky eigens erwähnte Nähe der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion zur Fotografie sowie die Bemerkung zur visionären Qualität des perspektivischen Bildes<sup>30</sup> einen Vergleich mit dem Filmtext nahe. Das Beispiel der gotischen Pfeilerfigur als Teileinheit des homogenen architektonischen Ganzen dient in diesem Aufsatz der Verdeutlichung einer vorbereitenden Stufe zur vermeintlich unendlichen Ausdehnung der neuzeitlichen Perspektive, „innerhalb derer Körper und Freiraum als die gleichwertigen Ausdruckformen einer homogenen und untrennbaren Einheit zu gelten“<sup>31</sup> begonnen hätten. Jene Rieglschen Antithesen gelten wie Zeit und Raum im Filmaufsatz als empirische Modifikationen des künstlerischen Urproblems, das in der stilbildenden Einigung von Fülle und Form durch das jeweilige Kunstwollen geortet wird.<sup>32</sup>

So hermetisch diese Synthesen anmuten, dienten sie letzten Endes der vollständigen Eliminierung ästhetischer Kriterien aus der kunsthistorischen Deutungsarbeit. Der Film als suggestives Erlebnis scheint von sich aus die ästhetische Grenze zu überschreiten und kommt so dem Impetus der Ikonologie entgegen. Panofsky bildet in seinem Text Strategien aus, die im zweiten Entwurf zur Ikonologie 1939

29. P 36, S. 10. Vgl. G.E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Leipzig 1875, S. 99: „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, wie der Raum das Gebiet des Malers.“ Die Unterscheidung von sukzessive sich erschließenden künstlerischen Strukturen und solchen, die direkt anschaulich sind, verkennt aber grundsätzlich die Rolle der intrapsychischen Repräsentanz. Eine Melodie ebenso wie ein gesprochener oder gelesener Satz werden ja nicht in der Reihenfolge des Gehörten oder Gelesenen verstanden, sondern enthüllen am Ende erst, schlagartig, ihre Bedeutung, indem der Rezipient die im Gedächtnis gespeicherten Eindrücke verbindet. Ebenso kann umgekehrt auch die Rezeption eines Bildes stets nur in einem zeitlichen Prozeß stattfinden. Es scheint also, als ob in diesem alten, in der Formel der verräumlichten Zeit idealisierten Topos des fruchtbaren Augenblicks eine Verwechslung des Inhaltes mit der Mitteilungsförm vorliegt.

30. Erwin Panofsky, Die Perspektive als 'symbolische Form', in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964 (S. 99–167) S. 126

31. Ebd., S. 115

32. Panofsky 1925 (wie Anm. 25)

insofern ihren Niederschlag fanden, als mit dem Beispiel des Hutabnehmens dort ein sozialer Akt als solcher, nicht seine Darstellung, zum Schlüsselmotiv erhoben wird.<sup>33</sup>

Das Anliegen einer gänzlichen Entästhetisierung wird in der Neubearbeitung des Filmaufsatzes von 1947 durch die schlichte Übersetzung von 'Raum' und 'Zeit' in Bild und Ton vollends deutlich:

„Im Film bleibt, im guten wie im schlechten, das Gehörte unlösbar gebunden an das Gesehene; der Ton, artikuliert oder nicht, kann nicht mehr ausdrücken als die gleichzeitig sichtbare Bewegung. Ein guter Film versucht das auch gar nicht“.

Die Formel vom dynamisierten Raum und der verräumlichten Zeit ergänzt nun der eingängigere Terminus des 'kombinierten Ausdrucks'.<sup>34</sup> Der Film als Einheitsstiftung von Form (Bild) und Inhalt (Ton) gewinnt so tatsächlich ähnlich ideale Ausmaße wie vor ihm die Zentralperspektive und später die Renaissance als Überwinderin des 'principle of disjunction'. Schon die postulierte Verschmelzung von Raum und Zeit als den anschaulichen Pendanten zu Fülle und Form rettet in den scheinbar wertneutralen Kriterien der Stilgeschichte die klassizistische Norm einer im Kunstwerk vermittelten zweiten Natur. Zugleich zeigt die Austauschbarkeit des Begriffs Zeit mit dem Filmtone, seinem 'Text' also, die Kontinuität zwischen Panofskys stilgeschichtlichen Ansätzen und seinem Modell der Ikonologie. Die anvisierte Lösung des künstlerischen Urproblems im Erzählfilm bestätigt, daß 1932 im Aufsatz zur Inhaltsdeutung kein neuer methodischer Ansatz erfolgt war, sondern der Begriff der Fülle bzw. der Zeit nur durch die ikonographische Bedeutung ersetzt werden mußte. So wie die organische Einheit von Bild und Ton in der Handlungsration bzw. in kollektiven psychischen Dispositionen aufgeht, ebenso sind die Formen und Motive dem 'letztendlichen Sinn' oder 'Gehalt' des Kunstwerks subsummiert.<sup>35</sup>

Vor allem aber, weil der Erzählfilm zeichenhaft bleibt, Sprache und Handlung durch Bilder illustriert und insofern ikonographischer Entschlüsselung offensteht,

33. Erwin Panofsky, Introductory, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in Art of the Renaissance*, New York 1939, S. 3 ff.; dt.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln<sup>2</sup> 1978, S. 36 ff., vgl. auch Anm. 6

34. P 47, S. 347

35. Eine Art von ikonologischer Deutung, als „unbeabsichtigte Symbolqualität“ angesprochen, gibt Panofsky der Schlußsequenz eines Films der Marx Brothers ('Night in Casablanca'). Harpos Vordringen zum Pilotensitz des großen Flugzeugs, von dem aus er vergnügt Verwüstung stiftet, gilt ihm als „ein großartiges und schreckliches Symbol des menschlichen Verhaltens im Atomzeitalter“ (P 47, S. 354, Anm. 2).

findet er bei Panofsky volle Anerkennung als einzig legitimer Nachfolger der traditionellen Bildkunst. Diese letzte Konsequenz legt der Vergleich des Films mit der Entwicklung des Mosaiks oder des Kupferstichs nahe, die jeweils in dauerhafterem bzw. billigerem Material die Malerei fortgesetzt hätten<sup>36</sup>.

#### 4. Erfahrung statt Analyse – ein Ursprungsmythos der Kunstgeschichte

In Panofskys Hochschätzung der populären, auf konventionalisierten Aussagen beruhenden Filmsprache ist die auch heute nicht grundsätzlich revidierte Prämisse unverdeckt, daß die kunsthistorische Arbeitsweise auf ganzheitlicher Erfahrung und nicht auf Reflexion beruhe. Nicht in seiner Struktur und gesellschaftlichen Verflochtenheit, allein in seinem positiven Erlebnischarakter scheint der Film überhaupt für Panofsky relevant, was über seinen Kunstbegriff einigen Aufschluß gibt. Die auf Kant zurückgehende Trennung zwischen ästhetischem und kritischem Urteil wurde von ihm wohl über das Vorbild Theodor Lipps rezipiert, der die ästhetische Lust am Gegenstand in seiner qualitativen Einheitlichkeit abgrenzt von der intellektuellen Lust.<sup>37</sup> Zwar grenzt sich Panofsky 1920 gegen Lipps psychologische Auffassung des Kunstwollens ab<sup>38</sup>, beruft sich 1926 aber direkt auf dessen Grundannahme, wenn er der Phantasie des Kunstbetrachters nur eine Sinnerfüllung, nicht aber eine Sinnvermehrung zuerkennt.<sup>39</sup> Die Kennzeichnung der im Film angeblich zu geläutertem Ausdruck gelangenden Volkskunstmentalität, der Sensationslust, derber Humor und pornographische Neigungen attestiert werden,<sup>40</sup> zeigt, daß Panofskys Einwand nur einem individualpsychologischen Ansatz galt. Mit der Verankerung des Films in einer kollektiven Mentalität und den Darlegungen zu einer Ikonographie des Films kompensiert Panofsky geradezu seine früheren Versuche, impressionistische oder expressionistische Bilder dem Gesetz eines positiven gestalthaften Sinnverstehens zu beugen. Das Gründen der Ikonologie in der Alltagswahrnehmung, der bescheideneren Kehrseite des 'Erlebnisses', ist dafür verantwortlich, daß Panofsky den Stoff des Films zum dominierenden Faktor erhebt, wie in der Ikonologie schließlich die Ikonographie den Sieg davon trug. Die Einheit der geschlossenen Romanhandlung, die Korrespondenz zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit und die klare Handlungsdynamik mit Anfang, Ende und

36. P 36, S. 11 f.

37. Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 1. Teil, Leipzig und Hamburg 2 1914, S. 24

38. Erwin Panofsky, Der Begriff des Kunstwollens (1920), in: *Aufsätze* (wie Anm. 30, S. 33–47) S. 37 f., Anm. 9

39. Panofsky 1926 (wie Anm. 28) S. 141

40. P 36, S. 7 f. In der Weiterentwicklung des Volkskunstcharakters, nicht in dem Versuch, durch Anleihen beim Theater den Film mit 'höheren Werten' auszustatten, sieht Panofsky den richtigen Weg des Films, der bei den Gattungen der Filmtragödie, der Filmkomödie und der Filmromanze endet.

Schluß, die Panofsky in der modernen Literatur ausdrücklich vermißt,<sup>41</sup> realisiert der populäre Film.

Dieser Auffassung konträr entgegengesetzt ist diejenige Eisensteins, der den Ton wie das Bild als voneinander unabhängige Montageelemente betrachtete, weder in einer literarischen Vorlage, noch im abgefilmten Gegenstand selbst Bedeutung suchte, sondern in der konfrontierenden Abfolge zweier Einstellungen einen neuen gedanklichen Inhalt schuf und damit die Filmbetrachtung der über die Anschauung hinausgelangenden begrifflichen Erkenntnis öffnete.<sup>42</sup>

Am ehesten ist Kracauers Filmtheorie den Gedankengängen Panofskys verwandt. Die Gemeinsamkeit zeigt sich zum einen in der gleichwohl unterschiedlich akzentuierten These vom Film als dem Spiegel des kollektiven Unterbewußtseins, welche die Abhängigkeit der Produktion vom Bedürfnis des Volkes voraussetzt und den arbeitsteiligen Herstellungsprozeß, in Analogie zum kollektiven Erleben des Films, als Team-Arbeit versteht.<sup>43</sup>

Diese schon angesprochene Vorbildlichkeit industrieller Produktionsformen, zielend auf eine ideale Gemeinschaft, unterstreicht Panofsky 1947 durch den Vergleich des Filmwerks mit dem Bau einer gotischen Kathedrale,<sup>44</sup> ein Bild, das den Film in die Nachfolge des romantisch-expressionistischen Syntheseideals stellt, welches von C.D. Friedrich bis Gropius die Option auf Einheit von Kunst und Leben offenhielt. Das in der ersten Fassung beschworene Gemeinschaftserlebnis der Filmbetrachter, 1947 um das Bild des diesem nachgebildeten gemeinschaftlichen Produzierens bereichert, stellt das Unbewußte ganz im Gegensatz zur Ich-Psychologie Freuds als archetypisch vor, so daß eine Opposition der Kunst gegen die Gesellschaft kaum in den Blick kommen kann.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang auch die Bewertung der Technik, die Panofsky zu Anfang seines Essays spielerisch gegen das Kunstwollen ausgespielt:

„It was not an artistic urge which gave rise to the discovery and gradual perfection of a new technique, but a technical invention with gave rise to the discovery and gradual perfection of a new art.“<sup>45</sup>

41. P 47, S. 350. Allerdings nur in dieser späten Fassung rügt Panofsky auch noch die moderne Literatur, die durch die Aufhebung der aristotelischen Regel dazu beigetragen habe, „das allgemeine Publikum den höheren Sphären der modernen Literatur zu entfremden“.

42. Sergei Eisenstein, *Dialektische Theorie des Films* (1929), in: *Prokop* (wie Anm. 8) S. 65–81

43. Kracauer (wie Anm. 8) S. 159 f.

44. P 47, S. 353. In der ersten Fassung fehlt der Hinweis auf die Kollektivität der Filmproduktion überhaupt, 1936 erscheint an dieser Stelle (P 36, S. 131 f.) lediglich der Vergleich des Regisseurs mit dem Architekten, der die Einzelarbeiten koordiniere. Das Bild der Gotik idealisiert wie die anderen 1947 eingefügten kunsthistorischen Vergleiche den arbeitsteiligen Produktionsprozeß zu einem ganzheitlichen, während 1936 das Gemeinschaftsgefühl der Zuschauer den holistischen Entwurf liefert.

45. P 36, S. 5

So wie die Mentalität des Volkes erscheint auch die Filmtechnik selbst als ein natürlicher Urgrund; ein Bergsonscher *Elan vital*, in dem das betrachtende Subjekt mit der Weltbewegung in eins fällt, verkörpert den dynamisierten Raum:

„Aesthetically, he (der Zuschauer, R.P.) is in permanent motion, as his eye identifies itself with the lens of the camera which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator, is the space presented to him. **Not only solid bodies move in space, but space itself does, changing, turning, dissolving and recrystallizing** as it appears through cutting and editing of the various shots – ...“.<sup>46</sup>

Die Reihung der Filmsequenzen durch die Schnitttechnik scheint einen natürlichen Prozeß anverwandelt, von dem der Betrachter ‘ergriffen’ wird. Nichts anderes als die Form des ‘Erlebnisses’ ist hier beschrieben, welches unverkennbar expressionistische Züge trägt. Die Eigenbewegung des Raumes und seiner Elemente erinnert bis in die Wortwahl hinein an Tauts Filmphantasie ‘Der Weltbaumeister’ (1920) und findet sich noch in Klees Idee einer Genesis des Werks<sup>47</sup> – seine Ursprünge liegen aber schon in Schmarsows dynamischem Rhythmusbegriff.<sup>48</sup>

Es nimmt nicht wunder, daß Panofsky im Disneyfilm die spezifischen Möglichkeiten des Films zu Entfaltung gebracht sah, da er Inhalt und Form alias Zeit und Raum durch eine auf schlechthin alles ausgedehnte Beweglichkeit verbinden kann. Panofsky sieht etwa eine gelungene Verräumlichung eines Zeitphänomens, nämlich der Musik, in einer Reihe von Seifenblasen verschiedener Größe, welche beim Zerplatzen Töne von sich geben, die in Höhe und Volumen genau ihrer relativen Größe entsprechen.<sup>49</sup> Die Einführung der menschlichen Figur in den späteren Disneyfilmen wird kritisiert, weil sie der Natur des Zeichentrickfilms (animated cartoon), Unbelebtes zu beleben, Metamorphosen von Pflanzen, Wolken, Eisen-

46. P 36, S. 9, Hervorhebung von R.P. Diese von Kracauer akzentuierte Passage des Aufsatzes faßt die Identifikation des Zuschauers mit der Kameralinse als authentische Wahrnehmung auf. In letzter Konsequenz zerstört diese Gleichsetzung des ästhetischen und des wirklichen Erlebens die Möglichkeit konkreter, alltäglicher Erfahrung, in gleichem Maße wie die aristotelische Regel absolut gesetzt wird.

47. Zu diesen Aspekten ausführlich Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991

48. August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig und Berlin 1905, S. 91. Bezeichnend ist das Bild vom entfesselten Gebirgsstrom, der Geröll etc. mit sich reißt wie der Rhythmus die anderen Darstellungselemente (Symmetrie und Proportion). Panofsky (wie Anm. 28) bezieht sich 1926 ausdrücklich auf diese Stelle bei seiner Beschreibung des „rhythmischen Erlebnisses“, in dem „die Glieder des ... Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, ... daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde, kurzum „lebendige“ Bewegung empfunden werde.

49. P 36, S. 11. Gelobt werden die Trickfilme auch wegen ihres Volkskunstcharakters.

bahnzügen hervorzubringen, zuwiderlaufe.<sup>50</sup> Genau diese Wertung gilt auch für den Spielfilm, dessen wahrer Ursprung im lebendigen Bild, in der nachahmenden Inzenierung von Postkartendarstellungen, Wachsfiguren und Historienbildern gesichtet wird.<sup>51</sup> Bewegung als Belebung, als Wachsen und Werden schließt dabei die Konfliktempfindung der zeitlich aufeinanderfolgenden Eindrücke aus, welche Eisenstein dem trivialen Begriff des Bewegungsbildes entgegengesetzt hat.<sup>52</sup> Damit ist die Brücke geschlagen zu der anfänglich dargelegten verdeckten Intention Panofskys auf Stillstellung des Bewegungsbildes in der anschaulichen Einheit von Bild und Bedeutung.

## 5. Rettung der Wirklichkeit – Panofskys ‘Materialismus’

Der ‘Naturcharakter’ des Filmwerks erhält in der Fassung von 1947 einen weiteren Akzent; wie Kracauer<sup>53</sup> verweist Panofsky nun auf eine ‘objektive Realität’, die der Film entschleierte. Hier verbindet sich die Sicht auf den Film im übrigen wieder mit der Interpretation der Zentralperspektive, der vollendeten ‘Objektivierung des Subjektiven’, obwohl doch die Schnitttechnik des Films gerade den **einen** Betrachterstandpunkt aufhob und die künstlerische Parallele zu dieser kinematographischen Destruktion des einheitlichen Bildraums eher in der Polyperpektivität des Kubismus gesucht werden dürfte. Panofsky geht den umgekehrten Weg, indem er Bedingungen stellt, gewährleistet sehen will, daß die aufgehobene perspektivische Einheit im Film durch die Logik der Handlung ersetzt wird, der Schnitt also die Illusion nicht aufhebt. Die Dynamisierung des Raums muß unbedingt wiedergutmacht werden in der Raumbindung der Zeit.

Um den Film derart als Gipfelpunkt einer homogenen Entwicklung der Bildkunst darzustellen muß freilich auf den direkten Vergleich mit der Malerei verzichtet werden, den Benjamin zum Angelpunkt seiner These vom Auraverlust machte. Die gleichwohl bis zu steinzeitlichen Höhlenmalereien reichenden kunsthistorischen Vergleiche Panofskys zielen stets auf partielle Analogien, ohne strukturelle und technische Unterschiede auch nur zu streifen. Ihr gemeinsamer Nenner ist die ‘Natur des Mediums’, die der Film wie die anderen ihm vorausgegangenen Bildkünste befolgen müsse, um *Stil* hervorbringen zu können. Diese Formel tritt gleichgewichtig neben die frühere Raum-Zeit-Gleichung und

50. P 47, S. 355, Anm. 1

51. P 36, S. 7: ... *the earliest films added movement to stationary works of art, so that the technical invention could achieve a triumph of its own.*“ (Hervorhebung von E.P.)

52. Eisenstein (wie Anm. 42), S. 69

53. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften, Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1975, bes. S. 384 ff.. Wie Panofsky versteht Kracauer die Dynamisierung des Raums im Film als ein direktes Ausgreifen in den natürlichen Raum, als Entdeckung der Bestandteile der Welt. Explizit bezieht er sich hier nicht nur auf Panofskys Film-Aufsatz, sondern auch auf persönliche Äußerungen.

ihre Erneuerung im 'kombinierten Ausdruck'; sie unterstreicht die dem Film zugewiesene Hauptrolle im modernen Leben, der im Unterschied zu „anderen Kunstformen ... nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit“ sei,<sup>54</sup> und zwar dadurch, daß, von „der Sonderform des Zeichenfilms abgesehen, ... „der Stoff des Films ... die äußere Realität als solche“ sei.<sup>55</sup> Das künstlerische Problem wird nun wieder etwas anders definiert, es bleibt jedoch bei der Synthese gedachter Antipoden: So wie sie sich zwischen Raum und Zeit, Bild und Ton herstellen muß, soll nun auch der als physische Realität geltende Filmstoff mit der jeweiligen Filmtechnik verschmelzen. So habe der Stummfilm den Darstellungsstil

„organisch in Beziehung“ gesetzt zum „technischen Verfahren der Bewegungsfotografie – wie in Dürers Druckgraphik die Farbe entbehrlich geworden ist durch eine organische Beziehung zwischen der Zeichnung und dem technischen Verfahren des Kupferstichs und Holzschnitts“; der „Stil dieser 'alten Meister' ... war im Vergleich zum Bühnenstil notwendig übersteigert – genau wie die scharf geschnittenen ... Formen des Holzschnitts ... übersteigert sind im Vergleich zu Bleistift- und Pinselstrichen ...“.<sup>56</sup>

Wandte die ältere Definition das stilgeschichtliche Modell der Grundbegriffe an, entspricht das neuere Konzept der 'Natur' des Mediums und der 'Natur' des Filmbildes einem geradezu funktionalistisch orientierten gleichfalls evolutionären Denken. Die Technik der Montage wie überhaupt der apparative Aspekt des Filmbildes, und somit die subjektive Berechnung des Wahrnehmungsbildes, bleiben, wie auch die neue Qualität der Reproduzierbarkeit, die beim Film in der Technik seiner Produktion selbst wurzelt,<sup>57</sup> unberücksichtigt, da Artefakt, technisches Medium und Wirklichkeit für Panofsky denselben Realitätsgrad besitzen.<sup>58</sup> In gut idealistischer Manier eines 'Raffael ohne Hände' stößt die Kamera zur 'wahren' Natur vor, während sie Panofsky einem aktuellen „materialistischen Weltverständnis gerecht“ werden sieht.<sup>59</sup> Die vom Zuschauer verlangte Einfühlung in den Apparat, die Augenzeugenideologie des Kinos also, die es tatsächlich in die Tradition der Perspektive und ihrer modernen Nachfolgetechniken – Panorama und Diorama – stellt, kann Panofsky im Rahmen seines subjektiv-idealistischen Weltbildes nicht reflektieren. Seine vordergründige Ablehnung eines den Film begründenden Kunstwillens wie die Einwände gegen einen literarischen Wert des Drehbuchs sollen nur die 'Natürlichkeit' des Filmwerks bekräftigen.

54. P 47, S. 354

55. Ebd.

56. P 47, S. 351

57. Vgl. Benjamin (wie Anm. 13), S. 144 f., Anm. 9

58. Die „äußere Wirklichkeit“ bezieht Panofsky bezeichnenderweise auf „Versailles im achtzehnten Jahrhundert – gleichgültig, ob es sich um das Original handelt oder um ein Hollywood-Faksimile, das sich ästhetisch praktisch nicht davon unterscheiden läßt ...“ (P 47, S. 354)

59. Ebd., S. 354

Auf den ersten Blick stehen sich die 1947 postulierte reine Apperzeption von Natur im Filmbild und die ja auch gerade dem Zeichentrickfilm zukommende semantische Qualität diametral gegenüber. Die Auflösung des Widerspruchs liegt im 'typologischen', auch die partiellsten Analogien aufsuchenden Denken Panofskys: Sowohl die im Zeichentrick gefundene Selbstbewegung der Form wie die abgefilmte äußere Wirklichkeit stellen 'Natur' vor und garantieren somit die bei der modernen Kunst vermifste einsinnige Inhaltlichkeit. Ein Film soll „zugleich natürlich und bedeutungsvoll wirken“<sup>60</sup> und „mit der unstilisierten Realität so ... verfahren ..., daß das Ergebnis Stil hat.“<sup>61</sup> Der aus Natur hervorgehende und diese doch überwindende Stil aber entspricht genau der klassizistischen Vereinbarungsformel, wie sie Panofsky an Belloris Schriften gezeigt hat.<sup>62</sup> Die Metamorphose der Realität zum Filmstil wäre im Sinne Panofskys die äußerste Konsequenz aus Belloris Verlegung der Idee in die sinnliche Anschauung, die als Objektivierung des Subjektiven jede Diskrepanz zwischen Bewußtsein und Welt, mithin auch zwischen künstlerischer Produktion und Wirklichkeit aufhebt. Mit dem Verzicht auf eine Berücksichtigung des technischen Mediums wird die Realität selbst zum Regisseur erkoren.<sup>63</sup>

Errettung der physischen Realität durch die 'Natur' des Mediums Film, Kracauers wie Panofskys Argument, meint nach wie vor, unter Rekurs auf die Idee psycho-physischer Entsprechung, die Lesbarkeit des Filmwerks und seiner Elemente als Zeichen. Das ihr zugrundeliegende Verständnis des Films als quasinatürlicher Metamorphose des Raums und der Dinge in ihm, als organisch belebtes Anorganisches, um es mit Worringer auszudrücken, hebt sich ab gegen Benjamins metaphorische Beschreibung des Films als chirurgischem Eingriff und steht ebenso seinem Vergleich mit der Psychoanalyse entgegen.<sup>64</sup> Der Unterschied ist nur oberflächlich erfaßt in der Feststellung, daß Benjamin einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit durch den Film, wie ihn Panofsky hypostasiert, ausschließt. Denn die vermeintliche Natürlichkeit des Filmbildes ist wie ausgeführt ja nur eine Überformung des Wunsches nach unvermittelter visueller Entäußerung eines Inhalts und widerstrebt gerade sinnlicher Erfahrung. Diese Grundlage des einfachen Sinnverstehens hebt Benjamin auf. Ihm geht es um die andere Natur des im Film Sichtbaren, um die Aufhebung des optisch Unbewußten durch die Zerglie-

60. Ebd., S. 351

61. Ebd., S. 355

62. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin<sup>2</sup> 1960, S. 59 ff.

63. Auch Kracauer, der Panofskys Rede vom dynamisierten Raum das Bild des Elektronenstrahls an die Seite stellt (wie Anm. 26, S. 12), der „die gesamte sichtbare Welt“ abtastet, meint die Natur als solche, nicht eine durch die Filmkamera kommentierte Wirklichkeit und bleibt so einem mystischen Wahrnehmungsmodell, das psychophysische Entsprechungen sucht, verbunden.

64. Benjamin (wie Anm. 13) S. 158, Anm. 22 und S. 160 f.

derung der visuellen Wirklichkeit, also um das, was der Schnitt und nicht das Sujet zeigt, die Form und nicht der Stoff.

Panofskys Bestehen auf einer ideologiefreien Konkretion der Realität im Film impliziert das Paradoxon, daß er als Kunst gilt, solange er nicht als Kunst auftritt, nämlich, wie z.B. im deswegen mißbilligten 'Kabinett des Doktor Caligari',<sup>65</sup> die Formgebung vom Realismus der Filmaufnahme emanzipiert. Die mögliche Auflösung dieser Paradoxie liegt in der Pointe, daß der traditionelle Kunstbegriff meistens das Außerkünstlerische meinte.<sup>66</sup> Panofsky benutzt den Film, um an ihm die von der Moderne abgesetzte Natur als Lehrmeisterin wiedereinzusetzen, zur Rehabilitierung einer ahistorischen Norm des Künstlerischen, während Benjamin an den neuen Reproduktionstechniken die Wandlung des Begriffes von Kunst verfolgt.

## 6. Rettung der Aura – Panofsky und Benjamin

Panofskys Ausführungen zur Arbeit des Schauspielers in Film und Theater erhärten nicht nur die oft geäußerte Kritik an der Ikonologie als einer auf Konventionalität angewiesenen Betrachtungsweise; sie zeigen auch ihre restaurativen Ambitionen, legt man Benjamins auf Lukács zurückgehende Analyse zugrunde, die grundsätzlich zwischen dem Hier und Jetzt der Theateraufführung und dem apparativ gefilterten, zusammengesetzten Filmbild unterscheidet, in dem die Aura des Dargestellten wie des Darstellers und mit ihm die kontemplative Haltung des Zuschauers verschwindet zugunsten einer begutachtenden und zugleich zerstreut genießenden Aufnahme. Daß auf der Bühne eine authentische Handlung sich abspielt, während der Film als solcher Reproduktion ist, wäre Grund genug, eine Vergleichbarkeit überhaupt in Frage zu stellen. In der Beurteilung des Darstellers wird bei Panofsky hingegen geradezu eine Verkehrung des empirischen Sachverhalts deutlich. Der technische Herstellungsprozeß des Films, der die Arbeit des Filmschauspielers zerstückelt und sie auch für den Rezipienten nicht mehr als Totalität erfahrbar macht, wird von Panofsky als Anreiz zur **Verstärkung** der Identität zwischen Schauspieler und Rolle begriffen. Der Bühnendarsteller habe wie der Pianist ein stets abrufbares Repertoire einstudiert, wird als lediglich ausführend verstanden, während der Filmdarsteller mit dem unmittelbar sich im Werk

65. Während in der ersten Version (P 36, S. 10) dieser Film noch als expressionistisches Meisterwerk zitiert wird, kann er 1947 (P 47, S. 355) „nicht mehr sein ... als ein anregendes Experiment“.

66. Ein zeitgenössischer Versuch, zwischen außerästhetischen und autonomen künstlerischen Phänomenen zu unterscheiden und so einer Biologisierung der Kunstentwicklung entgegenzuwirken, findet sich bei Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932

entäußernden bildenden Künstler vergleichbar sei.<sup>67</sup> Die Präsenz des Theaterdarstellers wird damit zur Entfremdung, die apparative Kommentierung der Schauspielarbeit durch die Kamera zur werkschaffenden unmittelbaren Identifikation zwischen Darsteller und Rolle umgedeutet. Es zeigt sich hier auch, wie weit Panofsky davon entfernt ist, literarische Werte für den Film auszuschließen. Die Beobachtung, daß die Filmrolle im Unterschied zur Figur eines Theaterstücks keine Existenz außerhalb des Darstellers besitzt, führt ihn nicht, wie Eisenstein und andere, zu dem Schluß, daß die Darsteller im Film wie Requisiten zu behandeln seien, die Filmaufnahme nicht nur dem Rollenspiel, sondern grundsätzlich jedem Menschen in seiner alltäglichen Arbeit zukomme.<sup>68</sup> Eine solche Abwertung des Sujets, wie sie die bildenden Künste schon längst vollzogen hatten, war Panofskys kunstwissenschaftlicher Systematik per se fremd. Das Verblassen der literarischen Vorlage gewährte für ihn vielmehr die Chance zu ihrer gesteigerten Vergegenwärtigung durch die Präsenz des Darstellers, exemplarisch in Laughtons Verkörperung des hühnerbeinensenden Heinrich VII.<sup>69</sup> Clausbergs hierzu geäußerte Kritik am personenzentrierten Naturalismus Panofskys ist daher um die Nuance zu ergänzen, daß dieser in einer Absolutsetzung der Wahrnehmung ruht und damit idealistisch konzipiert ist. Für Panofsky sind die reproduzierten Wirklichkeiten im Film nicht Material, sondern Gegenstand der Darstellung. Die filmische Reproduktionstechnik dient so lediglich der Erhöhung des sinnlichen Scheinens der Idee, nicht aber als Mittel der Verfremdung und kritischen Kommentierung von Wirklichkeit, wie es die Montage-Theorie vorsah. Anstelle der Liquidierung von Tradition begrüßt Panofsky im Kino ihre Errettung.

## 7. Die Antimoderne

Gerade als kommerzielles Medium nähert sich der Film dem idealistischen Kunstverständnis. Seine Massenverbreitung wird bejaht als Wiedereinsetzung eines

67. Dieser die Kontinuität der Malerei im Film betonende Gedanke gehört zu den wenigen Neuerungen der Fassung von 1937 (wie Anm. 4) S. 131. In der Endfassung wird der Filmschauspieler wie der Regisseur mit dem Bildhauer oder Architekten verglichen, denn hier ist der Arbeitsvorgang in den Mittelpunkt gestellt, der beim Theater (gemeint ist nicht das Proben, sondern die Vorstellung selbst) diskontinuierlich aber flüchtig, beim Film diskontinuierlich, dafür aber dauerhaft sei (P 47, S. 353). Somit wiederholt sich trotz veränderter Vergleichs-‘Staffage’ die Option auf ewige Kunst im Film. Der diskontinuierliche Aufbau endet mit der Fertigstellung und Ablösung des Produkts vom Produzierenden, freilich nur auf Grund der Verwechslung von Inhalt und Mitteilungsform in der Nachfolge Lessings (vgl. Anm. 29).
68. Dazu auch Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, München 1974, S. 177 ff. Lukács beobachtete in diesem Sinne im Film „das Dekorativwerden des unpathetischen, des gewöhnlichen Lebens“ (Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos (1913), in: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, hg. von Karsten Witte, Frankfurt 1972 (S. 142 ff.) S. 144)
69. P 36, S. 14. Eben diese unnachahmliche Szene ist kaum als Interpretation einer Rolle zu verstehen.

Kunstpúblikums und mit ihm einer klassizistischen Norm auf der Ebene von 'Volkskunst'.<sup>70</sup> Als Voraussetzungen für Panofskys Mythos vom Kino wurden die apriorische Abgrenzung der ästhetischen wie der kunstwissenschaftlichen Erfahrung gegen die intellektuelle Reflexion und die hierin begründete Gleichsetzung von künstlerischen und natürlichen Objekten herausgestellt. Die für die Ikonologie verallgemeinerbare Ausgrenzung kritischer Potentiale richtet sich dabei nicht gegen die hochintellektuellen Inhaltsexegesen eines Gegenstandes in seiner „qualitativen Einheit“, um den Terminus von Theodor Lipps zu verwenden, sondern gegen eine aus der *Zergliederung* des Gegenstandes gezogene, in der Beziehung zwischen dem Werk und der Erfahrung des Rezipienten gegründete Erkenntnis. Zwei Anmerkungen Panofskys aus anderen Schriften mögen dies noch veranschaulichen. In dem Aufsatz 'Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin' bemerkt er selbst, daß seine Methode keine Differenzierung zwischen Kunstwerken höheren und niederen Ranges erlaube und überläßt das Urteil darüber einer automatischen Evidenz, worin sich letzten Endes das Schweigen Belloris vor dem Schönen wiederholt. Eine weitere diesen Punkt berührende Notiz findet sich in der kurzen Abhandlung zum 'Problem der historischen Zeit'. Panofsky versucht hier den Streit zwischen Kenner und Kunstwissenschaftler beizulegen, indem er postuliert, das Kennerurteil enthalte potentiell schon das, was in der kunstwissenschaftlichen Analyse ausgeführt werden könne.<sup>71</sup> Beide Anmerkungen bezeugen die Vorstellung einer stets ganzheitlichen und widerspruchsfreien kunsthistorischen Arbeit, ob diese nun positivistisch das Werk in Zeit und Raum bestimmt oder ob sie intuitiv seine Bedeutung erkennt.

Das Richtige im Falschen des Filmaufsatzes von Panofsky ist das hier noch *offenliegende* Problem, daß die Kategorien der Stilgeschichte und die hieran knüpfenden der Ikonologie bei der modernen Kunst nicht greifen, dafür ironischerweise jedoch in bestimmten Bereichen trivialer Ästhetik Realisierung finden.

70. Mit ähnlich immanenten Methoden und geistesgeschichtlichen sowie ikonographischen Begründungen arbeitete Leo Spitzer in seinem 1956 veröffentlichten Aufsatz über die Sunkist-Reklame 'Amerikanische Werbung – verstanden als populäre Kunst', in: *Eine Methode Literatur zu interpretieren*, München<sup>2</sup> 1970, S. 79–99. Man erinnere sich, daß Panofsky neben den Film die Gebrauchsgraphik als lebendige Kunst stellte. Die Parallele zeigt eine für die Ikonologie wie für die Hermeneutik ähnlich liegende Problematik. Doch während Spitzers Aufsatz in der Literaturwissenschaft zu einer Methodendiskussion führte, d.h. das Funktionieren der hermeneutischen Methode am Gegenstand der Werbung als Desavouierung ihrer Prämisse des autonomen Kunstwerks begriffen wurde, blieb die ihr nahestehende Ikonologie von dem Verdacht weitgehend frei, daß sie von vornherein das Gesellschaftliche des Kunstwerkes ausklammere. Für diese Kritik wurden hier einige Gründe angeführt.

71. Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964 (S. 77–83) S. 78 f., Anm. 2. Zum Stichwort der automatischen Evidenz siehe ders., *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin* (1940), in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 22, Anm. 13.

Es ist die Frage, ob die Erweiterung und kritische Ergänzung der ikonologischen Methodik in der Nachfolge Panofskys dieses Problem nicht eher verdeckt und damit die antimodernistische Stoßrichtung erst wirksam gemacht hat. Panofsky fand im Film etwas, was ihm die Moderne verweigerte, die deshalb nicht zum Gegenstand seiner kunstwissenschaftlichen Betrachtung wurde. Diese Ablehnung der modernen Kunst bedient sich dabei derjenigen weltanschaulichen Positionen, die auch der zur Klassizität sich erhebenden Avantgarde selbst eigneten. Die antimoderne Assimilation an die Tradition muß als ein Phänomen der Epoche insgesamt gesehen werden, was hier abschließend nur angedeutet werden kann.<sup>72</sup>

Die beiden Seiten der Raum-Zeit-Gleichung Panofskys zum Film sind mit den beiden wesentlichen Strategien jener Assimilation kongruent. Mit dem Terminus der Dynamisierung des Raums versucht Panofsky, die Destruktion des einheitlichen perspektivischen Bildraums aufzuheben durch die Denkfigur der Selbstbewegung.<sup>73</sup> Die Verräumlichung der Zeit meint die konventionelle Lesbarkeit, negiert also die antinarrativ eingesetzte Montage ebenso wie die Selbständigkeit von Farben und Formen in den bildenden Künsten. Panofskys Abspaltung des Technisch-Formalen erweist sich dabei, und dies ist vielleicht die entscheidende Konsequenz, als notwendig verknüpft mit der Abspaltung der gesellschaftlichen Verflochtenheit des kunstwissenschaftlichen Gegenstandes, in diesem Fall der extremen Eingebundenheit des kommerziellen Kinos in den ökonomischen Verwertungsprozeß. In der Vernachlässigung der Technik bzw. der künstlerischen Form als Faktoren selbständiger inhaltlicher Stellungnahme zeigt sich zudem das Erbe der Stilgeschichte. Eine konstruktive Rezeption von Panofskys Filmaufsatz könnte also darin bestehen, die negierten Qualitäten des Films, z.B. die Montage, das Nicht-Identische also, als abgewehrte Qualität der Moderne systematisch ins Licht zu rücken und so ein Bild dessen zu zeichnen, was die Moderne ohne ihre Klassizität ist.

72. Eine Steigerung der Abwehrhaltung Panofskys in der Ära des Abstract Expressionism (siehe dazu den Beitrag von Beat Wyss) folgte wohl notwendig, denn Panofsky war in den Theorien der amerikanischen Avantgarde sozusagen mit der Wiederkehr des Verdrängten konfrontiert – der Ikonologie der Abstraktion als historischer Wurzel und Resultat seiner eigenen Theoriebildung. Zu letzterem Aspekt Regine Prange, Die erwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus, in: *Idea*, 10. 1991, S. 221–251

73. Ähnlich im übrigen Dorners evolutionäres Konzept der Selbstveränderungskräfte u.a. vorgeführt an Wilhelm Buschs Bildserien. Alexander Dorner, *The Way beyond 'Art'. The Work of Herbert Bayer*, New York 1947.

Für die Anregung zu dieser Studie und zahlreiche Literaturhinweise danke ich Konrad Hoffmann. – Zur Zitierweise: Die zweite Fassung des Filmaufsatzes stimmt im wesentlichen mit der ersten überein, auf welche daher vorzugsweise Bezug genommen wird. – Erwin Panofsky: On Movies, in: *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, Juni 1936, S. 5–15 (= P 36). Die stark veränderte Version von 1947 wird, wenn dem englischen Originaltext nicht eine besondere argumentative Relevanz zukommt, nach der Übersetzung von Helmut Färber zitiert – Erwin Panofsky: Stil und Stoff im Film, in: *Filmkritik*, 11. 1967, S. 343–355 (= P 47)