

KAY KIRCHMANN

## Bewegung zeigen oder Bewegung schreiben?

### Der Film als symbolische Form der Moderne

Bewegung hat eine Geschichte – nicht im ontologischen, wohl aber im konzeptuellen Sinne. Bewegung ist für uns daher immer nur auf dem Hintergrund ihrer jeweiligen diskursiven Zurichtung überhaupt erfahrbar, und dies in synchroner wie in diachroner Perspektive. Dies jedenfalls stellt die leitende Überlegung der nachfolgenden Ausführungen dar, die vor diesem axiomatischen Hintergrund konkret nach den historisch sich wandelnden Figurationen *medialer* Bewegungsaufzeichnung, -repräsentation und -symbolisierung fragen werden. Methodisch bedeutet dies, die Untersuchung *der je virulenten konzeptuellen Rahmungen der Bewegungsvorstellung* zu verkoppeln mit der Frage nach dem jeweiligen *Funktionsverhältnis medialer Techniken zu ebendiesen Diskursen*. Idealerweise ließe sich somit ein Repräsentationsverhältnis zwischen dem vorherrschenden Bewegungskonzept einer Epoche und dem qua jeweiligen Leitmedium installierten und realisierten ästhetisch-medialen Bewegungsskizzen fixieren.

Exemplarisch vorformuliert finden sich derartige Fragestellungen und Konzeptionen etwa in Pierre Bourdieus, an Erwin Panofskys Ikonologie geschulten, wissenssoziologischen Analysen, in denen ersterer ästhetische Diskurse als Instrument *und* Artikulation gesellschaftlicher Machtpraxen offen zu legen verstand.<sup>1</sup> Noch grundsätzlicher jedoch

---

1 Vgl. Pierre Bourdieu: Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.

liegt der von mir hier gewählten Perspektivierung und Modellierung das Konzept der „symbolischen Form“<sup>2</sup>, wie es von Ernst Cassirer und seinen Schülern entwickelt wurde, zugrunde. Wegweisend hierbei war und ist die von Erwin Panofsky anhand seiner Analyse der Zentralperspektive<sup>3</sup> aufgestellte Erkenntnisfigur, derzufolge im jeweiligen ästhetisch-medialen Dispositiv ein ‚geistiger Bedeutungsgehalt‘ eingeschrieben und operationalisiert wird, sodass in der so verstandenen symbolischen Form die „ästhetischen, epistemologischen und ontologischen Implikationen“<sup>4</sup> eines Zeitalters und einer Kultur auf den schlechterdings sinnfälligen Nenner kommen, also kultureller ‚Sinn‘ (Ordnungsgefüge, Wertehorizonte, Grundüberzeugungen, Kodifikationssysteme etc.) selbst zur (symbolischen) Anschauung gebracht und damit sozial wirkungsmächtig wird.

Diesem sympathischen, weil scheinbar simplen (tatsächlich jedoch überaus implikationsreichen) Spiegelungsgedanken scheint zunächst jedoch die Menge potentiell divergierender, vielleicht sogar konfligierender Diskurspraktiken am jeweiligen historischen Querschnitt im Wege zu stehen. Und zwar insofern, als vereinheitlichende Meta-Diskurse über *die* Bewegung angesichts der historisch gewachsenen Ausdifferenzierung zwischen Technik, Natur-, Sozial- und Kulturwissenschaften, Philosophie, Theologie, Kunst und Medien obsolet erscheinen. Und gerade für den hier zu verhandelnden Zeitraum der frühen Moderne scheint diese Problematik besonders virulent zu sein. Mit der neuzeitlichen Auflösung vorgängiger Deutungsmonopole wird jede Rede über ‚die‘ Bewegung sich dem Verdacht aussetzen müssen, disziplinäre wie epistemische Differenzen zwischen Bewegungskonzeptionen ganz unterschiedlicher Provenienz im totalisierenden Erkenntniszugriff nivellieren zu wollen. Doch so sehr angesichts der komplexen Ausdifferenzierungsleistungen der neuzeitlichen Kulturen und Epochen jeder vereinheitlichende Zugriff problematisch erscheint, so sehr könnte andererseits gerade im Konzept der symbolischen Form eine Lösung

---

2 Vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1964; sowie: Heinz Paetzold: Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994.

3 Vgl. Erwin Panofsky: Die Zentralperspektive als ‚symbolische Form‘, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Verlag Bruno Hessling <sup>2</sup>1974, S. 99-167.

4 Sybille Krämer: Zentralperspektive, Kalkül, virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), Medien-Welten Wirklichkeiten, München: Fink 1998, S. 27.

dieses Dilemmas bereits auf der Hand liegen. Dies jedoch nur unter der Voraussetzung, dass sich symbolische Formen als *nicht zwangsläufig totalisierend* würden modellieren lassen.<sup>5</sup> Denkt man das Symbolische nämlich weiter, so könnte es weniger als verengende und reduktionistische kulturelle Operation, sondern gerade im Gegenteil als ein konnektives, sich gleichsam als Koppelung zwischen die verschiedenen Diskurspraktiken anlagerndes Drittes angesehen werden. Symbolische Formen – so also die Basis meiner nachfolgenden Erörterungen – wären mithin als artifizielle Neutralisierung differentieller Diskurse und Deutungsansprüche gerade unter der neuzeitlichen Ägide der Ausdifferenzierung anzusetzen – und somit als ein unverzichtbares Instrumentarium zu begreifen, das kollektive Kommunikation überhaupt erst wieder ermöglicht und herstellt.<sup>6</sup>

In diesem Sinne möchte ich hier der Überlegung nachgehen, dass der Film *die* symbolische Form der Moderne schlechthin darstellt. Dies ist zugegebenermaßen kein Gedanke, der sonderliche Originalität für sich beanspruchen kann, sondern der nachgerade vom Odium des Gemeinplatzes umweht ist, trifft man doch in nahezu jeder zweiten Abhandlung über die kulturhistorische Relevanz des Films mal implizit, mal explizit auf just diese These. So etwa paradigmatisch bei der Filmphänomenologin Vivian Sobchack:

„Die ‚Moderne‘ stellte die neue Wahrnehmungs- und Erfahrungsform eines Zeitalters dar, das von der besonderen Autonomie und dem energetischen ‚Fließen‘ mechanischer Phänomene gekennzeichnet war, zu denen der Film gehörte. [...] Zwar hat man die ‚Moderne‘ vor allem mit der Malerei und der Photographie der Futuristen [...], der Kubisten [...] und mit den Romanen von Joyce identifiziert – aber im historisch vollsten Sinn repräsentiert der Film die ‚Moderne‘.“<sup>7</sup>

5 Angedacht, jedoch nicht ausformuliert ist diese Neuakzentuierung des Konzeptes der symbolischen Form bei Joachim Paech, der auf das zwangsläufig „Widersprüchliche in der symbolischen Form einer dispositiven Struktur“ aufmerksam macht. Vgl. Joachim Paech: Das Fernsehen als symbolische Form, in: ders./Albrecht Ziemer, Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Mainz: ZDF-Schriftenreihe (Heft 50) 1994, S. 81-88.

6 Zur symbolischen Form ‚Mythos‘ als Neutralisierungsinstanz gesellschaftlicher und logischer Widersprüche vgl. die berühmte Untersuchung des Ödipus-Mythos bei Claude Lévi-Strauss: Strukturelle Anthropologie I., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 234-240.

7 Vivian Sobchack: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen Medien, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988. S. 420 f.

Nun sagt dies nur sehr begrenzt etwas darüber aus, was *an* oder *von* der Moderne denn nun im Film seine gültige symbolische Form findet. Formulieren wir also unsere leitende Fragestellung dahingehend um, dass der sozialen Durchsetzung des Films zum Leitmedium der Moderne schlechthin ein *kulturelles Sinndesiderat* zugrundegelegen haben muss; oder – um einen erhellenden Gedanken Lorenz Engells aufzugreifen – gehen wir davon aus, dass der Film auch und gerade in seiner Potenz als symbolischer Form die Lösung für ein Problem gewesen sein muss, das wir erst anhand seiner Gegebenheit nachträglich rekonstruieren können.<sup>8</sup> Und hierbei muss der Fokus natürlich auf der evidenten Funktionalität des Mediums selbst liegen, Bewegung per Kamera aufzeichnen und qua Projektionsbild wiedergeben zu können. Ganz im Sinne Cassirers, Panofskys und Warburgs wäre also zu mutmaßen, dass in ebendieser *Sinnlichkeit* der kulturelle *Sinn* des Mediums Film bereits zu seiner Formung gelangt ist. Gehen wir weiter davon aus, dass – ähnlich wie Panofsky dies für die Zentralperspektive aufgezeigt hat – der Zeitpunkt der technischen wie der sozialen Etablierung eines Mediendispositivs keinesfalls zufällig ist, sondern auf eine Relevanz für kulturelle Sinnschöpfungsprozesse hinweist, die sich eben erst zu diesem historischen Zeitpunkt als virulent erwiesen haben. Und auf dieser Grundlage können wir nun die Hypothese präzisieren, dass der Film eine Antwort auf Problemstellungen des späten 19. Jahrhunderts gewesen sein muss – Problemstellungen, die ihrerseits mit einer neuen Funktionalität und einer neuen Konzeptualisierung der Bewegung im fraglichen Zeitraum zu tun haben müssen.

Tatsächlich kann das 19. Jahrhundert als Kulminationsphase eines im Rationalismus und Mechanismus der späten Neuzeit wurzelnden Konzeptwandels der Bewegung verstanden werden. Dieser Wandel von einem organischen, holistischen hin zu einem mechanischen, reduktionistischen Verständnis der Bewegung findet im Technizismus und im Positivismus der Epoche seinen Höhepunkt und entsprechend auch seine

---

8 Vgl. Lorenz Engell: *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar: VDG 1995, S. 7 ff. Engells Argumentation weist beachtliche Kongruenzen zu den hier vorgestellten Überlegungen auf, dient ihm jedoch primär als Auftakt zu einer systemtheoretisch modellierten Grundlegung einer Filmhistoriografie. Weitere Affinitäten zu meinen Thesen finden sich besonders bei Norbert M. Schmitz: *Der mediale Austritt aus der Geschichte. Anmerkungen zum Zeitdiskurs der Medientheorie*, in: Harro Segeberg et al. (Hg.), *Die Medien und ihre Technik*, Marburg: Schüren 2004, S. 49-61; sowie ders.: *Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften*, in: Heinz B. Heller et al. (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, hier v.a. S. 79 ff.

strukturisomorphen technologischen Materialisationen, unter denen Fließband, Eisenbahn und Film sicherlich die wirkungsmächtigsten darstellen.<sup>9</sup> Der technisch-maschinelle Bewegungsvorgang fußt dabei auf einer folgenreichen Separierung der Bewegung von den Gegenständen, einer abstrakten und damit operationalisierbaren Autonomisierung der Bewegung als einer den Objekten externen Größe. Als solche wird die Bewegung nunmehr dekontextualisiert, dadurch fragmentarisierbar und berechenbar.

Damit einher geht die endgültige Ablösung des klassischen, ehemals antiken Bewegungsmoments als *telos* oder *akmé*, als ‚fruchtbarer Augenblick‘, wie Lessing ihn noch beschrieb,<sup>10</sup> in dem die Essenz der Bewegung selbst verdichtet zum Vorschein kommt. Das neuzeitliche Konzept setzt dem die lineare Auffassung der in sich ausdehnungslosen, abstandsreichen und v.a. äquivalenten Bewegungspunkte entgegen. Der Augenblick, die Abstraktion von der Bewegung zugunsten eines in sich selbst bewegungslosen Bewegungs- und Zeitquantums, wird mithin ein *beliebiger* – und damit ein entsemantisierter.<sup>11</sup> In dieser doppelten Fragmentarisierung der Bewegung – einmal in der Ablösung vom bewegten Gegenstand, zum anderen in der Aufsplitterung des Bewegungsganzen – und in der Nivellierung von qualitativen Unterschieden zugunsten eines homogen verstandenen Bewegungskontinuums, manifestiert sich eine wissenschaftlich-technische Perspektive auf die Bewegung, jedoch allein und ausschließlich im Hinblick auf Optionen ihrer artifiziellen Rekonstruierbarkeit kraft ihrer Anordnung entlang einer Linie. Und so steht am Beginn der fotografischen Aufzeichnung von Bewegung ein genuin wissenschaftliches Interesse, das der Bewegung indes austreiben musste, was bislang als ihre ontologische Bestimmung schlechthin angesehen worden war – nämlich ihr Bewegtsein. Und dies stellt zugleich die konzeptuelle Vorbedingung für die spätere filmische Bewegungssillusion dar, die ja in materieller Hinsicht nichts anderes ist, als die Reanimation von abstandsreich aufgenommenen Einzelfotografien im Projektionsvorgang, mithin: die technologische Resynthese des zuvor Fragmentarisierten.

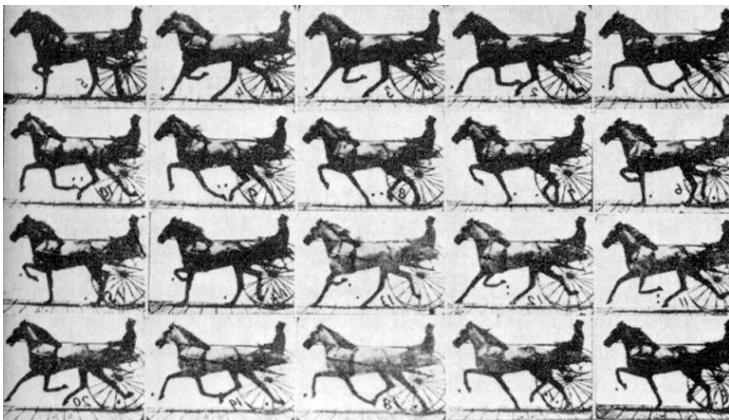
9 Vgl. Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Nachdruck, Frankfurt/M.: Athenäum 1987; sowie Hanno Möbius/Jörg Jochen Berns (Hg.): Die Mechanik in den Künsten, Marburg: Jonas 1990.

10 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon. Mit beylaeufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte oder Ueber die Grenzen der Malerey und Poesie, Berlin: Voss 1788.

11 Vgl. Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 16 ff.

Als entscheidender medienhistorischer Vorläufer der Kinematografie wird gemeinhin die Reihenfotografie, wie sie in den Experimenten Jules Étienne Mareys und Eadweard Muybridges breite Popularität erlangte, angesehen. Und ersichtlich avancieren hierin die zuvor erwähnten Neukonzeptualisierungen des Bewegungsmomentes – Homogenität, Äquidistanz und Äquivalenz – bereits zur epistemologischen Basis der konkreten Versuchsanordnung überhaupt. Erst diese nämlich erlauben es einem Muybridge überhaupt, seine Kamerabatterien abstandsgleich und parallel zur Laufrichtung etwa eines Pferdes aufzubauen, Lücken im dergestalt aufgezeichneten Bewegungskontinuum nicht nur hinzunehmen, sondern sogar zum technologischen Fundament der gesamten Versuchsanordnung zu machen, ohne dabei der Angst vor einem womöglich verpassten ‚fruchtbaren Augenblick‘ anheim zu fallen.

Abbildung 1



Quelle: Jürgen Berger (Hg.): Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Ausstellungskatalog, Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum 1986.

Und doch muss gegen eine solche Genealogie des kinematografischen Dispositivs aus dem Geiste der Reihenfotografie ein systematischer Einwand erhoben werden, ein Einwand, der uns zugleich erste Erkenntnisse über den Film als symbolische Form liefern wird. Tatsächlich nämlich bleibt die Reihenfotografie voll und ganz der symbolischen Form Fotografie verhaftet, konkret: dem Paradigma des Fragments, der Isolierung, der Stillsetzung der Bewegung zum Zwecke ihrer Analyse.<sup>12</sup> Der Reihenfotografie war es mitnichten um Fragen der Animation bzw.

12 Vgl. L. Engell: Bewegen beschreiben, S. 41 ff.

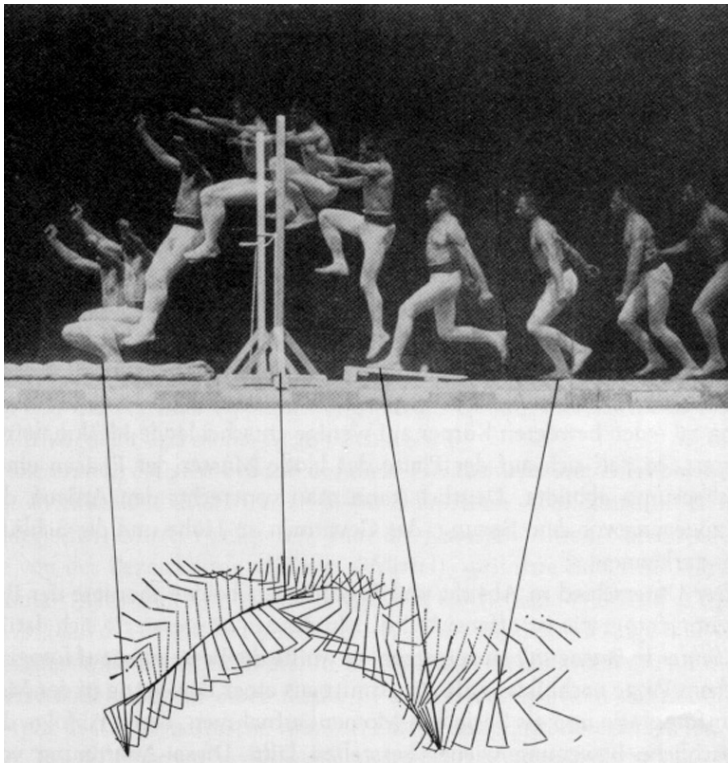
Reanimation der fotografierten Bewegung zu tun, auch wenn Muybridge selbst später erkannte, dass in seiner Serienfotografie die Keimzelle hierzu natürlich schon angelegt war. Seine – und erst recht Mareys – Experimente jedoch verdankten sich einem ganz anders gearteten Erkenntnisinteresse. Beide wollten eben nicht Bewegung *zeigen*, sondern Bewegung *schreiben*, aufzeichnen, vermessen, analysieren. Besonders Mareys Chronofotografie – im Grunde eine völlig irreführende Bezeichnung – war weitaus eher an der *Spur der Bewegung im Raum* interessiert als an ihrer zeitlichen Dimension.<sup>13</sup> Nicht zuletzt deswegen entwickelte er seine Verfahren der Mehrfachbelichtung auf *einer* fotografischen Platte, denn erst und allein hierauf konnte er die Bewegung *diagrammatisch* aufzeichnen: als Verlaufsform, als Kurve, als quasi-mathematisches Differential. Es lag daher nur in der Konsequenz dieser Anordnung, dass Marey schließlich auch noch die abgebildeten Körper einer weiteren Abstraktion unterzog, sie endgültig auf Lichtspuren und Grafeme der Bewegung reduzierte, und damit bekanntlich die Voraussetzung zu den problematischen Methoden der wissenschaftlichen Betriebsführung und ihrer Erforschung von Bewegungsoptimierung schuf, die dann im 20. Jahrhundert von Frank B. Gilbreth weiter perfektioniert wurden.<sup>14</sup>

---

13 Vgl. Joachim Paech: Bilder von Bewegung – bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 Bde, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991, Bd. 1, S. 237-264.

14 Vgl. S. Giedion: *Herrschaft der Mechanisierung*, S. 125 ff.

Abbildung 2



Quelle: Jürgen Berger (Hg.): Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Ausstellungskatalog, Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum 1986.

Demgegenüber ist Muybridge natürlich noch sehr viel mehr an der fotografischen Referentialität interessiert, doch auch er bleibt letztlich ein reiner Bewegungsanalytiker. Wäre es den Protagonisten der Reihenfotografie nämlich wirklich darum gegangen, die vorab fragmentarisierten Bewegungsphasen wiederum in Bewegung zu versetzen, hätte sich also die Phasenfotografie selbst als eine Art Durchgangsstation zum bewegten Bild verstanden – die prototypischen Verfahren hierfür hätten seit langem bereit gestanden. Nämlich in Gestalt der zahllosen Animations-techniken und -instrumente, die als optische Illusionserzeuger bereits seit Jahrhunderten demonstriert hatten, wie sich aus der apparativen Mobilisierung von – damals noch gezeichneten – Einzelbildern Bewegungsbilder erzeugen ließen: Zoetrope, Daumenkinos, Praxinoskope

etc.<sup>15</sup> Der Rückgriff auf diese lange Animationstradition und ihre Synthese mit der ungleich exakteren fotografischen Aufzeichnungsmethode hätte also gleichsam auf der Hand gelegen – dass die Reihenfotografie diesen Schritt nicht vollzog, erweist ein weiteres Mal, dass sie einem anderen Diskurs verpflichtet war, nämlich dem der Fragmentarisierung.

Natürlich ist Fragmentarisierung der dominante Erfahrungsmodus der Bewegung im 19. Jahrhundert überhaupt und erscheint insofern im mechanistischen Epistem der herrschenden Wissenschaften lediglich noch einmal gespiegelt. Wissenschaft allein vermag indes noch keinen kulturellen Sinn herzustellen, dafür bedarf es übergreifenderer und umfassenderer Erfahrungszusammenhänge. Und diese manifestierten sich für die Menschen des 19. Jahrhunderts in den als schockhaft erlebten neuen Erfahrungen der Mobilisierung, der Urbanisierung und der Industrialisierung sowie in den neuen Wahrnehmungsmodalitäten des Warenhauses oder der Eisenbahnfahrt, die eben durch Diskontinuität, Isolierung und Zerstückelung vormaliger Ganzheitserfahrungen gekennzeichnet waren. All dies sind Zusammenhänge, die von Kulturhistorikern und Soziologen wie Benjamin, Hauser, Schivelbusch oder Simmel hinreichend beschrieben und in unmittelbare Beziehung zum filmischen Dispositiv gerückt worden sind.<sup>16</sup> Ich beschränke mich daher hier noch einmal auf die Akzentuierung der Tatsache, dass im Zuge der Modernisierung Zeit

„zunehmend als diskontinuierlich und rhythmisch erfasst [wurde]. Arbeits- und Produktionsrhythmen, Schichtwechsel, Öffnungszeiten, Fahrpläne strukturieren den Zeithaushalt mehr und mehr in der Form von Gittern oder Netzen statt in Prozessen.“<sup>17</sup>

Wo besagte Prozessualität der erlebten Zeit einem Leben in Diskontinuitäten weicht, heben sich jedoch auch vorgängige, eben organische Erfahrungsformen der Bewegung auf und machen dem Eindruck eines sinnentleerten, weil nicht länger teleologisch ausgerichteten Pseudo-

15 Vgl. Friedrich Pruss von Zglinicki: *Der Weg des Films*, Nachdruck Hildesheim: Olms 1979.

16 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974; Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck 1967; Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München: Hanser, 1977; sowie Georg Simmel: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, herausgegeben von Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart: Koehler, 1957.

17 L. Engell: *Bewegen beschreiben*, S. 39.

Kontinuums aus lauter Diskontinuitäten Platz. So sehr also das 19. Jahrhundert einerseits einen bis dahin nicht gekannten Mobilisierungsschub der Subjekte und Objekte erfährt, so sehr kommt dieser kollektiven Kinetik aber auch ein gravierender Verlustwert an Sinn, Ganzheitlichkeit und Einbindung in erzählbare Lebensverläufe zu, wie dies in den großen Krisen des realistischen Romans und der hierauf folgenden Entstehung collagierender und montierender Erzählexperimente ästhetischen Niederschlag fand.<sup>18</sup>

Dass der Wahrnehmung der Moderne selbst kein einheitsstiftender Wert mehr zukam, zeigt sich auch an der frühmodernen Malerei, die völlig zu unrecht gelegentlich als Vorläufer der filmischen Wahrnehmung bezeichnet worden ist. Zu unrecht deshalb, weil die konstitutive Akzentverlagerung, die im Impressionismus ihren kunsthistorischen Ausgang nahm, letztlich als eine Abwendung vom Objektstatus hin zum „problematisch gewordenen Status des Gegenstands der Wahrnehmung selbst“<sup>19</sup> zu verstehen ist. Nicht zufällig dominieren in der frühmodernen Kunst ästhetische Figurationen der Zerstückelung – auch und gerade was die malerische Evokation von Bewegungsabläufen – angeht, doch ist dies nunmehr dezidiert auf die fragmentarisierten Wahrnehmungsmodalitäten der Epoche, und natürlich nicht auf die Objektwelt als solche bezogen.<sup>20</sup> Der hierin erneut manifest werdende Verlust an unmittelbarer Erfahrbarkeit der Dingwelt ist dann ja auch von kulturpessimistischen Kritikern der Moderne wie Sedlmayr ausgiebig inkriminiert worden.<sup>21</sup>

Es würde indes zu kurz greifen, die frühe Moderne als allein vom Paradigma der Diskontinuität beherrscht abzubilden. Dem mechanistischen Diskurs an die Seite gestellt ist nämlich jene zeitgenössische Hinwendung zu einem vitalistischen Denken, das auf der unteilbaren dynamischen Ganzheit der Bewegung beharrt und hierin die Grundlage von Sinngenesen schlechthin postuliert. Gegen die Praktiken der Abkopplung und Stillsetzung setzt der Vitalismus sein organisistisches Programm der Unteilbarkeit der Bewegung und der Dauer, wie es in der seinerzeit vielgelesenen Philosophie Henri Bergsons seine prägnanteste

---

18 Vgl. Rudolf Wendorff: *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Opladen: Westdeutscher Verlag<sup>3</sup> 1985, S. 455-663.

19 L. Engell: *Bewegen beschreiben*, S. 36.

20 Vgl. J.Paech: *Bilder der Bewegung*; sowie N.Schmitz: *Der mediale Austritt*.

21 Vgl. Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Müller<sup>8</sup> 1965.

Ausformulierung fand.<sup>22</sup> Bergson kritisierte gerade die reduktionistische Ablösung der Bewegung von den Körpern und die Transformation der Bewegung in räumliche, d.h. unbewegte Entitäten, worin er scharfsinnig die axiomatische Grundlage des gesamten rationalistischen Paradigmas erkannte.<sup>23</sup> Der Einfluss Bergsons auf die zeitgenössischen Künste ist bekannt, beschränkte sich jedoch keineswegs hierauf. Vielmehr artikuliert sich in der Lebensphilosophie lediglich exemplarisch ein weitverbreiteter Einspruch gegen die Hegemonie des Fragments, zeigte sich somit ein gewachsenes soziales Krisenbewusstsein für die Verlustgrößen, die mit dem Erfahrungswandel der Bewegung einhergingen. Das Insistieren auf der Erfahrbarkeit von Zusammenhang und Sinn war natürlich nicht allein ein elitäres Programm kulturpessimistisch gesonnener Philosophen, sondern muss aus naheliegenden Gründen als gleichgewichtiger Pol das soziale Leben wenigstens mitbestimmt haben. Denn kollektive Handlungsorganisation kann sich logischerweise nicht im Rahmen permanenter Zersplitterung bewegen, zumindest nicht, solange dies nicht durch neue, fraglos abstraktere Sinnzusammenhänge und Koordinationsformeln aufgefangen wird. Dem Geld als ‚symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium‘ kann mit Georg Simmel eine solche Vernetzungsfunktion der Individuen zugesprochen werden,<sup>24</sup> ähnliches gilt für neue Zeitpraktiken wie Arbeits- und Zeitpläne etc. Es kann daher nicht darum gehen, den einen Diskurs gegen den anderen auszuspielen oder zu gewichten, sondern lediglich darauf hinzuweisen, dass der relevante Zeitraum eben von konfligierenden Konzeptualisierungen von Bewegung beherrscht war, auch wenn diese auf durchaus unterschiedlichen Diskursfeldern jeweils Relevanz für sich reklamieren konnten.

Nicht von ungefähr attackierte der Vitalismus denn auch die kinematografische Bewegungssillusion als eine fundamentale Verfehlung der Bewegung an sich, die – so Bergson – eben niemals aus der reinen Addition bewegungsloser Ruhepunkte hergestellt werden könne.<sup>25</sup> Mehr noch, im Kinematografen erblickten die vitalistisch gestimmten Zeitgenossen geradezu die paradigmatische Manifestation des maschinellen

22 Vgl. Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena: Diederichs, 1912; sowie ders.: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Jena: Diederichs, 1919.

23 Vgl. vom Verfasser: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess*, Opladen: Leske + Budrich 1998, S. 76 ff.

24 Vgl. Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, Leipzig: Duncker & Humblot 1900.

25 Vgl. G. Deleuze: *Kino 1*, S. 13 ff.

Zeitalters und seiner Abstraktion von der wirklichen Bewegung. Argumentationsgrundlage für diese Ablehnung war dabei der Rekurs auf die materialistische Dimension des reanimierten Phasenbildes, eben die angesprochene Resynthese zuvor fragmentarisierter Photogramme. Dem liegt jedoch mal ganz abgesehen von der Tatsache, dass unsere physiologische Ausstattung Bewegung gar nicht anders wahrnehmen kann, ein signifikantes Missverständnis zugrunde, das sich im Grunde noch bis in heutige technizistisch-materialistische Filmtheorien fortschreibt.<sup>26</sup> In der materialistischen Grundlage eines Mediums nämlich geht seine Wahrnehmungsanordnung so wenig auf wie die hierauf fußenden symbolischen Potentiale eines Mediums, geschweige denn seine ästhetischen Figurationsprozesse. Was Bergson verkannte, war die schlichte Tatsache, dass sich das Filmbild selbst im Moment seiner Wahrnehmbarkeit durch die Rezipienten überhaupt erst konstituiert – und dort, also in der Projektion als Lichtbild, eben als fotografisches Bewegungsbild, als *gezeigte* Bewegung wahrgenommen wird. Insofern sagt die mechanistische Produktionsform des filmischen Phasenbildes wenig aus über das allein als Bewegungsbild *sinnfällig* werdende kinematografische Programm als solches. Und ich darf noch einmal daran erinnern, dass laut Cassirer das symbolische Potential stets nur im Sinnlichwerden des abstrakten Sinns überhaupt figurieren kann. Deswegen also kann die symbolische Form des Films eben gerade nicht in seiner letztlich unsichtbar bleibenden Materialität begründet liegen. Auch wenn sich dieser technizistische Kurzschluss bis in heutige Medientheorien etwa von Kittler<sup>27</sup> und Virilio erhalten hat, die hieraus weitreichende Funktionsbestimmungen des Filmischen abzuleiten können glauben.

Die fundamentale Differenz zwischen Reihenfotografie und Kinematografie liegt also im Schisma von Bewegung *schreiben* und Bewegung *zeigen*, von stillsetzender Verräumlichung und Redynamisierung begründet. Und damit wird bereits ersichtlich, dass das Paradigma der Fragmentarisierung für das filmische Dispositiv eben *nicht* allein leitend gewesen ist – ganz im Gegensatz zum fotografischen Diskurs. Und die Modi, mittels derer der Film Bewegung zeigt, werden im filmhistorischen Verlauf immer komplexer und multipler. Beschränkte der frühe Film sich noch ganz auf das Faszinosum der reinen Bewegungsrepräsentation – etwa indem einfach eine ungeschnittene Bootspartie auf bewegter See zwei Minuten lang gezeigt wurde – so ist der etwa um 1906 zu veranschlagende Übergang zu einem narrativen Medium zugleich der

---

26 Vgl. Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München: Hanser 1986.

27 Vgl. Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

Ausgangspunkt für die Genese einer wachsenden Fülle einander korrespondierender Bewegungssignaturen im filmischen Bild.<sup>28</sup> Neben die Objektbewegungen von Menschen, Natur und technischen Vehikeln tritt die immer weiter voranschreitende Beweglichkeit der Aufnahmeapparatur selbst: Schwenks, Fahrten, sehr viel später Zooms vervollständigen die Formulierung eines kinetischen Universums, das sich aus dem Wechselspiel von intradiegetischen und medialen Bewegungsformen voranschreibt. All dies wird ergänzt durch jenes Gestaltungsmittel, das gemeinhin als das konstitutive des Mediums schlechthin gilt: die Montage.

Insofern kommt Gilles Deleuze in seiner, anhand der Diskussion von Bergsons Theoremen entwickelten Filmtheorie zu dem kurzen, aber bündigen Schluss: „Das Bewegungs-Bild, das heißt die aus den in Bewegung befindlichen Körpern gewonnene reine Bewegung. Dabei handelt es sich nicht um eine Abstraktion, sondern um ein Freisetzen.“<sup>29</sup> Und es ist dabei eben das Zusammenspiel der aufgeführten Bewegungselemente innerhalb der Einstellung und über die Einstellungsgrenzen hinaus, die „unaufhörlich [...] die Körper, Teile, Aspekte, Dimensionen, Distanzen und jeweiligen Positionen zueinander [variiert]“.<sup>30</sup> So ist der jeweilige Film insgesamt nichts anderes als ein einziges, ein permanentes Bewegungsbild, ein „Bewegungsschnitt der Dauer“ im Sinne Bergsons.

Aber gilt andererseits nicht gerade die Montage als *der* Beleg für die Inklination des Films zum Zeitalter der Fragmentarisierung überhaupt? Ist nicht insbesondere die künstliche Zerstückelung in disparate Einheiten Ausweis jener Modernität, die auf jedwedem Telos, jedwede Sinnsynthese zugunsten einer Feier des Heterogenen verzichtet? Und sah nicht zuletzt Walter Benjamin in seinem wirkungsmächtigen „Kunstwerk“-Aufsatz die kulturelle Funktion des Films gerade in seiner Schockhaftigkeit, seiner taktilen Gewalt, mit der die Fragmente auf das Auge des Betrachters einschließen, seiner Flüchtigkeit und Zerstreung des Wahrnehmungseindrucks gegeben?<sup>31</sup> Auch diesbezüglich scheint mir ein folgenreiches Missverständnis, wenn nicht eine unzulässige Reduktion der Funktionsvielfalt filmischer Montage vorzuliegen: Wenn in aller Regel die filmische Montage als adäquates Mittel zur Realitätsdarstellung moderner Heterogenität, quasi als äquivalente Artikulation einer fragmentierten Welterfahrung angesehen wird, so wird dabei leichthin verkannt,

28 Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart, Weimar: Metzler<sup>2</sup>1997, S.1-24.

29 G. Deleuze: *Kino 1*, S. 42.

30 Ebd.

31 Vgl. W. Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 32-41.

dass die ästhetisch-mediale Zusammenfügung des Disparaten genauso gut als *kompensatorische* Re-Synthese des zuvor Isolierten verstanden werden kann. Immerhin wies schon Arnold Hauser auf die konstitutive Aufgabe der modernen Kunst hin, eben das zu gewährleisten, was die sozialen und diskursiven Praktiken der Epoche noch zu erfüllen sich außerstande sahen: nämlich die verwirrenden Zentrifugalkräfte der neuen Erfahrungsmuster von Wirklichkeit wenigstens symbolisch noch befrieden zu können:

„Das neue Jahrhundert ist so von tiefen Gegensätzen erfüllt, die Einheit seiner Weltanschauung so tief bedroht, dass die Vereinigung des möglichst weit Auseinanderliegenden, die Vereinheitlichung des am meisten Widerspruchsvollen zum Hauptthema [...] seiner Kunst wird.“<sup>32</sup>

Und ebendiese Funktion scheint in der modernen Dominanz montierender Techniken optimal eingelöst, die ja keineswegs auf den Film beschränkt ist, in ihm gleichwohl ihre prominenteste Ausgestaltung erfahren hat. Es gilt also, sich der Janusköpfigkeit des Montageprinzips bewusst zu werden, das zwar Fragmentarisierung einerseits voraussetzt, diese in der Einbindung des Bruchstückhaften in eine, auf nächsthöherer Ebene angesiedelte, neue Einheit und Kohärenzstiftung jedoch zugleich wieder nivelliert. So ist eben konstitutiv für die Strukturen des montierenden Films,

„dass zunächst getrennt werden muss, was dann durch die Erzählung des Films in einer neuen, imaginären Einheit wiedervereinigt werden muss. Dieses Verfahren [...] setzt die Uneinheitlichkeiten, Differenzen, Widersprüche oder Trennungen (auch als gesellschaftliche Referenz-Erfahrung) voraus, die, indem sie erzählt, zugleich homogenisiert und (als imaginäre) gelöst werden.“<sup>33</sup>

Im Modus der Erzählens also, egal ob dokumentarischer oder fiktionaler Natur, dem der Film sich ab dem o.a. Zeitpunkt verschreibt, ist also keineswegs ein Verrat an den proletarischen Wurzeln des ehemaligen Jahrmarktsmediums am Werke, sondern vielmehr die zunehmende Assimilation des Mediums an (s)eine symbolische Funktionalität. Der frühe, nicht-narrative Film kannte bezeichnenderweise noch keine Montage im Sinne der Zusammenfügung disparater Raum- und Zeiteinheiten. Geschnitten wurde damals, so etwa in den berühmten Filmen von George Méliès, allein und nur in Anlehnung an das theatrale Prinzip des Raum- und Szenenwechsels. Eine Handlung spielte solange innerhalb einer Einstellung, bis das an diesen Raum gebundene Handlungselement be-

---

32 A. Hauser: Sozialgeschichte der Kunst, S. 490.

33 J. Paech: Literatur und Film, S. 47.

endet war. Jeder Umschnitt bedeutete einen Wechsel des Handlungsortes und war allein dadurch determiniert. Eben jenes ‚breaking down‘, also die künstliche Auflösung einer in sich zusammenhängenden Handlungseinheit in verschiedene Perspektiven, kinetische Fragmente und Zeitquanten, die letztlich zum Synonym der Montage überhaupt avancierte, ist also untrennbar verbunden mit der neuen Funktion des Films ab 1906, kraft und trotz der Fragmentarisierung seiner Einstellungen Kontinuität zu gewährleisten und damit die zersplitterte Welt der Moderne erst wieder erzählbar zu machen.<sup>34</sup>

Dennoch – und dies ist entscheidend – stellt all dies keineswegs eine reduktionistische Rückkehr zur vormaligen Homogenität einer einheitlichen, ganzheitlichen Welt organischer Bewegungsfolgen dar! Ganz im Gegenteil: der Film ist gerade das Medium, das beide Bewegungskonzepte des 19. Jahrhunderts – das mechanische wie das organische – zusammendenkt, zusammenbringt und somit harmonisiert. Die Tendenz zur Fragmentarisierung und Nivellierung der Bewegung kommt im filmischen Projektionsbild überein mit der Tendenz zur Rekontextualisierung des vorab Fragmentierten, zur Koordination der unzusammenhängenden Einzelteile unter der Ägide des Narrativen, zur Reduktion sozialer Komplexität kraft der Sinnstiftung durch das Fiktionale und Imaginäre, zur Negation des Augenblicks in Gestalt der filmischen Dauer. Das Chaotische der modernen Umwelterfahrung wird somit durch die konstitutive Bezugnahme zu montierenden und multiperspektivischen Verfahren keineswegs negiert! Es wird jedoch reintegriert in ein ästhetisches Programm der anschaulichen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit. Dekomposition arrangiert sich symbolisch mit Rekomposition, Mechanismus mit Organizismus. Genau darin liegt die symbolische Potentialität des Films begründet, der insofern – ungeachtet seiner rein technologischen Fundierung in der Reihenfotografie – als entschiedener Gegenpol zum fotografischen Diskurs der Fragmentierung verstanden werden muss. Lorenz Engell verweist also zu recht darauf, dass der „Film zugleich eine Folge- und eine Kompensationserscheinung zur industriellen Revolution ist“.<sup>35</sup> Genau das aber macht seine Wirksamkeit als symbolische Form aus, dass er als künstliche Befriedung der oppositionellen Diskurse des 19. Jahrhunderts fungiert – als gezeigte Bewegung, die aus lauter Fragmenten besteht. Erst mit dem Film konnte Bewegung wieder kommunizierbar werden, als Einheit im Gegensatz, als entschiedene Unent-

34 Vgl. Tom Gunning: *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films*, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing 1990, S. 86-94.

35 L. Engell: *Bewegen beschreiben*, S. 30.

schiedenheit zwischen zwei divergierenden Bewegungskonzepten der frühen Moderne.

## Literatur

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Berger, Jürgen (Hg.): Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Ausstellungskatalog, Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum 1986.
- Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung, Jena: Diederichs, 1912.
- Ders.: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Jena: Diederichs, 1919.
- Bourdieu, Pierre: Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1964.
- Deleuze, Gilles: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- Engell, Lorenz: Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar: VDG 1995.
- Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Nachdruck Frankfurt/M.: Athenäum 1987.
- Gunning, Tom: Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films, in: Thomas Elsaesser (Hg.), Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London: BFI Publishing 1990, S. 86-94.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München: Beck 1967.
- Kirchmann, Kay: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess, Opladen: Leske + Budrich 1998.
- Kittler, Friedrich A.: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- Krämer, Sybille: Zentralperspektive, Kalkül, virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), Medien-Welten Wirklichkeiten, München: Fink 1998, S. 27-37.

- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Mit beylaeufigen Erlaeuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte oder Ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie, Berlin: Voss 1788.
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie I., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Möbius, Hanno/Jörg Jochen Berns (Hg.): Die Mechanik in den Künsten, Marburg: Jonas 1990.
- Paech, Joachim: Bilder von Bewegung – bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991, Bd. 1, S. 237-264.
- Ders.: Das Fernsehen als symbolische Form, in: ders./Albrecht Ziemer, Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Mainz: ZDF-Schriftenreihe (Heft 50) 1994, S. 81-88.
- Ders.: Literatur und Film, Stuttgart/Weimar: Metzler <sup>2</sup>1997.
- Paezold, Heinz: Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994.
- Panofsky, Erwin: Die Zentralperspektive als ‚symbolische Form‘, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hg. von Harriolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Verlag Bruno Hessling <sup>2</sup>1974, S. 99-167.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg: Müller <sup>8</sup>1965.
- Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München: Hanser 1977.
- Schmitz, Norbert M.: Der mediale Austritt aus der Geschichte. Anmerkungen zum Zeitdiskurs der Medientheorie, in: Harro Segeberg et al. (Hg.), Die Medien und ihre Technik, Marburg: Schüren 2004, S. 49-61.
- Ders.: Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften, in: Heinz B. Heller u.a. (Hg.), Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg: Schüren 2000, S. 79-95.
- Simmel, Georg: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, herausgegeben von Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart: Koehler, 1957.
- Ders.: Philosophie des Geldes, Leipzig: Duncker & Humblot 1900.
- Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen

Medien, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 416-428.

Wendorff, Rudolf: *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Opladen: Westdeutscher Verlag<sup>3</sup>1985.

Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München: Hanser 1986.

Zglinicki, Friedrich Pruss von: *Der Weg des Films*. Nachdruck Hildesheim: Olms 1979.