

Yvonne Schweizer

Einleitung:

Medienimmunität. Erwin Panofskys *Style and Medium in the Motion Pictures* als kunsthistorisches Symptom

Basierend auf einem Kolloquium zur Visuellen Kultur fand an der Universität Tübingen im Sommersemester 2008 der erste Workshop zum Thema *Raum – Perspektive – Medium* statt, der sich zugleich mit einem für die Visual Culture Studies paradigmatischen Text und mit dessen wissenschaftstheoretischen Implikationen für die Kunstgeschichte auseinandergesetzt hat. So stand die Veranstaltung unter dem Motto einer Relektüre des Textes *Die Perspektive als „symbolische Form“* von Erwin Panofsky. Dieser vollzieht in seinem Aufsatz eine Unterscheidung des Bildes in die zwei ikonischen Komponenten *image* und *picture*. Bildtheoretisch reflektiert umschreibt er die kunsthistorische Zentralperspektive als

„[d]ie Fähigkeit, mehrere Gegenstände des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.“¹

Das Zitat enthält zwei Gedanken, die sich im Verlauf der zweitägigen Veranstaltung als Kernpunkte der Diskussion herauskristallisierten. Einerseits galt es, ausgehend von der im Perspektiv-Aufsatz etablierten These, der Betrachter eines zentralperspektivischen Gemäldes sei ein defizitäres, da einäugiges Wesen, das Verhältnis von Bild und Rezipienten kritisch zu hinterfragen. Andererseits sollten die Apparate, die das Bild-Betrachter-Verhältnis dominieren, in einer Fokussierung der medialen Aspekte beim Wahrnehmungsakt zu zentraler Bedeutung gelangen. So

¹ Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, 664–757, Anm. 5 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258–330.).

folgte mit dem zweiten Workshop *Raum – Perspektive – Medium II* im Februar 2009 die Fortsetzung der bereits angestoßenen Fragestellungen aus interdisziplinärer Perspektive, deren Ergebnisse im vorliegenden Band versammelt sind. Einleitend möchte ich anhand eines weiteren Textes von Panofsky die gemeinsame Grundfrage beider Workshops nach dem Verhältnis von *Raum – Perspektive – Medium* aus einer rezeptionsästhetischen Relektüre Panofskys heraus zusammenfassen und diesen mit den Prämissen des Perspektiv-Aufsatzes kontrastieren.

1. Pathologie des Medienbegriffs

Die oben zitierte Textstelle aus Panofskys Aufsatz zeigt Folgendes: Dass es eine ikonische Differenz zwischen materiellem Träger und der vom Rezipienten ausgehenden bildlichen Imagination der Darstellung gibt, scheint für ihn so selbstverständlich wie die Tatsache, dass das *image* über das *picture* dominiert. Als ein ikonografisch versierter Kunsthistoriker, der vornehmlich an Bildzeichen und deren Bedeutung interessiert ist, mag ihm die materielle Grundlage eines jeden Bildes gar zweitrangig sein.

Panofsky greift damit aktuellen Medientheorien voraus, die sich dem bildwissenschaftlichen Paradigma der Trennung von *image* und *picture* anschließen, denkt diese Differenzierung jedoch noch nicht konsequent weiter. Medienphilosophen wie Dieter Mersch versuchen demgegenüber nachzuweisen, dass das Medium an gewissen Punkten doch aufscheint, dass es durch die transparente, fragile Verdichtung von Bildzeichen und Imagination des Betrachters im Bild hindurch immer wieder aufblitzt. Mersch hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass es ein unhintergebares Paradoxon des Mediums sei, nur als ein Negatives existieren zu können. Die Anwesenheit eines Mediums habe „das Format einer Abwesenheit“². Als ein Vermittelndes bringe das Medium anderes zur Anschauung. So definiert er Medium als ein mehrdeutiges Phänomen, das im Erscheinen „die Rolle einer sich selbst negierenden Figur“³ einnehme. Dies bedeutet für Mersch jedoch nicht, dass ein Medium nicht auch sich selbst zu zeigen im Stande wäre. In Analogie zur Heidegger'schen „Zeige“ entwickelt er ein Programm, an dem durch „Bruchstellen und Dysfunktionalitäten“ das Medium sich in einem kurzen Moment selbst zeigt.⁴ Der der ästhetischen

² Mersch, Dieter: Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. In: Sic et Non, Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz 6 (2006), 3.
URL: >http://www.sicetnon.org/content/perform/Mersch_Medienphilosophie_sw.pdf< (letzter Zugriff am 31. Mai 2009).

³ Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006, 24.

⁴ Vgl. Mersch 2006a, 6 (wie Anm. 2).

schen Medienphilosophie unterstellte Medienmarginalismus⁵ – die Feststellung, Medien würden in ihrem Vollzug verschwinden – wird damit zum Signum einer „negativen Medientheorie“⁶.

Während heutige Medientheoretiker – geschult an Marshall McLuhans wegweisender Formel des Mediums als einem Bedeutungsträger –⁷ nicht mehr von einer völligen Auflösung der piktorialen Qualitäten eines Bildes zugunsten der ikonischen ausgehen, folgte Panofsky 1927 einem stilkritischen Paradigma, welches das Bildmedium lediglich als einen nicht weiter zu beachtenden Träger von Information einstuft. Panofsky wurde deshalb innerhalb der Kunstgeschichte zum Fürsprecher der dominanten ikonografischen Methode stilisiert, die ihre Berechtigung hat, der kunsthistorischen Disziplin – wie jeder methodische Ansatz – mitunter aber auch Scheuklappen verleiht: Julica Hiller-Norouzi weist in ihrem Aufsatz *Logos versus Aisthesis – Die kunsthistorische Diaprojektion als codierendes Instrument* nach, dass gerade durch moderne Medien wie die Diaprojektion Mediendifferenzen und piktoriale Qualitäten des Bildes nivelliert werden. Was auf den ersten Blick paradox wirkt, wird deutlich, wenn man das Prinzip der Diaprojektion, unterschiedlich große und in ihren medialen Eigenheiten diverse künstlerische Erzeugnisse, allzeit verfügbar und präsentierbar zu machen, näher beleuchtet: „Die Projektion zeigt die Abbildungen gleich groß und ihrem natürlichen Kontext entrissen, so dass sich monumentale Deckenmosaiken mühelos filigranen Miniaturen angleichen lassen.“⁸ Die Besonderheiten der unterschiedlichen künstlerischen Medien werden dabei außer Acht gelassen.

Dieses Prinzip lässt sich auch anhand der Bebilderung kunsthistorischer Texte nachvollziehen. Erwin Panofskys Perspektiv-Aufsatz enthält in den unterschiedlichen Ausgaben Abbildungen, die, in ein bestimmtes fotografisches Format gepresst, einander in schwarz-weißer Gleichförmigkeit gegenübergestellt sind. Egal, ob es sich bei den Abbildungen um Fotografien, mathematische Konstruktionszeichnungen, Schaubilder oder Zeichnungen handelt: Immer treten zwar die Motive hervor – dasjenige also, welches im Zentrum des ikonografischen Interesses steht –, die medialen Eigenarten hingegen werden nivelliert. Panofsky leistet mit seinem Text einer einseitigen Fokussierung des *images* Vorschub, die das Medium – begriffen als eine „Doppelstruktur aus

⁵ Sybille Krämer konstatiert eine die Medienphilosophie bestimmende Dichotomie von Mediengenerativismus und Medienmarginalismus. Während sie denjenigen Theoretikern des Mediengenerativismus eine grundsätzliche Aufwertung der Funktion des Mediums zuspricht, beobachtet sie eine dem gegenüberstehende Einstufung des Mediums als sekundäres Übertragungs- und Vermittlungsphänomen, die das zu Übertragende möglichst „invariant und stabil“ hält. Vgl. Krämer, Sybille: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen. In: Performativität und Medialität. Hg. dies. München 2004, 13–32, 22.

⁶ Zum Begriff der negativen Medientheorie vgl. Mersch 2006b (wie Anm. 3).

⁷ Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. *Understanding media*. Dresden und Basel 1994 (engl. OA: *Understanding media. The extensions of man*. New York 1964; dt. EA: 1968).

⁸ Hiller-Norouzi, Julica: *Logos versus Aisthesis. Die kunsthistorische Diaprojektion als codierendes Instrument*. In: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen* (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen Bd. 1). Hg. von Philipp Freytag u.a. Tübingen 2009. URL: ><http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3965/> (letzter Zugriff am 18.08.09).

Funktionalität und Materialität“⁹ – unterminiert. Wenn in der Kunstgeschichte in jüngster Zeit ein neues medienwissenschaftliches Interesse zu beobachten ist, dann auch als eine Auseinandersetzung mit den kanonischen methodischen Debatten und Texten innerhalb des Faches.

2. Panofskys Placebo

Neben dem Perspektiv-Aufsatz, der retrospektiv als Eingeständnis eines schwierigen Verhältnisses zur Kunst des 20. Jahrhunderts gelten kann,¹⁰ hat Panofsky u.a. auch einen Aufsatz zu einem medialen Phänomen der Moderne verfasst: 1936 erscheint *On Movies*, ein Aufsatz, der seine Begeisterung für den Kinofilm deutlich werden lässt. Dieser Text fehlt in den einschlägigen Werkausgaben, wurde er doch lange als eine Schrift verhandelt, die eher ein Zeichen seines Interesses für die cineastische Kultur als eine ernsthafte Auseinandersetzung mit (bild)wissenschaftlichen Fragen ist. Der kompakte Aufsatz zur Genese des Films verspricht, so der spätere Titel der Untersuchung, sich mit dem Verhältnis von *Style and Medium in the Motion Pictures*¹¹ auseinanderzusetzen. Doch löst er dieses Versprechen auch ein?

Panofsky bleibt seiner ikonografischen Vorgehensweise, die der Leser bereits aus dem Perspektiv-Aufsatz kennt, treu: Er berichtet von den Themen, Fragestellungen und Entwicklungen innerhalb des filmischen Mediums.¹² Ähnlich seinem Vorgehen im Perspektiv-Aufsatz konstruiert er eine Art evolutionäres Modell, das im filmischen Schaffen Buster Keatons und Sergej Eisenstein seinen vorläufigen Höhepunkt findet. Dazu beschreibt er einzelne Filme und konturiert ihre Bedeutung mit Vergleichsbeispielen aus der Kunstgeschichte.

⁹ Mersch, Dieter: Wort, Bild, Ton, Zahl. Eine Einleitung in die Medienphilosophie. In: ders.: Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen. Hg. von Theresa Georgen. Kiel 2002, 131–253, 135.

¹⁰ Vgl. zu Panofskys Verhältnis zur modernen Kunst Schwitalla, Anna: El Lissitzkys Manifest. Ein avantgardistisches Gegenkonzept zu Panofskys Perspektivtheorie. In: Freytag u.a. 2009 (wie Anm. 8). URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3962/>< (letzter Zugriff am 18.08.09).

¹¹ Der Film-Aufsatz Panofskys hat eine wechselvolle Editions-geschichte erlebt. Er ist in insgesamt drei verschiedenen Versionen erschienen: erstmals 1936 unter dem Titel „On Movies“ im Bulletin des Department of Art and Archaeology der Princeton University publiziert, erschien ein Jahr später die leicht veränderte Fassung *Style and medium in the moving pictures* (in: *Transition* 26, 1937, 121–133). 1947 publizierte Panofsky den Aufsatz erneut in erweiterter Form unter dem leicht modifizierten Titel *Style and medium in the motion pictures* (in: *Critique. A review of contemporary art* 1, 1947. Diese dritte Version gilt seitdem als Grundlage für die Wiederabdrucke in Anthologien und Aufsatzsammlungen, so unter anderem in: *Film. An anthology*. Hg. von Daniel Talbot. New York 1959, 15–32 und *Film theory and criticism. Introductory readings*. Hg. von Gerald Mast und Marshall Cohen. New York u.a. 1979 (zuerst: 1974), 243–263. Beide datieren fälschlicherweise das Erscheinen des Aufsatzes auf das Jahr 1934. Die erste deutsche Übersetzung ist in der Filmzeitschrift *Filmkritik* im Jahr 1967 erschienen. Im Folgenden zitiere ich nach der deutschen Übersetzung *Stil und Medium im Film*. In: Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Übersetzt von Helmut Färber. Darmstadt 1993, 19–49.

¹² Vgl. zur Einführung in die Fragestellungen und Thesen des Perspektiv-Aufsatzes Freytag, Philipp: Einleitung. Perspektiven auf die „Symbolische Form“. Eine kritische Lektüre des Panofsky-Aufsatzes. In: Freytag u.a. 2009 (wie Anm. 8). URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3915/>< (letzter Zugriff am 18.08.09).

„Die Entwicklung von den abrupten Anfängen zu diesem großartigen Höhepunkt bietet das faszinierende Schauspiel, wie ein neues künstlerisches Medium sich schrittweise seiner legitimen, das heißt charakteristischen Möglichkeiten und Begrenzungen bewußt wird – ein Schauspiel, vergleichbar der Entwicklung des Mosaiks, die mit der Übertragung illusionistischer Genrebilder in dauerhafteres Material beginnt und in der hieratischen Übernatürlichkeit von Ravenna gipfelt; oder der Entwicklung des Holzschnitts und Kupferstichs, die mit dem billigen und praktischen Ersatz für Buchilluminationen beginnt und im rein ‚graphischen‘ Stil Dürers gipfelt.“¹³

Dabei verlaufe die Entwicklung keineswegs so, dass sich immer stärkere Verbesserungen durch die neuen technischen Möglichkeiten ergäben. Im Gegenteil: Ähnlich der Entbehrlichkeit der Farbe durch „eine organische Beziehung zwischen der Zeichnung und dem technischen Verfahren des Kupferstichs und Holzschnitts“¹⁴ bei Dürer, sieht Panofsky die filmische Evolution mit Beginn der Tonfilmära zu einem Einschnitt gekommen.¹⁵ In diesem Zusammenhang beleuchtet er das wechselvolle Verhältnis von Film und Theater, das in den damaligen theoretischen Positionen zum neuen Medium immer wieder zur Sprache kommt.¹⁶ Panofsky verortet sich damit in den Diskursen der Zeit.¹⁷ Er beobachtet die Kinokultur aus der Sicht eines faszinierten Insiders, der als „erlebnishungriger Halbwüchsiger“¹⁸ in Berliner Kinos die Magie des neuen Massenmediums aufzog. Mit dem Film-Aufsatz artikuliert er seine Affinität in besonderer Weise, geht dieser doch auf einen Vortrag zurück, den der exilierte Panofsky im Jahr 1934 vermutlich vor einem ebenfalls kinointeressierten Publikum in New York hielt. Er unterstützte mit seinem Auftritt Alfred H. Barr, der sich damals für den Aufbau einer Film Library am Museum of Modern Art stark machte.¹⁹

¹³ Panofsky 1993, 35 (wie Anm. 11).

¹⁴ Panofsky 1993, 40 (wie Anm. 11).

¹⁵ Panofsky 1993, 24 (wie Anm. 11): „Der Beginn des Tonfilms bedeutete weniger eine Erweiterung als eine Verwandlung, Verwandlung der Musik in artikulierte Sprache und dadurch der scheinbaren Pantomime in eine gänzlich neue Art von Schauspiel: sie unterscheidet sich vom Ballett und entspricht dem Theater, insofern ihre akustische Komponente von der sichtbaren nicht gelöst werden kann.“

¹⁶ Vgl. Panofsky 1993, 21–22 (wie Anm. 11). Zum Verhältnis von Film und Theater vgl. Bulgakowa, Oksana: Film/filmisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart und Weimar 2001, 429–462, 452–454.

¹⁷ Horst Bredekamp kontrastiert Panofsky mit den medienreflektierten Positionen Rudolf Arnheims und Walter Benjamins, von denen sich sein Standpunkt fundamental unterscheidet. Vgl. Bredekamp, Horst: „On Movies“. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin. In: Bildtheorie und Film. Hg. von Thomas Koebner und Thomas Meder. München 2006, 239–252.

¹⁸ Panofsky 1993, 20 (wie Anm. 11).

¹⁹ Bredekamp 2006, 241–242 (wie Anm. 17).

Die Magie, die das neue Massenmedium umgab, geht von zwei filmischen Komponenten aus, welche für Panofsky zugleich die Medienspezifika des Films ausmachen: „Dynamisierung des Raumes“ und „Verräumlichung der Zeit“.²⁰ In wiederholter Abgrenzung zum Theater konstatiert er einen fundamentalen Gegensatz beider Raumkonzepte, die entscheidende Voraussetzungen für den Besucher mit sich brachten. Während der Theaterraum – „sowohl der dargestellte Raum auf der Bühne als auch die räumliche Beziehung zwischen Betrachter und Schauspiel“ – ein statischer sei, in dem der Besucher seinen ihm zugewiesenen Platz und damit seine Perspektive auf den Bühnenraum nicht verlasse, verhalte sich die Situation beim Film entgegengesetzt dazu. Der Betrachter behalte zwar seinen Platz,

„aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum.“²¹

Mit dieser Argumentation folgt er der Vorstellung einer Wahrnehmungsdisposition, die bereits in seinem Perspektiv-Aufsatz eine bestimmende Position einnimmt.²² Der Betrachter bleibt einäugig, allein seine Imaginationskraft bringt die gewünschte Bewegung und erweitert die Möglichkeiten des filmischen Bildes. Dies scheint für Panofskys Ausführungen zentral, leitet er doch seinen Aufsatz nicht nur mit einer Betrachtung der cineastischen Rezeptionsbedingungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein, sondern umreißt gleichzeitig, wie das Kino und der Film als Massenmedien eine neue visuelle Kultur ausprägen. Mit diesen Analysen des neuen Mediums nähert sich Panofsky einer rezeptionsästhetisch fundamentalen Fragestellung. Wie mögen wohl die Betrachter einer vergangenen Zeit geschaut und welche Medien mögen den Wahrnehmungsvorgang kulturell beeinflusst haben? Gleichwohl bleiben seine Beobachtungen deskriptiv und verharren in einer Art Wiedergabe seiner Zeitzugenschaft. Sie vermögen nicht die weitergehende Frage zu beantworten, welchen Anteil der Film selbst an der Entwicklung einer bestimmten Sehkultur hat.

So interessant die kurzen Erläuterungen zu den Voraussetzungen filmischer Wahrnehmung sind, sie bleiben ein Gedankenspiel am Rande. Der Hauptteil der Argumentation liegt – analog zum Perspektiv-Aufsatz – im Vergleich filmischer Motive. So besteht der zweite Teil des Aufsatzes vor allem aus einer kennerschaftlichen Detailanalyse verschiedener Filmstills sowie deren Bezügen zu diversen Kunstwerken. Panofsky konstatiert eine Ikonografie des Films, die im Laufe der Zeit bestimmte Filmtypen hervorgebracht habe:

²⁰ Panofsky 1993, 22 (wie Anm. 11).

²¹ Panofsky 1993, 22–23 (wie Anm. 11).

²² Panofsky 1998, 666 (wie Anm. 1).

„Es bildeten sich, identifizierbar, weil festgelegt in Erscheinung, Betragen und Attributen, die wohlbekannt Typen des Vamps und des Mädchens mit dem Herzen am rechten Fleck (vielleicht die überzeugendsten modernen Entsprechungen der mittelalterlichen Personifikationen der Tugenden und Laster), des braven Mannes und des Schurken, letzterer gekennzeichnet durch schwarzen Schnurrbart und Spazierstock.“²³

Das Bewegungsmoment, die Dynamisierung des Raumes und die Verräumlichung der Zeit scheinen im zweiten Teil der Argumentation in den Hintergrund zu treten. Was plötzlich von Interesse ist, sind nicht die medialen Voraussetzungen, die zu einem bestimmten Typus, einer filmischen Ikone, werden, im Gegenteil: Panofsky vergleicht stillgestellte Bilder miteinander, analog seinem Vorgehen in *Die Perspektive als „Symbolische Form“*. Thomas Y. Levin verdeutlicht die Stillstellung der Bilder als ein der ikonografischen Methode geschuldetes Verfahren: „What Panofsky does here is to ground an aesthetics of cinema in the imperatives of its photographic basis, in order, almost as a corollary, to justify the continued relevance of the content-based methodology of the iconographic project.“²⁴ Deutet man Panofskys Vortasten in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu Anfang der Lektüre noch als ein Entgegenkommen in Richtung der modernen Kunst, wird schnell deutlich, dass der Film das einzige moderne Medium ist, in dem er weiterhin einer ikonografischen Programmatik folgen kann. Regine Prange weist darauf hin, dass er mit seinen Erläuterungen zum Film nicht in der Moderne landet, dass dies aber im Sinne der Fortführung einer „neukantianisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung“²⁵ als intentionales Vorgehen gedeutet werden kann:

„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 Stillstellendes Bildes, erreichen will.“²⁶

Der Stil dominiert das Medium, das *image* herrscht über das *picture*! Panofskys Gespür für die Diskussionen seiner Zeit weicht im Film-Aufsatz einem Festhalten am geistesgeschichtlichen Ho-

²³ Panofsky 1993, 39 (wie Anm. 11).

²⁴ Levin, Thomas Y.: Iconology at the movies. Panofsky's film theory. In: Meaning in the visual arts. Views from the outside. A centennial commemoration of Erwin Panofsky. Hg. von Irving Lavin. Princeton, N.J. 1995, 313–333, 319. Eine übersetzte und erweiterte Version findet sich unter dem Titel: Die Ikonologie geht ins Kino. Panofskys Filmtheorie in: Texte zur Kunst 23, 1996, August, 121–141.

²⁵ Prange, Regine: Stil und Medium. Panofsky „On Movies“. In: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Hg. von Bruno Reudenbach. Berlin 1994, 171–190, 172.

²⁶ Prange 1994, 178 (wie Anm. 25).

rizont der Stilgeschichte.²⁷ Regine Prange bescheinigt Panofsky daher eine, ich würde es *mediale Immunität* nennen, die aus seiner ikonografischen Methode herrührt:

„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.“²⁸

Die methodischen Stolpersteine der stilgeschichtlichen und ikonografischen Methode treten an Panofskys Ausführungen nur allzu deutlich hervor, indem bestimmte Fragestellungen nicht integrierbar sind: Levin unterstellt der ikonografischen Methode daher in letzter Konsequenz eine strukturelle Blindheit „to radical shifts in the development of representational and perceptual practices“²⁹.

Umso entscheidender gestaltet sich die Suche nach methodischen Gegenpolen, die geeignet scheinen, der Dominanz bestimmter kunsthistorischer Modelle als ein Korrektiv zu dienen. Im Falle des vorliegenden Bandes lag den Herausgebern eine Lösung in der Fokussierung auf Fragen der Medialität. Aus interdisziplinärer Perspektive beziehen die hier versammelten Beiträge Stellung zu aktuellen Fragen medienwissenschaftlicher, medienphilosophischer und medienpsychologischer Art. Gemeinsamer Dreh- und Angelpunkt aller Ansätze ist eine Beschäftigung mit Fragen der Rezeption und der Verortung des wahrnehmenden Subjekts in einer bestimmten visuellen Kultur.

Karin Leonhard gibt in ihrem Beitrag *Raum als Medium und als Amme. Zur Raumdiskussion um 1300* einen fundierten Einstieg in die gravierenden Veränderungen mittelalterlicher Raumvorstellungen. Unter Berücksichtigung platonischer und aristotelischer Schriften sowie deren mittelalterlicher Rezeption weist sie mit der Einführung der sogenannten Impetus-Theorie einen paradigmatischen Wechsel innerhalb der Raumkonzepte nach: Mit der Veränderung des Körperkonzepts wird der Raum ein Medium des Widerstands. Dabei erläutert sie zugleich, dass ein solch tiefgreifender struktureller Wandel innerhalb des Raumbegriffs nicht allein einer Veränderung innerhalb der Optik geschuldet sein kann, sondern gleichsam aus Veränderungen der ökonomischen Strukturen des mittelalterlichen Bürgertums herrührt.

²⁷ Prange 1994, 189 (wie Anm. 25).

²⁸ Prange 1994, 184 (wie Anm. 25).

²⁹ Levin 1995, 322 (wie Anm. 24).

Dass die Wahrnehmung selbst als ein Medium aufgefasst werden kann, zeigt Eva Schürmann in ihrer Abhandlung *Die Medialität von Medien*. Die Medialität der Wahrnehmung bringt eine strukturelle Ähnlichkeit zur Sprache mit sich: Dem Sehen ist eine Duplizität inhärent, die in der medialen Eigenschaft als vermittelndes Kommunikationsmittel liegt. Schürmann stellt verschiedene Arten des Sehens vor und verquickt die mediale Konstante des Sehens mit einem performativitätstheoretischen Impetus.

Im Sinne einer erweiterten Kunstgeschichtsschreibung führt Jens Schröter in seiner medienwissenschaftlichen Untersuchung 3D-Bilder als wünschenswertes Korrektiv des Fachkanons ein: Nimmt Bildwissenschaft sich als eine Wissenschaft ernst, die die Ontologie der Bilder erforscht, so muss sie alle Bildphänomene in den Blick nehmen. In seinem Aufsatz *Das transplane Bild. Raumwissen jenseits der Perspektive* fordert Schröter eine programmatische Erweiterung bisheriger kunsthistorischer Texte, die wie Jonathan Crarys Buch *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century* (1990) eine Optik-Geschichte anstreben.

Stephan Schwan beschließt den Band mit kognitionspsychologischen Erläuterungen des Mediums Film im Hinblick auf seine Rezeption. In seinem Beitrag *Perspektive und Raum im Wechselspiel von Film und Zuschauer* konstatiert er eine räumliche Repräsentation des Films beim Betrachter, die sich als mentales Situationsmodell während des Wahrnehmens einstellt. Anhand von empirischen Studien untermauert er seine These eines perspektivenunabhängigen kohärenten Raummodells. Damit weist er nach, dass Zuschauer während der Filmrezeption mental aktiviert sind und dass Filmschnitte und andere gestaltende Mittel geradezu Bedingung für kognitive Verarbeitungsprozesse des betrachtenden Subjekts sind.

Empfohlene Zitierweise

Yvonne Schweizer: Medienimmunität. Erwin Panofskys *Style and Medium in the Motion Pictures* als kunsthistorisches Symptom. In: Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick. Hg. von Yvonne Schweizer, Anna Quintus, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi, Philipp Freytag, Tübingen 2010 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 2, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-44832>