

## FILM UND FERNSEHEN ALS KUNSTKRITISCHE MEDIEN

### Einige Voraussetzungen der Kunstkritik mit der Kamera

---

Jürgen CLAUS

Meine Damen und Herren,

ein Mathieu, wie er uns vor einigen Jahren auf der Filmleinwand und auf dem Fernsehschirm präsentiert wurde : mit Tarnkappe, mit offenbar strahlensicherem Anzug, überlangen Pinseln, der die Leinwand ansprang wie in einer olympischen Ausscheidung und Farbsträhnen auf sie warf, dazu ein Kommentar, der die Aktionen Matieus in Art einer Sportreportage schilderte. Auf der anderen Seite eine Ausstellungswand, Bild neben Bild, die Kamera schwenkt die Bilder entlang, eine lange Fahrt, der Kommentar ist erloschen, man hört ein Klavier bespielen, als sei es die natürlichste Sache der Welt, Klavierspiel in Museen und Kunstvereinen zu vernehmen. - Zwei Ausdrucksweisen aus der täglichen Praxis der Berichterstattung über Kunst im Film und im Fernsehen. Zwei Zerrspiegel der Kunst. Zwei entgegengesetzte Versuche, bewegte Bildführung zu erreichen, indem die Kamera zum einen der dynamischen Aktion des Matadors Künstlers, zum anderen der Weihefläche Bildwand, dem Sprung des Auges von Bild zu Bild, folgt.

Nun, der Szenerien, Attrappen, Anlasse sind viele, der Grundmuster sind wenige. Der Grundmuster, wie Kunst in Film und Fernsehen rezepiert wird. Die Methodik der Kunstkritik mit der Kamera findet nicht statt, es ist der Praktiker oder, wie überwiegend im Fernsehen, der Allroundredakteur, der sich der Bilderwände und ihres Herstellers (Künstler) annimmt, begleitet von einem Kameramann mit Assistenz, dessen kunstkritisches Einfühlvermögen unterschiedlich, dessen Repertoire an Kameraführungen (Schwenk, Vorfahrt, Überblendung, Rückfahrt) stereotyp zur Anwendung kommt, es sei denn..

Von diesem 'es sei denn' wäre zu berichten. Und von dem 'es konnte sein', nicht im Sinne einer Utopie, sondern um Beiträge zu einer gewissen Methodik der Kunstkritik mit der Kamera zu leisten. Was setzt sie voraus? Wenig, in der Tat. Gemessen am Aufwand der Zeitungskritik - ein Berichterstat- ter, ein Bogen Papier, eine Schreibmaschine, Setzer, Drucker - setzt zwar die kunstkritische Arbeit durch Film und Fern- sehen einen ungemein umfangreichen Apparat in Bewegung: Ausleuchter, Schienen für die fahrende Kamera, erwähnten Ka- meramann mit Assistenz, Cutterin, zuvor Entwicklung des Films, beim Mischen die Techniker, den Sprecher. Trotzdem: geringe Voraussetzung. Das gilt für die Erzeugung wie für den Kon-

sum des Filmstreifens. Allerdings beharrt die Kunstkritik mit der Kamera auf bestimmten Imponderabilien, Unwägbarkeiten zu deutsch, die es dennoch zu wägen gilt.

Voraussetzung eins. Das zu analysierende Kunstobjekt gegeben, setzt die Kunstkritik mit der Kamera zunächst voraus, es in seinen Grundstrukturen zu erkennen. Was ist das dem bildnerischen Objekt zugrunde liegende bildnerische Prinzip, wie ist dieses realisiert ? Was wird bildnerisch demonstriert ? Farbe etwa, nehmen wir an auf einer Shaped Canvas sind Farbzonen aufgetragen, eine in X-Form gestaltete Leinwand führt, in einem dominierenden Blau-Grün Akkord, eine fließende Farbgebung vor. Die Arbeit lebt aus der Farbe, widersetzt sich scheinbar völlig einer Schwarz-Weiss-Reproduktion im Medium Film und Fernsehen, der Auftrag lautet aber gerade, dies Bild besprechen. Voraussetzung eins, das Objekt in seiner Grundstruktur zu erkennen, heisst hier, die Dominanz der Farbgebung zu erkennen, zu erkennen, wie die bildbeherrschende Farbe verwendet wird, wie sich die Grundfarben auf der Fläche begegnen, wie der Farbauftrag ist, ob lasierend oder pastos usw. Eine recht eigentlich imponderable, nicht zu wägende Grundstruktur. Sie dennoch zu wägen, setzt voraus, mit der Kamera und ihrer Führung ein Feld zu schaffen, in

das der Text dann später genau einsetzen kann. Das Manko der Schwarz-Weiss Wiedergabe, das hauptsächlich für das Fernsehen heute noch gegeben ist, muss, soll das Bild adäquat, bildgerecht reproduziert und analysiert werden - durch den Text ausgeglichen werden. Bild und Text werden sich hier verschränken müssen, die Bildführung ist auf den komplettierenden Text angewiesen, bezieht ihn von Anfang an ein, ja, kann auf ihn zugeschnitten sein.

Ein anderer Fall : behandelt werden soll ein Reliefbild. Durch Ausleuchtung der reliefierten Struktur tritt diese klar hervor. Das Kamerabild zeigt deutlich bis überdeutlich die Strukturierung des Bildes aus Pasten, Kunstharzen, collagierten Teilen etc. Der Text kann sich hier förglich beschränken auf eine kurze technische Angabe (welches Material verwendet wird), kann die Farbe des Reliefs bezeichnen oder die Intention des Bildens markieren, erläutern.

Das Bild in seinem ihm zugrunde liegenden bildnerischen Prinzip aufzuweisen zeigt die Möglichkeit der Kunstkritik mit der Kamera an, induktiv, vom Einzelfall, vom Objekt her vorzugehen. Spielt, wie in den von Werner Schreib so genannten 'halbmechanischen Herstellungsverfahren', der Pro-

zess der Bildentstehung eine wichtige Rolle, so kann dieser in die Analyse aufgenommen werden. Den Herstellungsprozess in die kunstkritische Arbeit durch Film und Fernsehen aufzunehmen, wenn dem Prozess, wie gesagt, besondere Bedeutung zukommt, ist eine der ausgezeichneten Chancen dieser Arbeit. (Ein Beispiel für andere ist Gerd Winklers Fernsehfilm 'Buchstaben, Schreibspuren, Signale'.)

Voraussetzung zwei, die sich aus der ersten ergibt : keine polemische sondern eine demonstrierende, aufzeigende Kamera. Die Gefahr einer polemischen Kamera (führung) liegt auf der Hand. Es ist eine übersteigerte subjektive Sicht, die zur Verzerrung werden kann. Kamera plus Text können, solcherart polemisch eingesetzt, die filmische Vorführung zur optischen Zwangsjacke werden lassen, in die bildnerisches Objekt und Betrachter gezwängt werden. Ein 'Bild', ein Image wird dem Betrachter aufgezwungen, gegen das er sich nicht zur Wehr setzen kann, das ihm den eigenen Standpunkt, die eigene Vergleichsmöglichkeit, das eigene Erlebnis quasi unter den Füßen bzw. vor den Augen wegzieht. Der objektgerechte Film verbietet es, dem künstlerischen Objekt solcherart Polemik zu überlegen, das heißt, es in eine unangemessene Subjektivität der Kameraführung einzuspannen. Wie eine in polemischer Absicht geführte Demonstration von Kunstobjekten infam wer-

den kann, weiss jeder, der in natura oder in Abbildungen die Zurschaustellung 'Entarteter Kunst' 1937 in München gesehen hat.

Voraussetzung drei. Im Unterschied zur rein verbalen Kritik nimmt die Kunstkritik mit der Kamera ständig Bezug zum Objekt. Was die verbale Kritik an Beschreibung leisten muss, wird der Kunstkritik im Film und Fernsehen durch die Bildführung vielfach abgenommen. Optisch Vorhandenes muss nicht notwendigerweise auch verbal angesprochen werden. Aufgabe ist es, die dem künstlerischen Objekt angemessene Beziehung von optischer Präsentation und Text zu finden. Ein Beispiel : innerhalb der Besprechung einer Ausstellung, die Hans Holbein und der Kunst der Spätgotik gewidmet war, kam es darauf an, die Wechselwirkung zwischen Holbein d. Älteren und der spätgotischen Kunst aufzuzeigen. Das wurde durch eine Folge von zahlreichen Überblendungen realisiert, die von der Jesuskind-Darstellung bei Holbein d.Ä. zum selben Motiv etwa bei dem Meister des Pfullendorfer Altars, zu einer Darstellung aus Bayerisch-Schwaben und schliesslich zum Jesuskind beim Bildhauer Gregor Erhart führte. Die formale Verwandtschaft dieses Motivs bei verschiedenen Künstlern wurde einzig durch die Überblendungen, ohne textliche Ansprache belegt. Dagegen

zeigte sich im Beispiel der von mir zitierten Shaped Canvas, wie der optische Tatbestand einer unzureichend Reproduzierung die Ergänzung durch den Text benötigt.

Jede kunstkritische Arbeit mit der Kamera stößt an gewisse Grenzen, Beschränkungen, die uns durch das Medium, bzw. dessen Reproduzierung auferlegt werden. Solche Beschränkungen sind vor allem der Wiedergabe durch den Fernsehschirm gesetzt. Die Totale einer Ausstellung etwa verringert die Ausstellungsstücke auf Postkartengröße. Der Verzicht auf Farbe ist eine weitere Beschränkung und abzuwarten bleibt, inwieweit das Farbfernsehen eine der Kunst adäquate differenzierte Wiedergabe in den Farbstufen erlauben wird. Ganz selten, überdies, weist ein Bild, eine Plastik, eine Grafik das dem Bildschirm entsprechende Format auf, so dass die Arbeiten entweder beschnitten werden müssen, oder die Umgebung mit ins Bild kommt.

Beschränkungen das alles, mit denen man sich von Fall zu Fall auseinandersetzen muss. Jene Voraussetzungen gegeben, von denen ich eben sprach, ist das Kamera-Auge, um es mit dem belgischen Kunstkritiker und Kunstfilmemacher Paul Haesaerts zu sagen, "zugleich Sonde und Lupe, Fernglas und Rückspiegel . Es umfasst unendliche Oberflächen und be-

greift selbst die geringste Einzelheit, bewegt sich zwischen der Totale und den Details und verliert nie das Gesamtwerk." Dieses Vorgehen entspricht nahezu wörtlich der von dem Kunsttheoretiker Rolf Wedewer aufgestellten "akzentuierenden Begriffsbildung", die "Eigenarten und Besonderheiten der Struktur vermittelt, von ihr her die Notwendigkeit der Details, rückschliessend von diesen wiederum das Notwendige der Ganzheit".

Film und Fernsehen können nicht nur Medien sein, die die Kunst in psychologische Analogien setzen, sondern können ein hervorragendes Instrument zur begrifflichen Klärung der Kunst sein. Die Bildführung der Kamera belegt und unterstützt das "formenanalytische" oder "syntaktische" (Wedewer) Vorgehen der aktuellen Kunsttheorie. Diese erhält vom filmischen Bewegungsbild Beihilfe, indem das Auge optisch engagiert bleibt. Das Auge als 'vergeschobener Posten des Gehirns', wie man es bezeichnet hat, wird an ein formenaufweisendes Denken gebunden. Im filmischen Bewegungsbild spiegelt sich ein aufklärendes Sehen. Vorausgesetzt aber, die filmische Präsentation appelliert nicht vorherrschend an das Gefühl, wie es allerdings noch allzuhäufig geschieht. Der oberflächlichen Genügsamkeit der Bildführung, wie sie über Jahre hinaus wucherte, sollte heute eine formenaufweisende Syntax der Bildführung folgen, die dem genannten aufklärenden Sehen entspricht.