

---

Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hrsg.)

# Bild

Ein interdisziplinäres Handbuch

Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling

Mit 27 Abbildungen

## 11. Stummfilm und Montage

Das bewegte Bild als Grundlage des Films wurde kulturhistorisch bis zu den ersten bildlichen Darstellungen in Höhlen zurückverfolgt (s. Kap. II.5). Im engeren Sinn allerdings beginnt die technologische, kulturelle und diskursive Vorgeschichte des Bewegtbildes im 19. Jahrhundert. Erforscht wird dieses vor-kinematografische Sehen im Zuge einer sich entwickelnden »Medienarchäologie« (Mannoni 1995; Dewitz/Nekes 2002). Laterna magica und Camera obscura als Bildtechniken auf der Grenze von Unterhaltung und Wissenschaft, von privat und öffentlich reichen weit zurück. Im Lauf des 19. Jahrhunderts intensivierte sich die Vielfalt von Bildmedien wie Panorama, Diorama (s. Kap. III.5) und Phantasmagorie, die vor allem öffentlich für große urbane Publika vorgeführt wurden, oder Zoetrop und Praxinoskop, die zumeist im privaten Umfeld des bürgerlichen Haushalts rezipiert wurden. Bereits hier lässt sich eine Spannung zwischen der Projektion von Bildern (flüchtig, immateriell) und der Gegenständlichkeit der Objekte (stabil, materiell) ausmachen, die sich beim Film fortsetzt.

Entwickelt hat sich der Film im engeren Sinn dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Basis der Fotografie, die zur Forschung an Serienbildern führte, sowie der Feinmechanik und Opto-Chemie. Als besonders wichtig erwiesen sich Fortschritte in der Chronofotografie, insbesondere von Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge und Ottomar Anschütz. Diese Pioniere interessierten sich stärker für die Analyse, also das Zergliedern von Bewegungsabläufen in einzelne Bilder, als für ihre Synthese, also das Zusammenfügen der Einzelbilder zu einer durchgehenden Bewegung (s. Kap. III.10). Erst als sich im Lauf der 1890er Jahre der Fokus auf die Rekombination von Reihenbildern verschob, entwickelten sich Film und Kino.

Es gab zunächst einen Wettkampf darum, wer als erstes ein marktreifes Verfahren zur Aufnahme und Wiedergabe von äußerer Wirklichkeit vorlegen konnte. Zwar hatte der US-amerikanische Erfinder Thomas Alva Edison (bzw. sein Ingenieur William Kennedy Laurie Dickson) mit seinem Kinetoskop schon 1893 ein System zur öffentlichen und kommerziellen Vorführung von Bewegtbildern vorgelegt, doch basierte dies auf einer dem Guckkasten

Vergnügungsstätten für ein urbanes Publikum. In der zweiten Jahreshälfte 1895 stellten die Brüderpaare Emil und Max Skladanowsky in Berlin und Auguste und Louis Lumière in Paris ihre Systeme zur Aufnahme und Projektion von Bewegtbildern vor: Bioskop bzw. Cinématographe. Das System der Skladanowskys, die als reisende Schausteller mit Nebelbildern reüssiert hatten, war ein störanfällig-ges Bastlersystem, das niemals auch nur annähernd Serienreife erreichte (vor allem die fehlende Perforation sorgte für Probleme beim gleichmäßigen Transport des Bildstreifens). Die Lumières dagegen, von Haus aus Industrielle, hatten ein einfaches und robustes System entwickelt, das sich deshalb auch rasch als Standard etablierte.

### Entstehung des Kinos

Das Bewegtbild erregte große Aufmerksamkeit und wurde zunächst von reisenden Schaustellern auf Jahrmärkten und in Varietés vorgeführt. Die Filme waren anfangs nur wenige Minuten lang und zeigten häufig Alltagsszenen oder kurze humorvolle Begebenheiten. Die Attraktion war einerseits das bewegte Bild selbst, andererseits der Apparat, der dieses hervorzubringen vermochte. So stand zunächst der Projektor häufig noch im Zuschauer-raum, es wurde mit Vor- und Rücklauf gearbeitet, und die Bewegung ging aus einem Standbild hervor (Elsaesser 1990). Als weitere wichtige Sujets entstanden Geisterfahrten (engl. *phantom rides*), bei denen von der Spitze eines Zugs während der Fahrt gefilmt wurde, so dass die Simulation einer Bewegung sich auf die Zuschauer übertrug. Nach einer Phase, in der das Kino vor allem durch reisende Vorführer zirkulierte (als Teil einer Variété-Show oder als Wanderkinos auf Jahrmärkten), war ab 1905 ein Boom der ortsfesten Kinos zu beobachten, zunächst in leerstehenden Ladengeschäften, später dann in eigens dazu erbauten Räumen, die bis in die 1920er Jahre immer größer und prächtiger wurden.

Bis Ende der 1910er Jahre entwickelte sich das Kino zur Industrie, deren Produkte, die Filme, arbeitsteilig hergestellt wurden, Spielfilmlänge aufwiesen und in eigens dafür gebauten Räumen vorgeführt wurden. Damit verschob sich der Akzent von einzelnen Nummern, die nach Art des Varietés

so entstand nun ein diegetischer Raum, der sich aus einer analytischen Montage zusammensetzte, die spezifischen Schnittgesetzen folgte.

### Frühe Rezeption

Die frühen Reaktionen waren gemischt. Während ein Literat wie Maxim Gorki vom »Königreich der Schatten« sprach, bildete sich eine bürgerlich-konservative Gegenbewegung, die vor allem die kulturellen Folgen des neuen Mediums fürchtete. Bildern wurde dabei eine besonders suggestive und intensive Wirkung zugesprochen, gerade auf Frauen und Kinder, die für solche nicht-sprachlichen und damit vermeintlich viszeralen und weniger rationalen Reize als besonders empfänglich galten. Das Bewegtbild stand damit in der Vorstellung der Zeitgenossen dem Affekt und der direkten körperlichen Wirkung sehr viel näher als der mit Rationalität assoziierten Sprache. Die in Deutschland entstehende Kinoreformbewegung reagierte darauf einerseits mit der Forderung nach schärferer Zensur, andererseits mit Ideen einer volksbildenden Kinokultur – in der Regel sollte also der Staat die Probleme lösen, die sich durch den Film (scheinbar) eingestellt hatten (Schweinitz 1992; 2006, 127–159; Kreimeier 2011).

Die ersten Versuche einer Theoriebildung zum bewegten Bild und Film sind in den 1910er Jahren parallel zu dieser Transformation des Kinos zu beobachten und können als Reaktionen darauf eingeschätzt werden. Neben normativen Ästhetiken, die die Herausbildung eines klassischen Systems der Produktion und Gestaltung begleiteten (Bordwell et al. 1985), gab es Entwürfe aus der Filmpraxis heraus (Gad 1921), schwärmerische Gesänge eines Literaten (Lindsay 1915) sowie einen bis heute einflussreich gebliebenen frühen Versuch einer Systematik durch den Harvard-Psychologieprofessor Hugo Münsterberg (1996), der in *The Photoplay* von 1916 den Film vor allem in Analogie zu psychischen Prozessen wie Gedächtnis oder Fantasie sah. Als eine erste Hochphase der Theoriebildung können die 1920er Jahre angesehen werden. Das Kino hatte sich zu einem einflussreichen Massenmedium entwickelt, das mit prachtvollen Palästen wie einfachen Ladenkinos von den urbanen Ballungsgebieten bis zu ländlichen Zentren große Teile der

automatischen) visuellen Reproduktion äußerer Wirklichkeit beruhte, zu einer Kunst werden, denn wichtigstes Kennzeichen der Kunst war gerade die Anwesenheit einer menschlichen Intention im Schöpfungsprozess? Zunächst wurde die Differenz des Filmbildes zur Wirklichkeit betont – erst nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich dann bei André Bazin und Siegfried Kracauer die Einsicht in die Fähigkeit des Films zur Wirklichkeitsabbildung als seinen wichtigsten Trumpf (s. Kap. III.12). Die drei Hauptstränge, die jedoch schon in den 1920er Jahren ausgearbeitet wurden, waren das Konzept der *photogénie*, das sich dem epistemologischen Potential des Filmbildes widmete, die *Großaufnahme*, also die Veränderung der Distanz in der Aufnahme, und die *Montage*, also die Kombination und Konfrontation einzelner Einstellungen. Bei allen drei Aspekten ging es auch und gerade um die Besonderheiten des bewegten Bildes im Vergleich zu statischen Bildern.

### Photogénie (Delluc und Epstein)

In den 1920er Jahren fanden Theoriebildung und Filmherstellung oft noch in Personalunion statt – wie Jean Epstein in Frankreich und Sergej Eisenstein in der Sowjetunion waren viele Filmtheoretiker von Rang zugleich auch bedeutende Filmemacher. Vom Regisseur und Theoretiker Louis Delluc wurde der Begriff *photogénie* geprägt, der den ästhetischen Überschuss, das Nicht-Sprachliche am Bild begrifflich beschreibbar zu machen sucht (Keller/Paul 2012). Mit *photogénie* sollen die epistemologischen Potentiale des Films benannt sein, also sein Vermögen, die Welt anders zu sehen (und Menschen anders sehen zu lassen) als es im Alltag geschieht. Insofern gibt es hier durchaus Berührungspunkte mit dem Konzept des Fremdmachens (russ. *ostranmenie*) der russischen Formalisten (Beilenhoff 2005; Oever 2010) und dem revolutionären Potential, das etwa Dziga Vertov dem Film zuschrieb.

Der Ausdruck *photogénie* wurde von Jean Epstein, Ricciotto Canudo, Louis Delluc und anderen Vertretern einer ambitionierten Film- und Kinokultur verwendet, um den eigentlich unbestimmbaren Kern der Kinoerfahrung begrifflich dingfest zu machen (Bordwell 1980). *Photogénie* ist noto-

hebt allerdings die Tatsache der Bewegung hervor, insofern

»jeglicher Aspekt der Dinge, des Seins und der Seelen, der seine moralische Qualität durch kinematografische Reproduktion steigert. Und jeglicher Aspekt, der nicht durch die filmische Reproduktion gesteigert wird, ist nicht photogenisch und spielt keine Rolle für die Kunst des Kinos. [...] Nur mobile Aspekte der Welt, der Dinge und Seelen können ihren moralischen Wert durch die filmische Reproduktion verbessern« (zit. nach Keller/Paul 2012, 293).

Das Kunstvermögen und *photogénie* hängen also eng zusammen, wobei sich bei Epstein eher lyrische Umkreisungen als glasklare Definitionen finden.

Wie Paul Willemen (1994, 129) jedoch zurecht bemerkt hat, kreist der Begriff gerade um diese Weigerung, Bedeutung sprachlich festzulegen (und diese damit überindividuell und überzeitlich stabil reproduzierbar zu machen):

»*Photogénie* [...] refers to the unspeakable within the relation of looking and operates through the activation of a fantasy in the viewer which he or she refuses to verbalise. In this sense, it requires the viewer's complicity in refusing – as if refusal were sufficient to obliterate it – the fall into symbolic signification (language) and the corresponding privileging of a nostalgia for the pre-symbolic when ›communication‹ was possible without language in a process of symbiosis with the mother«.

Auch wenn man der psychoanalytischen Wendung von Willemens Lesart nicht folgen mag, so hat sich doch als wegweisend erwiesen, dass die Bedeutungskonstruktion zwischen Film und Zuschauer suspendiert bleibt. Weder diktiert und oktroyiert der Film als monolithische Einheit seine Bedeutung dem hilflosen Zuschauer, wie dies etwa in ideologiekritischen Lesarten bis heute anklingt, noch kann sich der Betrachter völlig frei den Text aneignen, wie dies tendenziell von Ansätzen der Cultural Studies vorgeschlagen wird. Stattdessen bleiben beide fundamental aufeinander angewiesen, verklammern und verschränken sich ineinander wie siamesische Zwillinge. Spätere Theoretisierungen der *Cinephilie* haben hier angesetzt und dieses Konzept weiterentwickelt.

Zugleich bemühten sich Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jean Vigo und andere die *photogénie* auch in der praktischen Arbeit des französischen Kunstkinos umzusetzen.

in Frankreich, interessierten sich in Deutschland die Filmtheorie und die avancierte Filmpraxis stärker für die Abstraktion. Ein Grund lag sicher darin, dass wichtige Filmemacher der Avantgarde wie Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann in Deutschland als Maler begonnen hatten. Unter dem Schlagwort des ›absoluten Films‹ ging es ihnen darum, die vermeintliche Essenz oder Spezifik des Films zu erforschen, also solche Aspekte, die das damals junge Medium nicht mit anderen Kunstformen teilte, weshalb Zeitbasiertheit (auch Musik und Theater), Narration (auch Roman) oder Figurativität (Skulptur) ausschieden. Im Zusammenhang mit der Aufnahmepraxis der 1930er Jahre, also nach Einführung des Tonfilms, hat Michel Chion (2012, 87 f.) den Begriff der ›phonogénie‹ verwendet, um daran zu erinnern, dass Stimmen eine ähnliche Affinität zur Aufnahme zugesprochen wurde wie Gesichtern, Handlungen oder Dingen in Bezug auf die visuelle Reproduktion.

### Die Großaufnahme (Balázs)

Verschiedentlich taucht bei Epstein auch der Verweis auf die Großaufnahme auf, die er als eines der wichtigsten Mittel der photogenischen Wiedergabe ansieht:

»Ein Auge in Großaufnahme ist nicht länger das Auge, es ist EIN Auge: das mimetische Dekor, in dem der Blick plötzlich als eine Figur auftaucht. [...] Und die Großaufnahme eines Revolvers ist nicht länger ein Revolver, es ist eine Revolver-Figur, in anderen Worten, der Impuls zu – und die Reue angesichts von – Verbrechen, Scheitern, Selbstmord. Es ist so düster wie die Verlockungen der Nacht, strahlend wie der Glanz des leidenschaftlich verlangten Goldes, schweigsam wie die Passion, gedrunken, gewalttätig, schwer, kalt, misstrauisch, bedrohlich. Es hat ein Temperament, Gewohnheiten, Erinnerungen, einen Willen, eine Seele« (zit. nach Keller/Paul 2012, 295 f.).

Kennzeichnend für Epsteins schriftstellerische wie künstlerische Methode ist der lyrische Vergleich und die Verkettung von assoziativen Bildern, die zwischen Visualität und affektiver Aufladung oszillieren.

Trotz der wichtigen Rolle, die die Großaufnahme bei Epstein spielt, gilt ein anderer Filmtheoretiker, der als Drehbuchautor und Regisseur eben-

genüberstehen und sich ansichtig werden. Aus seinen vielfältigen Erfahrungen und Interessen speiste sich eines der ersten bedeutenden filmtheoretischen Werke, das 1924 in Wien erscheint, *Der sichtbare Mensch*. In drei Vorreden wendet sich Balázs an die Kunstrichter (also die klassische, philosophische Ästhetik), an die Praktiker (also die Filmindustrie) und an das Publikum (also die Öffentlichkeit), um mögliche Einwände gegen die Nobilitierung des Films als Kunst im Vorwege zu entkräften. »Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie«, so lautet Balázs' (2001, 10) emphatisches Postulat, den Film in den Kreis der Künste aufzunehmen, aber auch die Theorie an den Film heranzulassen. Solcherart abgesichert, legt Balázs in einem kurzen Abschnitt von wenigen Seiten den Hauptaspekt seiner Filmtheorie dar: die Sichtbarmachung des Menschen und seiner Welt.

Die visuelle Wendung der Kinematographie weist Mitte der 1920er Jahre noch zurück auf die Zeit der Kathedralen und großen religiösen Kunstwerke, bevor der Buchdruck die Kultur in eine schriftliche verwandelt hatte. Heutzutage muten einige Passagen aus *Der sichtbare Mensch* an wie eine Antizipation des Epochengeraumes vom *iconic turn* (s. Kap. I.2), Ikonizität und bildlichem Esperanto im Zeichen von Internet und neuen Medien. Der Mensch tritt sich also im Film von Angesicht zu Angesicht gegenüber und blickt sich ins Gesicht. Dieser reflexive Moment wird über den »Ausdruck« vermittelt, denn die Sprache und das Sprechen entsteht – so Balázs (2001, 18) – aus dem Ausdruck des Gesichts, aus der Mimik:

»[D]er Mensch, der zu sprechen beginnt [...], bewegt Zunge und Lippen nicht anders wie seine Hände und die Muskeln seines Gesichtes, also ursprünglich nicht mit der Absicht, Töne von sich zu geben. Die Bewegungen der Zunge und der Lippen sind zu Anfang geradeso spontane Gebärden wie jede andere Ausdrucksbewegung des Körpers. Daß dabei Laute entstehen, ist eine sekundäre Erscheinung, die sozusagen im nachhinein praktisch verwertet wurde. [...] [D]ie Gebärdensprache ist die eigentliche Muttersprache der Menschheit«.

In dieser Perspektive steht das Kino für die Rückkehr in eine Epoche, bevor sich die Sprache zwischen die (menschliche) Existenz und den direkten Austausch geschoben hatte. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks wird also nicht primär sprachlich vermittelt, findet sich in den Milieus und Hand-

Gesichts besteht darin, dass Regungen und Affekte nicht als Aufeinanderfolge von Ausdrücken in ein Nacheinander eingeordnet sind, sondern dass diese simultan sowie in Überschneidungen und Überlappungen eine Gleichzeitigkeit markieren. Und so »versucht der Film jenen doppelten Boden der Tiefe, der in der Literatur als ein Hintereinander erscheint, in ein Nebeneinander aufzulösen« (ebd., 28).

Als Kronzeugin dient Balázs, der seine erste filmtheoretische Arbeit schrieb, ohne Filme von Eisenstein und Pabst gesehen zu haben und bevor die großen Werke von Murnau oder Lang herauskamen, die Darstellerin Asta Nielsen, der das hymnische Schlusskapitel seiner Arbeit gewidmet ist. Zentral steht hier wiederum der Begriff der Physiognomie, den Balázs auf Menschen ebenso anwendet wie auf Dinge und Landschaften: Es ist die Sichtbarkeit, die diese Physiognomie ermöglicht. Die Geste ist dabei das zentrale Merkmal, auch die Massengeste, also die Bewegung von größeren Personengruppen wie dies etwa Ernst Lubitsch in seinen großen deutschen Historienfilmen von Max Reinhardts Bühnentechnik gelernt hatte. Tatsächlich hat das Gesicht und die Großaufnahme auch in der Tonfilmzeit noch viel Interesse hervorgerufen – in Gilles Deleuze' Kinobüchern sind diese Bildformen eng mit dem Affektbild verknüpft, während im postkinematografischen Zeitalter Fragen von Leinwand- und Einstellungsgröße in Beziehung zum Betrachter zunehmend an Bedeutung gewinnen (Doane 2003).

### Die Montage (Eisenstein)

Die beiden zuvor genannten Aspekte beziehen sich auf einzelne Einstellungen, die Theoretisierung der Montage interessierte sich dagegen stärker für die Verkettung und die Zwischenräume der Bilder. Dabei wurde zum Teil die Montage zur Grundlage des Kinos überhaupt erklärt wie etwa im sogenannten ›Kuleshov-Effekt‹, der auf die Experimente des sowjetischen Regisseurs Lev Kuleshov verweist. Dieser hatte die immer gleiche Großaufnahme eines Schauspielers mit drei ganz unterschiedlichen Einstellungen gekoppelt: ein Teller Suppe, eine Frau, ein Kindersarg. Die meisten Zuschauer sahen in der (jeweils ausdruckslosen und unveränderten)

hebt allerdings die Tatsache der Bewegung hervor, insofern

»jeglicher Aspekt der Dinge, des Seins und der Seiner der seine moralische Qualität durch kinematische Reproduktion steigert. Und jeglicher Aspekt nicht durch die filmische Reproduktion ge- wird, ist nicht photogenisch und spielt keine Rolle, die Kunst des Kinos. [...] Nur mobile Aspekte der Welt, der Dinge und Seelen können ihren m Wert durch die filmische Reproduktion (zit. nach Keller/Paul 2012, 293).

Das Kunstvermögen und photogénie (Epstein) eng zusammen, wobei sich bei Epstein die Umkreisungen als glasklare Definitivum bemerkt hat, kreist der Begriff Weigerung, Bedeutung sprachlich diese damit überindividuell und reproduzierbar zu machen):

»Photogénie [...] refers to the relation of looking and operation of a fantasy in the view to verbalise. In this sense, the possibility in refusing – as if to iterate it – the fall into (guage) and the correspondence for the pre-symbolic possible without language with the mother«.

Auch wenn man von Willemens Lesedoch als wegweitungskonstruktiv suspendiert bleibt der Film als r-ung dem hi-deologiekrit-och kann neigen, Cultural bleiben, ver-er wies so-lies eines Ein-Drü, in

an populäre Unterhaltungs- markt oder Varieté sollte- ellung von Attraktio- kung ausüben. In- des Menschen- enen, or-

ns- .sen- .schau- .els einer- ungen auf- onen – die auf- .ne genau kalku- .). Es geht Eisenstein- .metische Nachbildung- .a die konstruktivistische- .auererfahrung, die anders- .ne Formen (die Montage der- zu erzeugen wäre.

1920er Jahre differenzierte Eisen- .ontageschema in unterschiedliche- . Bei seiner Arbeit an *Staroe i novoe (rāja linija)* («Das Alte und das Neue» («Die- .linie«)) in den Jahren 1926 bis 1929 entwarf- .e Typologie von fünf Montagetypen. Die me- .sche Montage ist nach Eisenstein (2006 c, 119) ein- .ein temporales Maß und basiert auf den »absolu- .ten Längen der Montagestücke«. Die *rhythmische* Montage setzt die abstrakt messbare zeitliche Länge einzelner Einstellungen ins Verhältnis zum Inhalt. Als Beispiel dafür führt Eisenstein die berühmte Treppenszene aus *Bronenosoc Potemkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*) von 1925 an, in der die Bewegung der die Treppen heruntermarschierenden Soldaten sich auf das Montagetempo auswirkt: »Dort verletzt der »rhythmische Trommelwirbel herabsteigender Soldatenstiefel die gesamte konventionelle Metrik. Es ist außerhalb aller vom Metrum vorgeschriebenen Intervalle und hat jedesmal eine andere Einstellungs-Gestaltung« (ebd., 121). Demgegenüber beziehen sich die *tonale* und die *Oberton-Montage* auf Bewegungen, Formen und Intensitäten innerhalb der Einstellung. Meinte Ei-

225

diagonales Gleiten wie etwa eine Reihe von Segel- schiffen), Helligkeit oder Farbigkeit eines Bildes, Kombination von Formen (spitze Elemente, die unter einem runden Bogen nach oben weisen) und so- gar den emotionalen Gehalt einer Einstellung zu- sammenfasst. Während sich die tonale Montage auf die dominanten Qualitäten dieser Schwankun- gen innerhalb des Bildes bezieht, wendet sich die Obertonmontage marginalen oder mitschwingen- den Eigenschaften der Einstellung zu. Neben den dominanten Eigenschaften weisen Einstellungen auch sekundäre Tendenzen und Intensitäten auf, die Eisenstein als »Obertöne« bezeichnete: »Mit bewußt berücksichtigten Nebenschwingungen korreliert, erbringt das gefilmte Material völlig analog zur Musik einen visuellen Oberton-Kom- plex des Montagestücks« (ebd., 114f.). Lichtreflexe auf Oberflächen oder eine sanfte Bewegung von Blättern durch den Wind kann jenseits der (häufig narrativ motivierten) Dominante der tonalen Montage einen visuellen Oberton setzen.

Diese vier Montageformen funktionieren zu- nächst wie Auslöser im Pawlowschen Reiz-Reak- tionsschema, indem etwa die Kombination be- stimmter Techniken planbar Emotionen auslöst. Erst durch die Kombination dieser einzelnen Mon- tagetypen ergibt sich ein gelungener Film: »Zu ei- ner Montage-Struktur werden sie eigentlich erst dann, wenn sie untereinander in Konfliktbezüge treten [...]« (ebd., 126), wenn also die einzelnen Arten nicht harmonisch zusammengefügt werden, sondern die Zuschauer durch bewusst geschaffene Konflikte zum Nachvollziehen bestimmter ge- danklicher Inhalte angeregt werden.

Mit der fünften, der *intellektuellen* Montage ist der Schritt zur komplexen gedanklichen Form ge- macht: Eisenstein wollte solch komplexe und ab- strakte Strukturen wie Metaphern, Vergleiche, Analogien, Synekdochen und anderes, die mit Hilfe der Sprache erzeugt werden können, auch dem Film erschließen. Während die Montage der Attraktio- nen vor allem auf das emotionale Miterleben und Nachvollziehen des Publikums abzielt, setzt die in- tellektuelle Montage auf die gedankliche Leistung der Zuschauer, die nicht nur durch Bildkombinato- rik überrumpelt, sondern durch rationales Nach- vollziehen von einer Position überzeugt werden sollten. Das Paradebeispiel für diese Montageform ist sicher eine Sequenz in *Oktjabr* (Oktober), in der

lismus auslöst. In rascher Folge sieht man ikonische Bilder, eine Art visuellen Essay, die einen aktiven Nachvollzug beim Zuschauer erfordern und auf die Leere der Konzepte hindeuten. Auch wenn hier der Film das Denken lenkt, so ist er dennoch auf das ge- dankliche Vermögen des Betrachters angewiesen, schließt also das Denken des Films mit dem des Zu- schauers kurz.

Eisenstein war sicher der komplexeste Denker der Montage. Doch auch jenseits des russischen Montagekinos hat sich die Filmtheorie für Kopp- lungen von Bildern interessiert: ob nun in der »Suture« (s. Kap. III.12) oder in der feministischen Filmtheorie, die aus den durch Montage hergestell- ten Blickstrukturen der Figuren untereinander eine grundsätzlich patriarchale Struktur des Films ab- leitete (Mulvey 2003). Insofern sind die hier hervor- gehobenen drei Aspekte des Films keinesfalls histo- risch erledigt und abgehandelt, sondern stets aufs Neue unter anderen Begriffen in der Filmtheorie diskutiert worden.

Literatur

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a.M. 2001.  
Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M. 2005 (russ 1927).  
Bordwell, David: *French Impressionist Cinema*. New York 1980.  
-/ Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Holly- wood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.  
Chion, Michel: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Ber- lin 2012 (engl. 1994).  
Dewitz, Bodo von/Nekes, Werner (Hg.): *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten: Die Sammlung Werner Nekes*. Göttingen 2002.  
Doane, Mary Ann: The close up: scale and detail in the cinema. In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 14/3 (2003), 89–111.  
Eisenstein, Sergej M.: Montage der Filmattraktion. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a.M. 2006 a, 15–40 (russ. 1924).  
–: Jenseits der Einstellung. In: ebd. 2006 b, 58–74 (russ. 1929).  
–: Die vierte Dimension im Film. In: ebd. 2006 c, 112–130 (russ. 1929).  
Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990.  
Gad, Urban: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*. Berlin 1921.  
Keller, Sarah/Paul, Jason N. (Hg.): *Jean Epstein. Critical*

- Mannoni, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris 1995.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, 389–408 (engl. 1975).
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*. Wien 1996 (engl. 1916).
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York 1995.
- Oever, Annie van den (Hg.): *Ostrannenie*. Amsterdam 2010.
- Schweinitz, Jörg: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Stuttgart 1992.
- : *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006.
- Willemsen, Paul: Photogénie and Epstein [1982]. In: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London 1994, 124–133.

Malte Hagener/Julian Hanich

## 12. Tonfilm und Off

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen filmtheoretische Perspektiven auf die Besonderheiten des audiovisuellen Bewegtbildes (s. Kap. III.10), das allen prototypischen Formen des Tonfilms zugrunde liegt. Einen wichtigen Vergleichsgegenstand stellen dabei die unbewegten Bilder dar, denn vor ihrem Hintergrund lassen sich die Innovationen des Tonfilmbildes besser herausarbeiten. – Die Frage lautet also: Welche Möglichkeiten eröffnen die Hauptvertreter der Filmtheorie, das audiovisuelle Bewegtbild des Films von älteren Formen des Bildes wie der Wandmalerei, dem Tafelbild (s. Kap. III.3) oder der Fotografie (s. Kap. III.8) zu unterscheiden? Dabei liegt der Akzent auf drei Eigenschaften, welche den in diesen Medien angelegten Realismus steigern. Erstens dominiert in Filmbildern die *Bewegung*. Zweitens spielt der nicht-sichtbare Raum jenseits des Bildkaders eine zentrale Rolle für die Wahrnehmung eines Films, das Off. Und drittens werden die meisten prototypischen Filme seit jeher – und nicht erst seit der Einführung des Tonfilms im Jahr 1927 – von *Tönen* begleitet.

Bei den drei genannten Eigenschaften handelt es sich jedoch nicht um notwendige Bedingungen, ohne deren Erfüllung kein Filmbild vorläge: Es gibt Filmbilder ohne Bewegung, wie Derek Jarman's *Blue* von 1993, ohne Off, wie Stan Brakhage's *The Dante Quartet* von 1987, oder ohne Tonbegleitung, wie Andy Warhol's *Blow Job* von 1963. Zudem handelt es sich nicht um hinreichende Bedingungen, bei deren Erfüllung tatsächlich ein Filmbild vorliegt, denn alle drei genannten Aspekte spielen auch im Zusammenhang mit anderen Formen des Bildes eine Rolle: die Bewegung z. B. in den proto-kinematografischen Apparaten des 19. Jahrhunderts – wie Zoetrop oder Phenakistoskop (s. Kap. III.4) –, das Off in der Fotografie und Malerei sowie schließlich die Musik in Laterna magica-Aufführungen des 19. Jahrhunderts sowie manchen Diashows von heute. Dennoch kommt diesen drei Aspekten in den audiovisuellen Bewegtbildern prototypischer Filme zusammengenommen ein besonderes Gewicht zu, das sie in statischen Bildtypen nicht besitzen.

### Die Bewegung (Arnheim, Michotte und Deleuze)

Beim Betrachten eines Films hat es der Zuschauer in der Regel mit bewegten Bildern zu tun. Schon früh verweisen psychologisch ausgebildete Filmtheoretiker wie Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim oder Albert Michotte van den Berck auf diesen entscheidenden Punkt. Der stets auf mediale Spezifik pochende Arnheim (2004, 161) formuliert Mitte der 1930er Jahre sogar einen filmästhetischen Imperativ: »Ist also Bewegung eine der grundlegenden Eigenarten des Films, so ist sie – nach einem allgemeinen ästhetischen Gesetz – damit zugleich eine [sic!] seiner wichtigsten und pflegenswertesten Ausdrucksmittel«. Noch in den 1980er Jahren macht Gilles Deleuze die Bewegung zum Ausgangspunkt seiner philosophischen Auseinandersetzung mit dem Film: In seiner Taxonomie filmischer Bilder ist das *Bewegungs*-Bild – neben dem *Zeit*-Bild – eine der beiden zentralen Kategorien. Und auch in jüngster Zeit hat sich Tom Gunning (2012) in Rückgriff auf Christian Metz' Überlegungen zum Realitätseindruck des Films für die Bewegung als zentrale Eigenschaft des filmischen Mediums ausgesprochen. In anglophonen Ländern hat die Bewegung im Film über die Begriffe *moving pictures* oder *movies* sogar Eingang in die Alltagssprache gefunden. Dennoch gibt es im Zusammenhang mit der filmischen Bewegung zahlreiche Missverständnisse. – Denn was ist eigentlich das *Bewegte* der bewegten Bilder?

Zunächst könnten damit die Einzelbilder des Filmstreifens gemeint sein, die auf mechanische Weise durch den Projektor bewegt werden. Damit würde man die Kategorie der bewegten Bilder jedoch auf den Fall des projizierten Filmstreifens eingengen. In die Kategorie der bewegten Bilder fallen nach heutigem Sprachgebrauch aber auch jene Filmbilder, die auf Fernsehbildschirmen, Computermonitoren oder digital projiziert im Kino gesehen werden. Zwar wird auch in diesen Fällen etwas bewegt: Dabei handelt es sich jedoch um digitale Daten und eben nicht um Bilder. Die vorliegende Diskussion von Bewegtbildern beschränkt sich daher auf den *Eindruck von Bewegung* bei den Betrachtern. Dieser Eindruck ist zurückzuführen auf eine visuelle Wahrnehmungsidee: In einer klassischen Filmprojektion laufen zwar 24 Einzelbilder

dass Betrachter rasch projizierte Einzelbilder als kontinuierliche Bewegung wahrnehmen, hat nicht primär, wie häufig angenommen, mit der Augenträgheit zu tun, sondern ist ein Effekt der Verarbeitung der visuellen Wahrnehmung im Gehirn. Dabei hilft auch das Wissen um diese Illusion nicht weiter (s. Kap. IV.5): Die Konstitution der menschlichen Wahrnehmung lässt es schlichtweg nicht zu, im Film rasch bewegte Einzelbilder zu erkennen. Michotte (2003, 122) führt den erhöhten Realitätscharakter der Filmbilder unter anderem auf diese Illusion zurück: Bewegung gehe immer – egal ob es sich um die Ortsveränderung realer Dinge oder um die Elemente eines Bildes handelt – mit einem Realitätseindruck einher.

Mit dem Eindruck von Bewegung ist aber keineswegs gemeint, dass der Zuschauer sich selbst in Bewegung versetzt fühlt. Sicher kann das Bewegtbild starke physiologische Reaktionen auslösen: Man denke an den »Vertigo-Effekt« einer Rückwärtsfahrt bei gleichzeitigem Zoom in die Gegenrichtung oder an den »Cinerama-Effekt« einer Achterbahnfahrt in die Tiefe. Doch diese Effekte sind phänomenologisch nicht identisch mit einem echten Schwindelgefühl oder einer echten Achterbahnfahrt. Die Betrachtung von Bewegtbildern schafft daher keine propriozeptive Illusion, also keine falsche Selbst-Wahrnehmung, worauf die Filmphänomenologin Vivian Sobchack (1992, 179) hinweist: »My vision is informed by and filled with my other modes of access to the world, including the tactile contact of my posterior with the theater seat«.

Der Eindruck von Bewegung kann sich auf zwei unterschiedliche Aspekte beziehen: auf Dinge im Bild und auf die Bewegung der Kamera. Arthur C. Danto (2005, 130) betont zu Recht, dass eine Abbildung von Bewegung keine bewegte Abbildung zu sein braucht. Schon die ältesten Wandmalereien des Menschen in der Höhle von Chauvet zeigen Tiere in Bewegung – allerdings kann der Betrachter darauf die Tiere nicht »sich bewegen« sehen. Im Hinblick auf die digitale 3D-Technologie zieht Werner Herzog in dem Film *Cave of Forgotten Dreams* von 2010 eine Entwicklungslinie von der frühen Höhlenmalerei zur derzeit neuesten Filmtechnologie. Das Bewegtbild des Films führt gegenüber früheren Bildmedien etwas Neues ein: Der Zuschauer sieht nun tatsächlich, wie sich Pferde