

Julian Blunk

tion and similar papers [at core.ac.uk](http://core.ac.uk)

Stilbegriffe in die Filmwissenschaft

Als das DFG-Netzwerk »Filmstil. Zwischen Kunstgeschichte und Medienkonvergenz«, dessen Ergebnisse der vorliegende Band präsentiert, im Sommer 2012 seine Arbeit aufnahm, trat es auch an, die Anschlussfähigkeit der bereits in den benachbarten Disziplinen bestehenden Konzeptualisierungen des Stilbegriffs an die Filmwissenschaft auszuloten. Dass dabei die Kunstgeschichte als vermeintlich nächstverwandte Wissenschaft als erste befragt wurde, wengleich der Stilbegriff etwa auch in der Literatur-, Theater- oder Musikwissenschaft von konstituierender Bedeutung ist, ergab sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass die Filmhistoriografie in Fragen der formalen Gestaltung häufig selbst zuerst auf die Terminologie der bildenden Kunst zurückgegriffen hat, während sie Gattungs- oder Genrebegriffe – bei wenigen Ausnahmen wie dem »filmischen Porträt« – in der Regel aus Literatur und Theater rekrutierte. In der Filmpraxis, der, soweit sie sich der Stilfrage bewusst geöffnet hat, die Malerei als zweidimensionale Leinwandkunst zumeist die erste Referenz lieferte, entstanden insbesondere in der Frühphase des Mediums, in Analogie zu den zeitgenössischen Strömungen der bildenden Kunst und nicht selten unter Beteiligung von bildenden Künstlern, auch expressionistische, surrealistische, dadaistische und sogar abstrakte Filme.¹ Später folgten, etwa mit dem italienischen Neoverismo, »historistische« Bekenntnisse zu älteren Stilen wie dem Realismus. Während die Annäherungsversuche der fotomechanischen Medien gegenüber der älteren Schwesterkunst sich selbst in der Wahl ihrer Sujets niederschlagen konnte,² erprobten Malerei und Skulptur nicht zuletzt unter dem Ein-

- 1 Jacques Aumonts gegenteilige Diagnose einer generellen »Ungleichzeitigkeit« von Kino und Malerei im 20. Jahrhundert, von der der Autor lediglich den Expressionismus annahm, möchte ich nicht zuletzt deshalb infrage stellen, weil sie die neben den modernistischen »Ismen« weiterhin wirksamen »konservativen«, also etwa naturalistischen oder historistischen Tendenzen in der Malerei außer Acht lässt. Vgl. Jacques Aumont: Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *montage AV* 1/1 (1992), S. 77–89, insbesondere S. 79.
- 2 Schon dem einfahrenden Zug der Brüder Lumière (1895) waren diejenigen William Turners (1844) oder Claude Monets (1877) zuvorgekommen. Früh war ferner eine intensive Debatte auch um den Kunstwert und die gestalterischen Potenziale der Fotografie geführt worden, die ähnlich dem Film die medialen Unterschiede zur bereits in Anerkennung

druck des Films ort- und zeitdimensionale Erweiterungen über die Phasierungen von Bewegung, polyperspektivische Verfahren oder der Montage verpflichtete Collagetechniken, vollzogen aber auch Absonderungs- und Ausweichbewegungen – etwa in Gestalt verstärkter Hinwendungen zur Ungegenständlichkeit.

Auch auf theoretischer Ebene blicken Film- und Kunstwissenschaften auf eine traditionsreiche Nachbarschaft zurück, die Phasen wohlwollender Interferenz, produktiver Konkurrenz und gegenseitiger Distanznahmen durchlebt hat. Stildebatten und Begriffstransfers von der älteren in die jüngere Wissenschaft standen auch hier zunächst häufig in paragonalem Zusammenhang und dienten insbesondere der Aufwertung des Films: Ein autonomes Stil- und Selbstbewusstsein entwickelte dieser in hohem Maße auf Basis formalästhetischer Argumente, etwa wenn Rudolf Arnheim im Jahre 1932 den noch jungen *Film als Kunst* zu verstehen vorschlug.³ Die Geschichte gegenseitiger terminologischer Anleihen spiegelt mithin mal »Kolonialisierungsgesten« der Kunstwissenschaft auf dem Terrain des Films, mal dessen Versuch, sich über die Berufung auf oder die Lossagung von außerfilmischen Traditionen als »sechste« respektive »siebte Kunst«⁴ zu etablieren.

Doch trotz dieser unlegbar reichhaltigen Geschichte gegenseitiger Referenznahmen gerieten im Netzwerk bereits in Bezug auf eine interdisziplinär gangbare Nomenklatur einige Hürden in den Blick. Dies lag einerseits daran, dass einzelne Stilbegriffe bereits in der Geschichte der Kunstwissenschaften eine mitunter erstaunliche Dynamik an den Tag gelegt hatten,⁵ andererseits

stehenden Malerei häufig zunächst zu nivellieren suchte. Noch um die Jahrhundertwende nahm sich der fotografische *Piktoralismus* sowohl Sujets als auch formale Gestaltungsmittel älterer oder zeitgenössischer Malerei zum Maß.

- 3 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt 1932. Vgl. auch Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures* [1934]. In: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. London und Oxford: Oxford University Press 1974, S. 151–169. Heute sei nicht mehr zu leugnen, dass der Film, der im Vergleich zu Fotografie und Malerei insbesondere die »dynamization of space« und »spacialization of time« (ebd., S. 154) betreibe, eine eigenständige Kunst ist. Ebd., S. 152.
- 4 Erstmals im Wortlaut bei Ricciotto Canudo: *The Birth of a Sixth Art* [1911]. In: Richard Abel (Hg.): *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907–1939*. Princeton: Princeton University Press 1988, S. 58–66.
- 5 Innerhalb der Kunstgeschichte liefert der Begriff *Manier / maniera* ein besonders anschauliches Beispiel von der semantischen Dynamik einzelner Termini insbesondere im Zusammenhang ihres interdisziplinären Transfers: Bis um 1400 bezeichnete Stil Sprachphänomene, Manier in Analogie dazu Phänomene innerhalb der bildenden Kunst. Mit der Etablierung auch des Stilbegriffs in der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit zielte der Begriff *maniera* zunehmend auf die individuelle Stilausprägung, bei zunächst wertneutralem, im Zuge der Aufklärung zunehmend pejorativem Gebrauch, bis er schließlich von

an den grundlegenden Differenzen der zu verhandelnden Medien: Als multisensualistisches, wenngleich »immaterielles« und auf Aufführung angewiesenes Gesamtkunstwerk gehorcht der Film grundlegend anderen Rezeptionsbedingungen als etwa die stumme und statische Malerei,⁶ die eines materiellen Trägers bedarf, häufig nur aus einer einzigen »Einstellung« besteht und bei der sich die Diagnose eines Stils mithin vergleichsweise »einfach« gestaltet. Es leuchtet ein, dass die genuin filmischen Gestaltungsmöglichkeiten, die etwa auf Bewegung, Montage oder Tonspur basieren, nach anderen, gegebenenfalls neuen Kategorien und Schwerpunkten einer Stilanalyse verlangen und dass sich die fotomechanische »Zeitkunst« Film leichter mit narrativen, dagegen schwerer mit abstrahierenden Verfahren tut.

Der konsequenten *Stilbildung* im Film steht ferner neben der Vielzahl und Flüchtigkeit einzelner Einstellungen und dem Zusammenspiel zahlreicher beteiligter Künste auch die Vielzahl beteiligter, jeweils spezialisierter Künstler und Kunsthandwerker und eine entsprechend potenzierte Vielzahl stilistischer Mittel im Wege. Selbst im Autorenkino läuft die Homogenität eines Filmstils schnell Gefahr, proportional zur Anzahl seiner Köche verdorben zu werden, so der Stilpluralismus eines Stabs nicht über eine klar definierte und unablässig kommunizierte ästhetische Agenda in Schach gehalten wird. Dieser Umstand gab Erwin Panofsky Anlass, den Film einmal nicht allein über den Vergleich mit der Malerei, sondern über den Vergleich mit einer Kathedrale als eigengesetzliche Kunst zu charakterisieren.⁷ In der Tat ähneln insbesondere vormoderne weltliche und geistliche Repräsentationsbauten als multimediale »Stilschwämme« dem Film insofern, als beide in der Regel

der akademischen Kunstgeschichte – und nun im Rekurs auf Vasaris Rede von der *maniera moderna* – zum Epochenbegriff gewendet wurde. Vgl. hierzu Ursula Link-Heer: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe). In: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 93–114. Ähnliche Um- und Überschreibungen sind auch in Bezug auf das Verhältnis von kunst- und filmwissenschaftlicher Terminologie zu diagnostizieren: Die Funktion des auf Inhalte bezogenen kunstwissenschaftlichen Ordnungsbegriffes *Bildgattung* wird in der Filmwissenschaft durch den Begriff *Genre* übernommen, der in der bildenden Kunst wiederum lediglich eine der klassischen, untereinander hierarchisierten Bildgattungen, namentlich die Darstellungen von Alltagsszenen, bezeichnet. Das heißt, dass etwa das Verhältnis zwischen Historien- und Genremalerei lediglich ein hierarchisches, das zwischen Historienfilm und Filmgenre (als dem übergeordneten Sammelbegriff in Analogie zur Bildgattung) indes ein kategoriales ist.

6 Vgl. hierzu auch Chris Wahl: Kunst – Künste, Medium – Medien: Film als zentrale Instanz. Ein Debattenbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (2014), S. 143–149.

7 Auch Panofsky verweist auf entsprechende Schwierigkeiten in Bezug auf die Analyse von Stil und Stilverantwortlichkeit in der Filmkunst. Vgl. Panofsky 1974 [1934], S. 167.

unzählige Kunstgattungen und Stiläußerungen eigenen Rechts und eigener Geschichte zusammenführen, die häufig nur sehr bedingt dem eigentlichen Kunstwerk oder Medium zuzuordnen sind (etwa das romanische Kapitell in der gotischen Kathedrale oder die gotische Kathedrale im Film), ohne dass sich ihr – wenngleich bescheidener – Stilbeitrag zum Ganzen verleugnen ließe. So lassen sich Stilphänomene zwar auf der Ebene isolierter Gestaltungsmittel vom Filmemacher gut kalkulieren und vom Betrachter schnell erfassen, darüber hinaus aber wirkt erst das koordinierte Zusammenspiel aller Gestaltungsebenen, die Wiederholung oder die konsequente Anwendung einzelner Mittel stilprägend auf das Gesamtergebnis. Entsprechend gestaltet sich auch die Diagnose eines vermeintlichen, kommunikationsfähigen »Filmstils« schwierig. Eine *erschöpfende* Stilanalyse eines Films käme zudem nicht nur der Herkulesaufgabe der Stilanalyse einer Kathedrale unter Einbezug ihrer *gesamten* Ausstattung gleich, sondern wäre womöglich auch so redundant wie eine solche.⁸ Vielmehr wird jede filmwissenschaftliche Stilanalyse zunächst zu klären haben, auf welcher Gestaltungsebene ihr jeweiliger Zugriff maximalen Ertrag verspricht. Sie wird sich etwa gemäß der jeweils bereits über den Filmtitel kommunizierten Programmatik bei Robert Wienes an der Malerei des Expressionismus orientierten *CABINET DES DR. CALIGARI* von 1920 gehalten sehen, zuerst dessen Bildgestaltung, bei Walter Ruttmanns an der Zeitkunst Musik orientierten *SINFONIE DER GROSSSTADT* von 1927 zuerst deren Schnittrhythmus in den Blick zu nehmen.

Auch in Bezug auf ihre Ökonomie und Distribution richten sich bildende Kunst und Film an anders geartete Publikumsstrukturen, reagieren auf unterschiedliche Erwartungshaltungen und entwickelten im Zuge dessen ein unterschiedliches Selbst- und Stilverständnis. Kommerzieller Erfolg des in der Herstellung meist ungleich teureren Films ist auf eine möglichst große Zahl durchschnittlich liquider Kinobesucher zurückzuführen. Der bildenden Kunst reicht für solchen oft genug ein einzelner potenter Käufer oder Auftraggeber. Dabei sieht sich der bildende Künstler spätestens seit der Moderne in weit höherem Maße als der Filmemacher dem Zwang zur Stilfindung und zur anschließenden Stiltreue ausgesetzt – häufig genug formt erst der hinreichend individualisierte Stil eine künstlerische Identität und mit ihm ein Verkaufsetikett. Für den Filmschaffenden ist dasselbe Maß an

8 Eine solche müsste neben der Analyse genuin filmischer Gestaltungsmittel auch eine Analyse sämtlicher Stiläußerungen der jeweils zuarbeitenden Künste erbringen – also etwa auch die Partituren einer Filmmusik zu lesen vermögen.

Stilisierung seiner Werke dagegen mindestens riskant, insofern »Formalismus« seinem künstlerischen Renommee zwar ebenfalls zuträglich sein kann, dieses jedoch (ebenfalls) keinesfalls zwingend auch monetär honoriert wird. Vielmehr läuft zu viel Stil schnell Gefahr, als schwer vermittelbare Avantgarde auf Programmkinos und nächtliche Sendezeiten abgeschoben zu werden, während das Befolgen formaler Konventionen dem Geschäft in hohem Maße zuträglich sein kann. So findet das kommerzielle Hollywoodsystem kein institutionelles Pendant innerhalb des Kunstmarktes, während der künstlerisch ambitionierte Film wie die bildende Kunst über ein jeweiliges Starsystem hinaus ohne öffentliche Subventionen kaum existenzfähig ist. Ist der Grenzverlauf zwischen Hoch- und Populärkunst dabei hier wie dort noch immer keineswegs letztgültig geklärt, werden doch die zugehörigen Debatten bis heute unter signifikant verschiedenen Vorzeichen geführt: Wo die bildende Kunst über erweiterte Kunst- oder Bildbegriffe mit wechselhaftem Erfolg, aber stets planvoll die Öffnung nach »unten« sucht, orientiert sich der Film über die Diskurse um »Stilfilm«⁹ oder »Filmkunst« nach »oben«.¹⁰ Legitimationsdruck entsteht der zeitgenössischen Kunst dennoch weiterhin insbesondere daraus, dass sie (zu) intellektuell und (zu) exklusiv ist, dem Massenmedium Film daraus, dass er es in der Breite (noch immer) nicht ist.¹¹ Bei allen Versuchen der Aufweichung dieser Grenzen und trotz aller Proklamationen ihres Endes: In der Summe generieren die grundverschiedenen Rahmenbedingungen von bildender und »siebter« Kunst noch immer häufig eine Gestaltungslogik, die selbst in der jeweiligen Nachwuchsförderung in Bezug auf Erstere eher die Norm des Normbruchs festigt, in Bezug auf Letztere den Akademismus begünstigt.

Dies erklärt zum Teil, weshalb Stilbewusstsein und ostentatives Stilwollen für Filmemacher bislang nicht im selben Maße zum prioritären Anliegen und Kommunikationsvehikel wurde wie etwa für ihre malenden Künstlerkollegen: Während Letztere noch in Zeitgenossenschaft des Films zahllose Manifeste hervorgebracht und mit ihnen immer wieder normative Stilidiotie ausgerufen haben, blieb deren Rolle aufseiten der Filmschaffenden im selben Zeitfenster vergleichsweise marginal. So zielte das Programm des

9 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Kristina Köhler in diesem Band.

10 Panofsky unterschied innerhalb des Filmmediums ein »folk art level« von der »real art«. Panofsky 1974 [1934], S. 154.

11 Entsprechend sah sich etwa Thomas Meder noch 2006 zu dem Versuch veranlasst, den Film als »die Leit-Kunst zumindest der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts« wenigstens »nachträglich dem Kanon der Kunstgeschichte zu implementieren«. Thomas Meder: *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*. Berlin: Bertz + Fischer 2006 (E-Book), S. 502.

Oberhausener Manifests von 1962 zwar auf die schärfere Konturierung individueller Handschriften, mit ihr auf die Politisierung, Demokratisierung und qualitative Aufwertung des Films, verzichtete darüber hinaus aber explizit auf jedes verbindliche Stildiom. Anders bekannte sich *Dogma 95*, dessen Unterzeichnern es ebenfalls um die Qualitätssteigerung des Films ging, in gleichzeitiger Lossagung vom illusionistischen wie vom Autorenkino zu einem waschechten Gruppenstil. Indem es ein *formales* Regelwerk ohne klar umrissenen inhaltlichen oder politischen Impetus formulierte, bestätigte *Dogma 95* dennoch die Regel, insofern sein Movens erklärtermaßen darin bestand, dass über einen beträchtlichen Zeitraum *kein* Manifest mehr von Filmemachern geschrieben worden war. Die selbstverordnete, das Formalisierungsstreben des Films als solches persiflierende Askese in Bezug auf filmtechnische Gestaltungsspielräume wirkte fraglos in hohem Maße stilprägend, war aber bei aller Ironie in nicht geringem Maße auch Selbstzweck im Sinne der Etablierung und Auratisierung eines Stillabels gemäß der Logik postmoderner Kunstmarktgesetze. Über entsprechende Ausnahmen hinaus gehören normative Stilbekenntnisse oder Stilaneignungen in der Geschichte des Films tendenziell eher in den Zuständigkeitsbereich außerkünstlerischer Instanzen (Kino des Nationalsozialismus, des Stalinismus etc.) oder der Filmhistoriografie: Labels wie die *Berliner Schule* wurden nicht von dieser selbst ersonnen, sondern beruhen auf externen Stildiagnosen. Ein nicht unbeträchtlicher Anteil aller Filmproduktionen aber kann in Bezug auf seine *Intentionen* und seine formale Homogenität gemäß geläufiger Kriterien als vergleichsweise »stillos« gelten.

Folgerichtig finden die jeweils anders gelagerten Gewichtungen, Zuschnitte und Aufgaben von Stilisierung in bildender Kunst und künstlerischer Filmpraxis ihre Entsprechung in den unterschiedlichen Hierarchisierungen von inhaltlichen, stilistischen und materiellen Ordnungs- und Beschreibungskategorien in den jeweils zugeordneten Wissenschaften. Haben stilanalytische Verfahren die Kunstgeschichte bis zu ihrer grundlegenden Kritik etwa durch ikonologische Ansätze lange dominiert, wurden genuin filmische »Ismen« auch von der Filmwissenschaft kaum je begrifflich gefasst.¹² Und

12 Die Bezeichnung *Film Noir*, die zwar ebenfalls ein Genre (ein Subgenre des Kriminalfilms) fasst, begrifflich aber eher eine formale Gestaltungsebene aufruft (eine starke Orientierung an der Malerei des Expressionismus), steht folgerichtig in der Tradition sowohl kunst- als auch literaturhistorischer Genre- oder Werkgruppenbezeichnungen. Im konkreten Fall ließe sich etwa auf die *Noirs* Odilon Redons, die *schwarze Serie* Francisco de Goyas oder die literarische *schwarze Romantik* verweisen.

während Stilbegriffe in der Filmwissenschaft, -kritik und -distribution zwar allorts in Verwendung sind, bislang aber kaum hinreichend definiert, ausdifferenziert, historisiert oder theoretisiert wurden, betreiben die Kunstwissenschaften nach einer Phase der weitestgehenden Verwerfung stilkritischer Methoden aktuell bereits deren kritische Revision.¹³ Außerhalb der Populärwissenschaften werden Stilphänomene hier nur noch mit Vorsicht zu Indikatoren der mentalen Verfasstheit von Individuen, Völkern oder ganzen Epochen erklärt, während andere klassische Zweckbestimmungen kunstwissenschaftlicher Stilanalyse, wie etwa die der Alters-, Orts- oder Individualsicherung, welchen innerhalb der Filmwissenschaft aus unmittelbar einsichtigen Gründen bestenfalls marginale Bedeutung beizumessen ist, ihre Relevanz bis heute keineswegs eingebüßt haben.¹⁴ Die höhere Stilaffinität der Kunstwissenschaften basiert weiter darauf, dass diese nicht nur institutionell auf eine längere Geschichte des Umgangs mit Problemen des Stils zurückblickt, sondern auch ihr Gegenstand sich der vergleichenden Stilanalyse insofern zuträglicher erweist, als das »Remake« insbesondere in Mittelalter und Früher Neuzeit einen Normalfall darstellte, dass also die formale Variabilität der Gestaltung vergleichsweise invariabler Sujets wie etwa des Gekreuzigten mitunter über Jahrtausende und darüber hinaus auf breiter empirischer Basis verfolgen ließ. In der bildenden Kunst der Moderne schließlich gewähren Stil und Materialität häufig gar den ersten Zugang zum Objekt, während die Kommunikation oder Vermittlung weiterführender Inhalte vom Künstler in der Regel konzeptionell mitzudenken und mitzuliefern ist. Für den Film trifft insofern das Gegenteil zu, als sich fotografierte Gegenstände, Narration oder Genrezugehörigkeit hier vergleichsweise gut erfassen lassen, während sich der Stil eines Films dem schnellen kognitiven Zugriff meist verweigert. Dass die dominierende Ordnungskategorie hier der Stil, dort das Genre und die Gattung ist, ließe sich zuletzt auch anhand des Grades der Ausdifferenzierung und Verbindlichkeit jeweiliger Nomenklaturen verifizieren.

Angesichts dessen soll im Folgenden weniger ein chronologischer Abriss der Genesen, Modifikationen und Konjunkturen kunsthistorischer Verfahrens-

- 13 In jüngerer Vergangenheit vgl. etwa Bruno Klein, Bruno Boerner (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2006; Caecilie Weisert (Hg.): *Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG 2009; Jan von Brevem, Joseph Imorde (Hg.): *kritische berichte* 42/1 (2014) zu »Stil / Style«.
- 14 Vgl. Willibald Sauerländer: Alterssicherung, Ortssicherung, Individualsicherung. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer 2003, S. 125–152.

und Deskriptionsbegriffe¹⁵ als vielmehr eine problemorientierte Perspektivierung zentraler stilanalytischer Konzepte in Hinblick auf ihr Potenzial innerhalb der Filmwissenschaft unternommen werden.

Der Begriff des Stils hat in der Geschichte der Kunsttheorie und -geschichte zahllose, mitunter opponierende Definitionen erfahren und dabei unterschiedlichste Anwendungsbereiche erschlossen. Konsens herrscht einzig darüber, dass der Stilbegriff im klassischen, wenngleich seinerseits diskussionsbedürftigen Dualismus von Form und Inhalt¹⁶ auf Erstere zielt. Er lässt sich auf alle kulturellen Lebensäußerungen, also keineswegs allein auf die Künste anwenden – historisch wurde er zuerst innerhalb der Rhetorik konzeptualisiert. Stets, so Wolfgang Brückle, ist der Stilbegriff auf »komparatistischen Gebrauch hin angelegt«,¹⁷ weshalb ihm, so Bruno Klein und Bruno Boerner, ferner »automatisch immer ein gewisser Abstraktionsgrad«¹⁸ innewohnt. Wurde Letzterer nicht selbst in jede Betrachtung stilistischer Phänomene miteinbezogen, musste der Begriff des Stils zwangsläufig massive Kritik provozieren: Gemäß K. Ludwig Pfeiffer haften diesem trotz seines »systematischen Charakter[s]« eine »untilgbare Vagheit«¹⁹ an, laut George Kubler bewege sich seine alltägliche Verwendung auf einem »level of banality«²⁰ und für Hans-Georg Gadamer bildet der Stil »eine der undiskutierten Selbstverständlichkeiten, von denen das historische Bewußtsein lebt.«²¹ Entsprechend forderte neben Gadamer²² etwa auch Willibald Sauerländer,²³ zunächst die Begriffsgeschichte des Stils zum Ausgangspunkt aller Revisionen seiner historischen Konzeptualisierungen zu machen. Denn auch die Kunstgeschichte hatte den Begriff keineswegs störungsfrei zunächst der antiken Rhetorik

15 Vgl. hierzu insbesondere Wolfgang Brückle: II. Stil (kunstwissenschaftlich). In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, Bd. 5, S. 664–688.

16 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Guido Kirsten in diesem Band.

17 Brückle 2003, S. 665.

18 Bruno Boerner, Bruno Klein: Fragen des Stils. In: Dies. (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer 2006, S. 7–23, hier S. 12.

19 K. Ludwig Pfeiffer: Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs. In: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 685–725, hier S. 693.

20 George Kubler: Toward a Reductive Theory of Visual Style. In: Berel Lang (Hg.): *The concept of style. Revised and Expanded Edition*. Ithaca und London: Cornell University Press 1987 [1979], S. 163–173, hier S. 163.

21 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1986 [1960], S. 375.

22 Ebd.

23 Willibald Sauerländer: From Stilus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion. In: *Art History* 6 (1983), S. 253–270.

entlehnt. In dieser beschreibt der Stilbegriff (lat. *stilus* = Schreibgriffel) die Art und den Aufbau eines Vortrags sowie die Stimmlage des Redners, mithin die formalen Charakteristika der Aufbereitung eines Redehalts. Über die »Handschrift« des vortragenden Individuums hinaus unterschied das rhetorische System zudem meist drei hierarchisch gegliederte Stillagen, die dem Anlass und Gegenstand einer Rede zu entsprechen hatten. Das System der Stillagen, das jede Trennung von Form und Inhalt ausschließt, wurde insbesondere in der Frühen Neuzeit auch auf Architektur und bildende Kunst übertragen, indes mit zunehmender Institutionalisierung der Kunstwissenschaften sukzessive wieder in den Hintergrund gedrängt. In der Geschichte der Kunsttheorie ging zudem das Motiv des Stils als Qualitätsbegriff aus ihm hervor.²⁴ Stil wurde so auch zu einem Siegel, das in der Folge bei angemessener Korrespondenz von Stil und kommunizierten Inhalten eines Kunstwerks, aber auch in Würdigung von formaler Homogenität, »Materialgerechtigkeit« oder der wie auch immer begründeten Authentizität individueller Stiläußerungen verliehen, tastenden Stilfindungsprozessen oder eklektizistischen Stiläußerungen dagegen vorenthalten werden musste.

Neben dem meines Erachtens auch filmwissenschaftlich anschlussfähigen Konzept der Stillagen²⁵ hat sich, ebenfalls bereits im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, eine zweite, heute prominentere Verwendung des Stilbegriffs entwickelt, die formale Charakteristika eines oder mehrerer Kunstwerke kategorisiert, um insbesondere vermeintlichen Orts- und Zeitstilen auf die Spur zu kommen. Als einer seiner Urheber hatte bereits Giorgio Vasari das Epochendenken maßgebend ausdifferenziert: So wurde sein Modell einer Früh-, Hoch-, Spät- und Zerfallsphase der Epochenstile bis heute vielfach variiert und schlug im Laufe der Jahrhunderte mal in evolutionistische Fortschritts- und Wachstumsmodelle,²⁶ mal in biologistische Kulturtheorien um, die etwa Geburt, Reife, Alter und Tod einzelner Stile diagnostizierten. Die letztgenannte Figur wurde maßgeblich von Johann Joachim Winckelmann popularisiert, dessen *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) zugleich den Grundstein für die anhaltende Dominanz des Epochendenkens legte.²⁷ Wenngleich sich Winckelmann als Parteigänger des Klassizismus noch wer-

24 So steht der Stil etwa bei Goethe hierarchisch über der Manier. Johann Wolfgang von Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. XII. Hamburg: C. H. Beck 1960, S. 30–34.

25 Vgl. hierzu meinen eigenen Beitrag in diesem Band.

26 Panofsky bediente dieses Modell noch in Bezug auf den Film. Panofsky 1974 [1934], S. 161, 163.

27 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Walther 1764.

tend gab,²⁸ gilt er mit seiner Annahme einer inneren Einheit aller Gestaltungen einer Epoche zudem als Grundleger einer historistisch-relativistischen Geschichtsauffassung. Diese billigte jedem Epochenstil ein Eigenrecht zu, indem es ihn als Manifestation des jeweiligen »Zeitgeists«²⁹ einzig aus diesem heraus erklärte und allein an diesem maß. Dieser Paradigmenwechsel vor rund 200 Jahren markierte gleichzeitig die Geburtsstunde der akademischen Kunstgeschichte und »befreite« die Kunst im Fahrwasser von Aufklärung und Revolution auch rückwirkend graduell von ihren religiösen oder politischen Repräsentationszwecken zugunsten eines autonomen Kunstwertes, der fortan der Egalisierung der Epochenbilder, aber auch der Hegemonie stilanalytischer Kunstbetrachtung den Weg ebnen sollte. Ihren »radikalen« Höhepunkt erfuhr diese um die folgende Jahrhundertwende. Nun bemühte sich die sog. Wiener Schule um Alois Riegl sowie einige Zeit später Heinrich Wölfflin³⁰ in Basel um die Grundlegung verbindlicher Kriterien zur formalen Beschreibung von Werken der bildenden Kunst. Mit seinem Diktum »Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich«³¹ führte Wölfflin die innere Einheit des Stils auf die Sehkonventionen einer Epoche zurück.³² Sein radikal formalistischer Ansatz einer selbsterklärten »Kunstgeschichte ohne Namen«, die ikonografische Gehalte, historische Kontexte, Künstlerpersönlichkeiten, Technik und Material gleichermaßen marginalisierte, rief früh und immer wieder massive Kritik hervor.³³ In jüngerer Vergangenheit sprach Robert Suckale in Bezug auf das

28 Vgl. insbesondere Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1756.

29 Der Begriff *Zeitgeist* wurde insbesondere in der Kulturtheorie Johann Gottfried Herders popularisiert. Vgl. etwa Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften*. Riga: Hartknoch 1769.

30 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst 1983 [1929]. Wölfflins analytisches Modell versuchte, die Grundbausteine des (Renaissance- und Barock-)Stils in fünf opponierenden Begriffspaaren zu fassen: malerisch vs. linear, Fläche vs. Tiefe, Geschlossenheit vs. Offenheit, Vielheit vs. Einheit sowie Klarheit vs. Unklarheit / Bewegtheit.

31 Ebd., S. 18. Dieser Facette Wölfflin'schen Denkens sieht sich noch die weitsichtige Stiltheorie Ernst Gombrichs verpflichtet: Die historische Stilentwicklung einer um Mimesis bemühten Kunst ließe sich über ein lernendes Sehen, über die stetige Verbesserung bildgestalterischer Schemata nach den Taktgaben eines Trial-and-Error-Prinzips erklären. Vgl. Ernst Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books 1960.

32 Für jüngere sozialgeschichtliche Ansätze basieren Zeitstile etwa auf deren politischer, soziokultureller oder ökonomischer Verfasstheit.

33 1926 differenzierte Wilhelm Pinder das Modell der Epochenstile noch einmal aus, indem er die Existenz und Wirksamkeit eines Generationenstils diskutierte. Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt 1926.

bis heute dominierende Epochensystem gar von der »Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe«,³⁴ Friedrich Möbius zuvor davon, dass insbesondere die ursprünglich auf Schmähbegriffen basierenden Epochenbegriffe wie *Barock* oder *Gotik* – zunächst pejorative Zuschreibung eines Stils an ein Volk, aktuell wertneutraler Epochenbegriff – nicht nur »leer, unlogisch und unsystematisch« seien, sondern »jeglicher Konzeption [entbehren]«. ³⁵

Eine in den Kunstwissenschaften eher friedvolle denn konkurrierende Koexistenz fristen neben den chronologischen die topografischen Ordnungskriterien, die in mitunter ähnlich fragwürdigen Generalisierungen Regional-, Territorial-, National- oder gar Kontinentalstile scheiden und häufig mit den Epochenbegriffen in einander ergänzend präzisierenden, mehr oder minder festen Begriffspaaren wie der *französischen Gotik* oder der *Weserrenaissance* aufgehen.

Wenngleich der »spätgeborene« Film gemäß des in den Kunstwissenschaften etablierten Epochensystems keine anderen als die Epochen der Moderne und Postmoderne kennt, sind historische Phasierungen von Stilphänomenen freilich auch innerhalb der Filmwissenschaft in Gebrauch. Dabei steht eine Stilgeschichtsschreibung des Films, die etwa auf technische Zäsuren, individuelle Innovationen oder politische Kontexte setzt, fraglos auf weniger hölzernen Füßen als etwa die ebenso beliebigen wie geläufigen Systematisierungen nach Dekaden, die mit dem Dezimalsystem ein mehr als fragwürdiges Interpretament von Stilphänomenen ins Feld führen.

Die in der Filmhistoriografie ebenfalls prominent vertretenen topografischen Ordnungssysteme dagegen zielen häufig keineswegs primär auf eigentliche Stilphänomene: Wo etwa vom *französischen Drama*, der *deutschen Komödie* oder dem *Italowestern* die Rede ist, werden eher inhaltliche als formale Gestaltungsschwerpunkte einzelner Filmkulturlandschaften diskutiert, und auch gängige Labels wie »das junge israelische Kino« schüren eher stoffliche Erwartungshaltungen, als dass sie die Beschreibung eines nationalen oder

34 Robert Suckale: Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Peter Schmidt, Gregor Wedekind (Hg.): Robert Suckale: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008 [2003], S. 287–302. Anstelle des Epochensystems schlägt Suckale eine Übertragung von Thomas Kuhns Paradigmenwechseln in die Kunstgeschichte vor. Vgl. ebd., S. 297.

35 Friedrich Möbius: Stil als Kategorie in der Kunsthistoriographie. In: Ders. (Hg.): *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss*. Dresden: Verlag der Kunst 1984, S. 8–50, hier S. 13. Die von Möbius ins Feld geführten Beispiele ließen sich etwa auch in Bezug auf anerkannte »Gruppenstile« ergänzen: Auch die heute wertneutral verwendeten Begriffe *Nazarener* oder *Fauves* (geprägt durch den Kunstkritiker Louis Vauxcelles) waren zunächst Spottbezeichnungen.

generationsspezifischen Stils in Aussicht stellen. In höherem Maße rückten regionale, nationale oder gar kontinentale *Stilausprägungen* in der Filmtheorie in den Fokus, etwa wenn Rudolf Arnheim den Montagestil der Russen gegen den kommerziellen amerikanischen »Konfektionsfilm« ausspielte,³⁶ oder Gilles Deleuze der »organischen« amerikanischen und der »dialektischen« russischen eine »quantitative« französische sowie eine »expressive« deutsche Schule zur Seite stellte.³⁷ Die noch heute vielbeschworene Opposition von »europäischem« und »amerikanischem« Kino schließlich zielt neuerlich primär auf eine Qualitätsdiskussion, die eher den Diskursen um Sozialstil oder Stilhöhen zuzuschlagen wäre, als dass sie tatsächlich kontinentale Stile beschreibt. Gefährliches Gebiet betreten topografische Etikettierungen auch innerhalb der Filmwissenschaft insbesondere im Rahmen der Vermessung von kinematografischem »Neuland«. So klingen Etikettierungen etwa eines »afrikanischen Kinos« unweigerlich wie der Nachhall der fragwürdigen Ordnungsraster einer Kunstgeschichtsschreibung der Kolonialzeit, die die Kunst Schwarzafrikas unter dem Begriff *Negerplastik*³⁸ subsumieren zu können meinte, um in der Folge doch immerhin »Stammesstile« oder »Stilprovinzen« zu unterscheiden. So basieren auch Ordnungskriterien wie der »afrikanische Film« auf überholten politischen Prämissen und der Ausblendung der Heterogenität und Komplexität de facto kaum zu überschauender Kulturräume. Sie lassen sich ferner schon deshalb nur schwer als analytische Kategorie akzeptieren, als der Film als eines der modernen Massenmedien, ob nun über internationale Koproduktionen oder internationalisierten Konsum, maßgeblich dazu beigetragen hat, dass topografische und politische Grenzen als vermeintliche Kulturgrenzen erheblich an Bedeutung verloren haben.

Eine weitere zentrale, den heutigen Kunstmarkt prägende Denkfigur innerhalb der Kunstwissenschaften bildet der Individualstil, der als ergänzende oder bestätigende Facettierung ebenfalls friedvoll mit Orts- und Zeitstilen koexistieren kann, häufig seinerseits über Zeit- und Ortskriterien phasiert wird (rosa oder blaue Periode, Frühwerk oder Altersstil,³⁹ vor oder nach der Romreise) und mitunter schließlich neuen Gruppenstilen begrifflich Pate stehen kann (Caravaggisten, Präraffaeliten). So indes hier allein eine innere Einheit oder die ästhetischen Normen einer Epoche oder eines Volkes, dort einzig der innovative Normbruch oder der individuelle Geniestreich als

36 Wie Anm. 3.

37 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 [1983], S. 50.

38 Zuerst Carl Einstein: *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der Weißen Bücher (Kurt Wolff) 1915.

39 Vgl. hierzu Andreas Zeising: Wunderreise der Moderne. Konjunkturen des »Altersstils«. In: *kritische berichte* 42/1 (2014), S. 163–178.

kulturtreibende Kraft in der Geschichte begriffen wird,⁴⁰ können beide Konzepte in grundlegend opponierenden Kulturtheorien gipfeln. Die Frage, inwieweit einzelne Stilausprägungen von einem Zeitgeist determiniert werden oder ein vermeintlicher Zeitstil sich lediglich aus deren Summe ergibt, stellt sich freilich auch der filmwissenschaftlichen Stilforschung.

Vergleichsweise spät wurde in der Kunstgeschichte, angestoßen insbesondere durch die Arbeit Francis Haskell's,⁴¹ verstärkt auch der Anteil von Mäzenen, Sammlern, Stiftern oder Bauherren an Stilbildungsprozessen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Mit einigem Recht spricht man etwa vom *friderizianischen Rokoko* oder *wilhelminischen Bauen*, systematisiert die frühneuzeitlichen Kunststile in Frankreich nach dessen Königen oder diskutiert Wesen respektive Existenz genuiner Stilidiome von Regimen, Höfen oder großen religiösen Orden. In Bezug auf den Film freilich lassen sich etwa nicht nur die Filmpolitik der großen Diktaturen sowie internationale oder staatliche Filmförderungsprogramme in Bezug auf ihren stilprägenden Einfluss untersuchen, sondern auch die großen Produktionsfirmen. In Folge sowohl repräsentations- als auch marktökonomischen Denkens kann Stil hier wie dort eher auf die Geldgeber eines Künstlers zurückzuführen sein denn auf diesen selbst. Mit dem Begriff des »Sozialstils« oder »kulturellen Stils« schließlich werden in den Kunstwissenschaften etwa Volkskunst, aristokratischer Stil oder imperiale Kunst unterschieden. Seine Konzeptualisierung kann zwischen jenen von Zeit-, Orts- und Individualstilen sowie dem Konzept der Stillagen vermitteln. Innerhalb der Film- oder Fernsehwissenschaft greift er etwa dann, wenn kommerzielles mit künstlerisch ambitioniertem Kino oder private mit öffentlich-rechtlichen Sendern verglichen und die jeweiligen Publikumssegmente abgesteckt werden.

So mannigfaltig wie die Stilbegriffe sind die historischen Erklärungsmuster von Stil, die der künstlerischen Praxis ebenfalls zentrale stilbildende Impulse lieferten. Auch diesbezüglich sollen hier aus vielen traditionsreichen Ansätzen nur einige wesentliche Konzepte vorgestellt und auf ihre filmwissenschaftliche Relevanz hin befragt werden.

40 Die Überbetonung von Norm in der Theorie und Praxis des Klassizismus sowie die Überbetonung des Künstler- und Geniegedankens in der Theorie und Praxis der Romantik liefert ein besonders anschauliches Beispiel, die Opposition des kunstwissenschaftlichen Formalismus um 1900 und seiner Kritik durch ikonografische und ikonologische Ansätze ein zweites. Terminologisch wird die Opposition zwischen Künstlergeschichte und Epochen- und Stilgeschichte greifbar im Begriff der Manier (vgl. Anm. 5).

41 Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. London: Chatto & Windus 1963.

Ein erstes Konzept argumentiert Stil – nicht selten sowohl deskriptiv als auch normativ – auf Basis der Materialität eines Kunstwerks: Dessen Stil habe respektive möge sich aus örtlichen Gegebenheiten, seinem Gebrauchszweck, vor allem aber aus den Gesetzen seines Materials ergeben. Vor dem Hintergrund des Historismus wurde die Debatte von dessen Befürwortern und Gegnern insbesondere innerhalb der Architekturtheorie geführt (Gottfried Semper, Heinrich Hübsch), von Beginn an aber auch auf bildende Kunst und Kunsthandwerk übertragen (John Ruskin, William Morris). Eine neuerliche Blüte erlebte sie in der klassischen Moderne (Bauhaus). Innerhalb der Historiografie fand sie in Henri Focillon einen ihrer prominentesten Vertreter.⁴² Freilich geriet die Überbetonung des behaupteten oder eingeforderten stilbildenden Einflusses der Materialität eines Kunstwerks immer wieder mit all jenen Theorien in Konflikt, die etwa den Niederschlag eines Zeit-, Orts- oder Individualstils sich unabhängig von Material, Gattung und Gegenstand im monumentalen Wandbild wie in der Haarnadel gleichermaßen Bahn brechen sahen.

Fraglos stand insbesondere die frühe Filmtheorie in hohem Maße in der Tradition materialästhetischer Debatten. Geschichte und Potenziale der Filmästhetik wurden bei zahllosen russischen Theoretikern aus genuin technisch-materiellen Bedingungen des Mediums, dessen formaler Gestaltungsspielraum bei Arnheim aus seinem Minder-, bei Siegfried Kracauer auch aus seinem Mehrwert gegenüber der Wahrnehmung der »Wirklichkeit«⁴³ respektive der »physischen Realität«⁴⁴ hergeleitet. Dennoch bleibt zu konstatieren, dass die komparatistischen Qualitäten eines materialistischen Stilbegriffs in Bezug auf das Filmmedium vor allem innerhalb eines intermedialen Paragone fruchtbar werden. In der Binnenperspektive des Films ist die Reichweite des Ansatzes insofern limitiert, als er über die jeweiligen technischen Determinanten (Schwarz-Weiß/Farbe, digital/analog usw.) hinaus kaum Differenzkriterien entwickeln kann. Insofern Film bei seiner Aufführung stets immaterielle Lichtkunst ist, stellen sich materialikonografische Fragen der Filmwissenschaft nur in ihren Randbereichen, während eine Materialästhetik filmische Wahrnehmung in erster Linie von nicht medial gestalteten Sinneswahrnehmungen unterscheidet, sowie sie den Stil *des* Films etwa in Konfrontation des Stils *der* Malerei beschreibt. Im Vergleich von Film und

42 Henri Focillon: *La Vie des Formes*. Paris: Librairie Ernest Ledoux 1934.

43 Wie Anm. 3.

44 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964 [1960].

Film büßt dessen Materialität sowohl in der Theorie als auch in der Praxis einen Großteil seines kommunikativen Potenzials ein.

Kontrovers wurde weiter das Verhältnis von Stil und Optionalität diskutiert. So ergibt sich ein Stil für Kubler stets aus der Wahl unter mehreren synchronen Möglichkeiten.⁴⁵ Ähnlich erklärt auch Pfeiffer die Option zur Bedingung für Stil.⁴⁶ Eine gegenläufige Auffassung vertrat etwa Hans Sedlmayr in seinem berühmt-berüchtigten Pamphlet *Verlust der Mitte: Ein wählbarer Stil* sei demnach etwas anderes, zudem weniger Wertiges als »echter Stil«.⁴⁷ Zuvor hatte Alois Riegl das wenig später auch von Wilhelm Worringer popularisierte Konzept eines »Kunstwollens« entworfen.⁴⁸ Als Gegenentwurf zu Erklärungsmustern, die auf epistemologische, materialistische oder psychologische Notwendigkeiten setzten, war bereits diesem ein konstituierender optionaler Gedanke inhärent: Stil beruhe mithin nicht auf einem von der Verfasstheit einer Epoche determinierten Müssen oder auf einem technischen oder konzeptuellen (Un-)Vermögen, sondern stets auf einem Wollen, das sich gemäß der jeweiligen Darstellungsinteressen strukturiere. Auch für Wölfflin war innerhalb einer jeden Epoche stets mit einer »Mehrzahl von Möglichkeiten [zu] rechnen«.⁴⁹

Es lässt sich wohl immerhin festhalten, dass die Zurkenntnisnahme einer Alternative die Voraussetzung für ein *Stilbewusstsein*, dieses die Voraussetzung für gezielte Stilbekenntnisse bildet, und dass sich ein entsprechendes Problembewusstsein je nach Vielfalt und Verfügbarkeit stilistischer Alternativen konturiert. Das komparatistische Wesen des Stils greift dabei nicht nur auf beschreibender, sondern auch auf gestalterischer Ebene – sei der positive oder negative Referenzstil nun historischer Natur (wie im Falle der Selbstbeschreibung der Renaissance über die produktive Konkurrenz zur Antike und die Lossagung von der Gotik) oder durch synchronen Stilpluralismus gegeben. So wird auch das Drehen in zuvor alternativlosem Schwarz-Weiß

45 Wie Anm. 20.

46 Wie Anm. 19.

47 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg und Wien: Otto Müller Verlag 1988 [1948], S. 61.

48 Vgl. Alois Riegl: *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei 1901; Wilhelm Worringer: *Abs-traktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Pieper & Co. 1908.

49 Heinrich Wölfflin: Eine Revision von 1933 als Nachwort. In: Wölfflin 1983 [1929], S. 295. Entgegen anderslautender Annahmen beweisen auch heute Detailstudien immer wieder, dass Stilbewusstsein, Stilpluralismus und somit ein gewisses Maß an Optionalität wohl keiner Epoche ganz fremd waren.

erst nach der Erfindung des Farbfilms zum allegorischen⁵⁰ Stilmittel, ob nun in Gestalt eines »historistischen« Bekenntnisses, als Chiffre für Tristesse oder im Dienste der Kennzeichnung innerfilmischer Rückblenden.

In diesem Kontext entfaltet der Stilbegriff auch seine politischen Valenzen: Wenn Epochen, Völker, Nationen oder soziale Gruppen gemeinsame Stile pflegen, dann liegt auf der Hand, dass nicht nur Inhalte, sondern auch die Stile selbst erhebliches kommunikatives Potenzial entfalten können, sobald sie ihren Urhebern in ihrer Optionalität zu Bewusstsein kommen. Wo Stil wähl- und verhandelbar ist, wird er zum Mittel nicht nur der Welt-, sondern auch der Selbstbeschreibung: Innerhalb eines Gefüges konkurrierender Normen und Weltanschauungen bilden ältere wie zeitgenössische Stile unumgängliche negative oder positive Referenzen jeder bewussten Stilentscheidung. Jedes ostentative Bekenntnis zu einem älteren Stil etwa in Gestalt eines Neostils beinhaltet und visualisiert einen Kontinuitätsgedanken, jede modernistische Lossagung einen Bruch etwa auch mit den sozialen, politischen oder religiösen Valenzen, die mit den jeweils vorangegangenen Stiläußerungen assoziiert wurden. In allen Graustufen betreiben Stile Vergemeinschaftung, Individuation,⁵¹ Inklusion, Exklusion und Distinktion, artikulieren Einverständnis oder Rebellion. So legen sowohl die Geschichte der Kunst als auch die Geschichte ihrer Wissenschaft beredtes Zeugnis davon ab, wie schnell Stilgeschichtsschreibung oder einzelne Stilbegriffe tendenziösen Charakter entwickeln können. Bereits der Definition, Diagnose und Interpretation eines Stils sind häufig dessen Ideologisierung⁵² sowie die ideologischen Prämissen der Interpretierenden inhärent, die seine strategische Inanspruchnahme oder Verwerfung durch Individuen, Nationen, Interessengruppen vorbereiten und diese für andere lesbar machen. Besonders plastisch tritt diese Facette des Stils in der »Epoche« des Historismus hervor. Betrieb diese neben der und über die Historisierung von Stilen auch deren

50 Zum Begriff des allegorischen Stils vgl. Susanne von Falkenhausen: Stil als allegorisches Verfahren: Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst. In: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau 1994, S. 187–203.

51 Bereits der viel diskutierte Satz des Georges Louis Leclerc Buffon in seiner Rede aus Anlass der Aufnahme in die Académie Française im Jahre 1753 steht ganz in diesem Zusammenhang: »Le style c'est l'homme même«. Vgl. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Bd. 12. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1908, S. 452.

52 Zur Ideologisierung von Stilen im Historismus vgl. u. a. Max Onsell: *Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst*. Braunschweig und Wiesbaden: Friedrich Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft 1981.

ideologische Codierung, indem sie Stil etwa zum hierarchisierenden Gradmesser von Fortschritt⁵³ und Gesinnungslagen,⁵⁴ Progress und Dekadenz, mitunter zum Symptom evolutionärer Entwicklungsstufen ganzer Völker erklärte, visualisierte die künstlerische Praxis auf Basis dessen kulturelle Erbansprüche und ästhetisierte Geschichtserfahrung wie Gesinnungslagen gleichermaßen. Insofern Stilgeschichte schon bei Vasari eine kulturtheoretische Fundierung des Nationalgedankens erfahren hatte, bildeten selbst die rückversichernden Berufungen auf eine »deutsche Kunst« durch den Nationalsozialismus bei gleichzeitiger Pathologisierung moderner Kunststile lediglich die Karikatur oder letzte Pervertierung der politischen Subtexte längst bestehender Forschungstraditionen. Dass innerhalb der Kunstpolitik und -ethik der großen konkurrierenden politischen Systeme mit den jeweiligen Bekenntnissen zu verbindlichen Gruppenstilen oder zum Stilpluralismus stets auch Übergewichtungen bestimmter Stilbegriffe und der mit ihnen assoziierten Kulturtheorien einherzugehen scheinen,⁵⁵ mag illustrieren, dass sich gerade in gesellschaftlichen Umbruchs- oder Findungsphasen mit dem Stilbewusstsein stets auch der politische Impetus von Stilen, der Kategorien ihrer Beschreibung und beider theoretischer Fundierung schärft. Wurden vor dem Hintergrund der Kriege und Revolutionen des 20. Jahrhunderts normative Ansprüche in Kunst und Politik in höchstem Maße eingeführt, lässt sich wohl für bildende Kunst und Film gleichermaßen eine generelle Rückläufigkeit des politischen Kommunikationsgehalts von Stilen und Stilbegriffen zugunsten des »Stylischen«⁵⁶ konstatieren.

53 Suckale spricht in Bezug auf die evolutionistischen Kulturtheorien zu Recht von einem »Automatismus der Wertung, der in dem Entwicklungsschema steckt«. Suckale 2008 [2003], S. 296.

54 Vgl. etwa Arthur Moeller van den Bruck: *Der Preußische Stil*. München: Piper 1916. Van den Brucks Diktum »Stil ist Gesinnung« leitete die kulturelle Überlegenheit Preußens aus dessen Stiläußerungen ab.

55 Bei gleichzeitiger Marginalisierung des jeweils anderen überbetont etwa der Nationalismus die Ordnungskategorie des Volks- oder Nationalstils, der Sozialismus die des Sozialstils, der Kapitalismus die des Individualstils.

56 Vor dem Hintergrund der referierten Mannigfaltigkeit kursierender Auffassungen von Stil kann kaum ernsthaft bestimmt werden, ob und wo kategoriale Grenzen zwischen Phänomenen des »Stils« und solchen vermeintlich schnelllebiger und oberflächlicher »Styless« verlaufen. Es sei hier lediglich auf die diskussionswürdige Unterscheidung zwischen »Stil« und »Mode« hingewiesen, die Niklas Luhmann 1986 vorschlug. Demnach sei in Bezug auf Letztere ein höherer Grad »tolerierbarer Willkür des Bruchs« zu konstatieren. Vgl. Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 620–672, hier S. 655.

Wenn der Begriff des Stils unterschiedlichste Phänomene subsumiert, auf unterschiedlichsten Ebenen greift, jede seiner Konzeptualisierungen mit untüglbaren Generalisierungen, Vereinfachungen und Ausblendungen operieren muss, wenn ferner jeder einzelne Stilbegriff einer historischen Dynamik unterliegt, so wie jeder Stilbefund in Bezug auf eine Werkgruppe sein Gesicht mit jedem weiteren zugeordneten Objekt verändert, dann stellt sich freilich auch jeder eingehenderen Beschäftigung mit dem Problem des »Filmstils« zunächst die Frage nach dem Nutzen eines Zugriffs auf die Methoden und Termini kunstwissenschaftlicher Stilanalyse. Dass diese Frage nur nach Maßgabe des jeweiligen Einzelfalls zu beantworten ist, ist so evident wie die Einsicht, dass die Filmwissenschaft zunächst an einer schärferen Konturierung und Ausdifferenzierung ihrer eigenen Stilbegriffe zu arbeiten haben wird und dabei eine im besseren Falle auch interdisziplinär tragfähige Nomenklatur zum Ziel ausrufen sollte. Ferner steht die Historisierung und Problematisierung der eigenen Stilbegriffe aus: Wann und warum favorisierte die Filmtheorie und -historiografie topografische Ordnungskriterien, wann sah sie sich dem Epochendenken, wann einer Innovations- und Künstlergeschichte verpflichtet? Unter welchen Umständen und mit welchen Interessen wurden Sozialstile, Stillagen oder stilbezügliche Qualitätsbegriffe in den Fokus genommen und in welchen Gewichtungen wurden Apparaturen, Regisseure oder Produzenten als ursächliche Urheber von Stilphänomenen in Betracht gezogen? Wie weit ist die auch in diesem Band betriebene Basisarbeit in Bezug auf die Definition und Beschreibung einzelner Stilmittel fortgeschritten und ab wann läuft die Suche nach »Stylemen« Gefahr, den größeren Zusammenhang oder bereits das fragmentierte Kunstwerk aus dem Blick zu verlieren?⁵⁷ Welche Vorannahmen, Wertmaßstäbe und Ziele lassen sich schließlich aus den Methoden, Kategorien, Terminologien und Auslassungen bisheriger Stilgeschichtsschreibung rekonstruieren?

Die in Bezug auf die Aufarbeitung der eigenen Wissenschafts- und Begriffsgeschichte weiter »fortgeschrittene« kunstwissenschaftliche Stilforschung kann der filmwissenschaftlichen Standortbestimmung dabei insbesondere insofern von Nutzen sein, als sie gerade in ihren »Irrwegen« anschaulich belegt, dass die historischen Raster der Stildiagnose bisweilen mehr über die Zwecke und Funktionen einzelner Stilbegriffe verraten als über die von ihnen gerasterten Phänomene. Bislang hat sich noch jedes stilanalytische

57 Zum »Styleme« als vermeintliche Quelle und kleinste Einheit eines Stils in den Künsten vgl. Berel Lang: Looking for the Styleme, in: *Critical Inquiry* 9/2 (Dezember 1982), S. 405–413.

Verfahren auch als strukturelles Kind der sozialen Bedingungen und Prämissen seiner Entstehungszeit und noch jeder Stilbegriff als potenziell korrumpierbar entpuppt. Nicht zuletzt ließe ein vergleichender Blick auf die Wissenschaftsgeschichten der wahlverwandten Disziplinen womöglich einige auffällige Analogien in den Blick geraten, denen nachzugehen die Mühe wert sein könnte: Am Beginn der Institutionalisierung der jeweiligen Disziplinen standen hier wie dort konstituierende Debatten, die den Kunstwert einzelner Werke oder Werkgruppen, die in beiden Fällen nicht zuletzt aufgrund ihrer Inhalte in Verruf standen, insbesondere auf Basis stilanalytischer Argumente taxierten. So konnten etwa unzählige Bildwerke dem Ikonoklasmus der französischen Revolution, der im Bild das jeweils Dargestellte symbolisch zu treffen hoffte, nur über die Behauptung ihres autonomen Kunstwertes und über ihre Musealisierung nach alleiniger Maßgabe stilhistorischer Kriterien entgehen. Wenn Historiografie und Theorie im Verweis auf den Stil hier das Herrscherdenkmal, dort den Film in seinem (potenziellen) ästhetischen Eigenwert begriffen, korrespondierten die jeweiligen Denkfiguren bei allen historischen, sozialen und medialen Differenzen doch sprechend in Bezug auf beider strategischer Trennung von Form und Inhalt. In der Geschichte beider Wissenschaften traten ferner jeweils erstaunlich spät und jeweils getragen von einem umso erstaunlicheren Positivismus vermeintlich »objektive« Verfahren der Stildiagnose auf den Plan – vertreten etwa durch den Formalismus der Wiener Schule hier oder die »Statistical Style Analysis« Barry Salts⁵⁸ und seiner Anhänger dort. In zentralen Passagen schließlich hatte zuvor bereits Gilles Deleuzes selbsterklärte »Taxinomie«⁵⁹ des (Film-)Stils einiges mit derjenigen Heinrich Wölfflins gemein. Kurzum: Vielleicht kann die Filmwissenschaft in vielen der sich ihr stellenden Stilfragen mehr Nutzen aus der Geschichte der kunstwissenschaftlichen Stilbegriffe ziehen denn aus den Begriffen selbst.

58 Vgl. etwa Barry Salt: *Moving into Pictures. More on Film History, Style and Analysis*. London: Starword 2006.

59 Deleuze 1997 [1983], S. 11.