

hindern. Die Geschichte des Films entspricht einem langen Märtyrerkatalog. Der Film ist deswegen nicht weniger Teil der Geschichte der Kunst und des Denkens, in der autonomen, unersetzlichen Gestalt, die diese Autoren zu erfinden und trotz allem durchzusetzen wußten.

Wir verzichten auf Abbildungen zur Illustration unseres Texts. Vielmehr ist es unser Text, der nichts sein möchte als eine Illustration der großen Filme, mit denen jeder von uns, in geringerem oder höherem Maße, eine Erinnerung, ein Gefühl oder eine Vorstellung verbindet.

Aus = Nelson 20. Des  
Bewegsbild

Kenio T<sup>4</sup>

Friedrich 1988

ERSTES KAPITEL  
Thesen zur Bewegung  
Erster Bergson-Kommentar

I

Bergson hat nicht nur eine These zur Bewegung vorgelegt, sondern drei. Die erste ist derart berühmt, daß sie die beiden anderen nahezu verdeckt. Dabei dient sie nur zur Einführung in die beiden anderen: Nach dieser ersten These geht die Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein. Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern. Was bereits eine komplexere Idee voraussetzt: die durchlaufenen Räume gehören alle zu dem einen homogenen Raum, während die Bewegungen heterogen sind und nicht aufeinander zurückgeführt werden können.

Doch in dieser These steckt, vor ihrer Entfaltung, noch eine andere Aussage: Die Bewegung läßt sich nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d. h. mit unbeweglichen »Schnitten« rekonstruieren. Eine solche Rekonstruktion müßte so vorgehen, daß man diese Punkte mit der abstrakten Vorstellung einer Abfolge, einer mechanischen, homogenen, universellen und vom Raum abgelösten Zeit, die für alle Bewegungen dieselbe wäre, verknüpft. Und dann entgeht uns die Bewegung in doppelter Weise. Einerseits mag man noch so sehr zwei Punkte in Raum oder Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen, wie man will; die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben. Von hier aus lassen sich zwei nicht weiter rückführbare Formeln gegenüberstellen: »reale Bewegung → konkrete Dauer« und »unbewegliche Schritte plus abstrakte Zeit«.

1907 gibt Bergson in *L'évolution créatrice* der scheiternden For-

mel einen Namen: die kinematographische Illusion. In der Tat beruht das filmische Verfahren auf zwei komplementären Voraussetzungen: Momentschnitte, die Bilder genannt werden; eine Bewegung oder eine unpersönliche, einheitliche, abstrakte, unsichtbare oder nicht wahrnehmbare Zeit, die »im« Apparat ist und »mit« der man die Bilder vorbeiziehen läßt.<sup>1</sup> Der Film liefert uns also eine falsche Bewegung; er ist das typische Beispiel einer falschen Bewegung. Es ist jedoch eigentümlich, daß Bergson einen derart modernen, gerade entstandenen Ausdruck (»kinematographisch«) für diese uralte Illusion wähl. Wenn der Film mit unbeweglichen Schnitten die Bewegung rekonstruiert, geht er nach Bergson in der Tat nicht anders vor als das älteste Denken (die Zenonischen Paradoxien) oder die natürliche Wahrnehmung. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich von der Phänomenologie, für die der Film eher mit den Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung bricht. »Von der vorübergehenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf, und weil diese die Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Wendens aufzuziehen... Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung, Sprache, sie alle verfahren so. Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja, es wahrzunehmen – wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen.« Soll das heißen, daß – Bergson zufolge – der Film lediglich die Projektion, die Reproduktion einer konstanten, unversellen Illusion ist? Daß man schon immer gefilmt hat, ohne es zu wissen? Aber damit stellen sich zahlreiche Probleme.

Zunächst: Ist die Reproduktion der Illusion nicht in gewisser Weise auch ihre Korrektur? Darf man von der Künstlichkeit der Mittel auf die Künstlichkeit des Ergebnisses schließen? Der Film arbeitet mit Phasenbildern, das heißt mit unbeweglichen Schnitten, vierundwanzig (anfängs achtzehn) Bildern pro Sekunde. Doch, wie bereits häufig angemerkt, gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittbild unmittelbar gegeben. Dem ließe sich entgegenhalten, daß dies bereits für die natürliche Wahrnehmung gilt. Hier wird die Illusion jedoch oberhalb der Wahrnehmung

korrigiert, durch die Voraussetzungen, die die Wahrnehmung im Subjekt ermöglichen. Im Film dagegen wird sie – für einen unbedarften Zuschauer – gleichzeitig mit dem Erscheinen des Bildes korrigiert (in dieser Hinsicht hat, wie noch zu zeigen sein wird, die Phänomenologie recht, wenn sie eine grundlegende Differenz zwischen natürlicher und kinematographischer Wahrnehmung annimmt). Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung bräcche – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung. Wiederrum ist es sehr merkwürdig, daß Bergson die Existenz von beweglichen Schnitten und Bewegungsbildern einwandfrei entdeckt hatte – vor Erscheinen von *L'évolution créatrice* und vor der offiziellen Entdeckung des Films, nämlich in *Matière et mémoire* im Jahre 1896. In der Entdeckung des Bewegungsbilds, jenseits der Voraussetzungen der natürlichen Wahrnehmung, lag die außergewöhnliche Neuerung des ersten Kapitels von *Matière et mémoire*. Sollte Bergson sie zehn Jahre später wieder vergessen haben?

Oder erlag er einer anderen Illusion, von der alles Neue in Bann geschlagen ist? Bekanntlich muß sich alles – handle es sich um Dinge oder Personen – in seinen Anfängen zwangsläufig verstreken. Wie sollte es anders sein? Tauchen sie doch plötzlich in einen Zusammenhang auf, der sie noch nicht enthielt, und müssen sie doch zunächst die Gemeinsamkeiten betonen, die sie mit der Gesamtheit teilen, um nicht auf Ablehnung zu stoßen. Das Wesen einer Sache erscheint niemals zu Anfang, sondern im Verlauf ihrer Entwicklung, sobald ihre Kräfte sich gefestigt haben. Das wußte Bergson besser als jeder andere – er, der die Philosophie verwandelt hatte, indem er statt der Frage nach der Ewigkeit die nach dem »Neuen« stellte (wie sind die Erzeugung und das Auftreten von etwas Neuem möglich?). So meinte er zum Beispiel, daß der neuartige Charakter des Lebens nicht in dessen Anfängen zum Vorschein kommen konnte, weil es anfangs gezwungen war, die Materie nachzunehmen... Gilt das für den Film nicht genauso? Ist nicht auch der Film in seinen Anfängen gezwungen, die natürliche Wahrnehmung nachzunehmen? Ja, in welcher Situation war denn der Film am Anfang? Zum einen war der Aufnahmestandpunkt fixiert, die Einstellung war also räum-

lich, unbeweglich; zum anderen war das Aufnahmegerät noch ungeschieden von dem mit gleichmäßig-abstrakter Zeit arbeitenden Projektionsapparat. Die Entwicklung des Films, die Eroberung seiner Wesenseigentümlichkeit oder Neuartigkeit, setzt mit der Montage, der beweglichen Kamera und der Trennung von Aufnahme und Projektion ein. So verliert die Einstellung ihre räumliche Qualität und bekommt Zeicharakter; und die Schnitzebene ist nicht mehr unbeweglich, wird beweglicher Schnitt. Der Film wird sich exakt im Bewegungsbild aus dem ersten Kapitel von *Matière et mémoire* wiederfinden.

Man muß zu dem Schluß kommen, daß Bergsons erste These zur Bewegung weitaus komplexer ist, als es zunächst schien. Einerseits wendet sie sich gegen alle Versuche, Bewegung anhand des durchlaufenen Raums zu rekonstruieren, das heißt durch die Addition von unbeweglichen Momentschnitten und abstrakter Zeit. Andererseits kritisiert sie den Film, entlarvt ihn als einen dieser illusorischen Versuche, der den Trugschluß auf die Spitze treibt. Doch enthält *Matière et mémoire* auch jene These von den beweglichen Schnitten, den Zeiteinstellungen, die wie eine Prophezeiung die Zukunft oder das Wesen des Films vorwegnahm.

2

Nun wird aber gerade in *L'évolution créatrice* eine zweite These vorgelegt. In ihr wird nicht alles auf ein und dieselbe Illusion über die Bewegung reduziert, es werden wenigstens zwei höchst unterschiedliche Illusionen auseinandergelassen. Der grundlegende Fehler besteht stets darin, die Bewegung aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren; dafür gibt es allerdings zwei Verfahrensarten, die der Antike und die der Moderne. Für die Antike verweist die Bewegung auf intelligible Elemente: Formen oder Ideen, die selbst ewig und unbeweglich sind. Natürlich wird man zur Rekonstruktion der Bewegung solche Formen möglichst nah an ihrer Aktualisierung im Materiestrom erfassen. Es sind Potentialitäten, die sich nur in der Materie verkörpert aktualisieren. Umgekehrt bringt allerdings die Bewegung nur eine »Dialektik« der Formen, eine ihr Ordnung und Maß verleihende ideale Synthese zum Ausdruck. Eine so aufgefaßte Bewegung

besteht also im geregelten Übergang von einer Form zur anderen, das heißt in einer Ordnung von *Posen* oder *hervorgehobenen Momenten* wie in einem Tanz. Die Formen oder Ideen »werden als Wesenszüge einer Periode angesehen, deren Quintessenz sie verkörpern sollen – während die gesamte übrige Periode durch den an sich jedes Interesse entbehrenden Übergang einer Form zur anderen ausgefüllt ist... Der Endpunkt also oder der Kulminationspunkt wird bezeichnet (*telos, akme*). Er wird zum Wesensmoment erhoben, und dieser Moment, den die Sprache zur Bezeichnung des Gesamtvorgangs festgehalten hat, genügt auch der Wissenschaft zu seiner Charakterisierung.«<sup>2</sup>

Die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit bestand darin, die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen. Soweit die Bewegung überhaupt noch zusammengesetzt wurde, tat man dies *nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte)*. Statt einer intelligiblen Synthese wurde eine sinnlich anschauliche Analyse der Bewegung vorgenommen. So entstand die neuzeitliche Astronomie, als Umlaufbahn und Umlaufzeit in Relation gesetzt wurden (Kepler); die neuzeitliche Physik, als der zurückgelegte Weg eines fallenden Körpers mit der Fallzeit verbunden wurde (Galilei); die moderne Geometrie, als man die Gleichung einer ebenen Kurve entwickelte, das heißt die Position eines Punktes auf einer beweglichen Geraden in einem beliebigen Moment ihres Verlaufs (Descartes); schließlich die Infinitesimalrechnung, als man daran ging, sich unendlich annäherbare Schritte vorzustellen (Newton, Leibniz). Überall ersetzte die mechanische Abfolge beliebiger Momente die dialektische Ordnung von Stellungen: »Die moderne Wissenschaft muß besonders durch ihr Streben definiert werden, die Zeit als unabhängige Variable zu fassen.«<sup>3</sup>

Allen Anschein nach ist der Film der jüngste Abkömmling dieser von Bergson freigelegten Linie. Man könnte sich eine Reihe von Fortbewegungsmitteln (Eisenbahn, Auto, Flugzeug...) und parallel dazu eine Reihe von Ausdrucksmitteln (Graphik, Foto, Film...) vorstellen: die Kamera erschien dann als eine Art Re-lais oder besser noch als ein verallgemeinertes Äquivalent der Fortbewegungen. Und so erscheint sie dann auch in den Filmen von Wenders. Wenn man sich zur Vorgeschichte des Films Ge-

denken macht, verfällt man unter Umständen in konfuse Überlegungen, weil man nicht genau weiß, wie weit die für ihn charakteristische technologische Linie zurückverfolgt werden soll, ja, welche denn überhaupt für ihn maßgeblich ist. Man kann natürlich immer chinesische Schattenspiele oder die altertümlichsten Projektionssysteme heranziehen. Tatsächlich sind die folgenden Voraussetzungen ausschlaggebend: nicht allein das Photo, sondern die Momentaufnahme (das gestellte Photo gehört zu einer anderen Linie); Momentaufnahmen in gleichem Abstand; die Übertragung des gleichen Abstands auf einen Träger, eben den »Film« (es sind Edison und Dickson, die das Filmband perforieren); ein Antriebsmechanismus für den Bildtransport (die von Lumière entwickelten Greifer). In diesem Sinn ist der Film das System, das die Bewegung *als Funktion eines beliebigen Moments* reproduziert, das heißt in Abhängigkeit von Momenten in gleichem Abstand, die so ausgewählt werden, daß ein Eindruck von Kontinuität entsteht. Jedes andere System, das in der Reproduktion der Bewegung einer Anordnung von projizierten, ineinander übergehenden oder sich »verwandeln« den Posen folgt, hat nichts mit Film zu tun. Das wird sehr deutlich, wenn man den Zeichentrickfilm zu definieren versucht: wenn er ohne Abstrich zum Film gehört, dann deswegen, weil die Zeichnung hier keine vollendete Stellung oder Figur mehr bildet, sondern die Beschreibung einer durch die Bewegung von Linien und Punkten an beliebigen Momenten ihres Weges sich fortwährend entwickelnden und auflösenden Figur. Der Zeichentrickfilm verweist auf eine cartesianische Geometrie, nicht auf eine euklidische. Er führt uns nicht die in einem einzigen Moment beschriebene Figur vor, sondern vielmehr die Kontinuität der die Figur beschreibenden Bewegung.

Dennoch lebt der Film anscheinend von herausgehobenen Momenten. Es wird oft gesagt, daß Eisenstein aus den Bewegungen oder Entwicklungen bestimmte Krisenmomente herausgezogen und diese dann zum eigentlichen Gegenstand des Films erhoben hat. Eben dies nannte er das »Pathetische«: er sucht sich die Höhepunkte und die Schreie aus, er treibt die Szenen zu ihrem Höhepunkt und läßt sie dann miteinander kollidieren. Doch das ist keinesfalls ein Einwand. Kommen wir nochmals auf die Vorgeschichte des Films und das berühmte Beispiel vom Pferde-

galopp zurück. Diese Bewegung konnte erst aufgrund der graphischen Aufzeichnungen von Marey und Muybridges abstandgleichen Momentaufnahmen, die das organisierte Ganze der Gangart an einem beliebigen Punkt wiedergeben, exakt zerlegt werden. Hat man die Abstandsseinheit gut gewählt, stößt man zwangsläufig auf auffallende Zeiteinheiten, zum Beispiel auf Momente, in denen das Pferd erst einen Huf auf der Erde hat, dann drei, zwei, drei und einen. Diese kann man herausgehobene Momente nennen; aber ganz und gar nicht im Sinne der Stellungen oder typischen Posituren, die den Galopp in früheren Formen charakterisierten. Diese Augenblicke haben mit Posen nichts mehr zu tun, ja, sie wären als Posen schlechterdings nicht möglich. Herausgehobene Momente sind sie nur, insofern sie auffallende oder singuläre Punkte einer Bewegung sind, nicht aber Aktualisierungsmomente einer transzendenten Form. Der Begriff hat eine völlig andere Bedeutung bekommen. Die herausgehobenen Momente Eisensteins – oder jeden anderen Autors – sind noch beliebige Momente; nur kann der beliebige Moment *regulär oder singulär*, *gewöhnlich oder auffallend* sein. Daß Eisenstein auffallende Momente auswählt, ändert nichts daran, daß er sie aus einer immanten Analyse der Bewegung und keineswegs aus einer transzendenten Synthese gewinnt. Der auffallende oder singuläre Moment bleibt ein beliebiger Moment unter anderen. Darin liegt gerade der Unterschied zwischen einer neuzeitlichen Dialektik, auf die Eisenstein sich beruft, und der antiken Dialektik. Diese ist die Ordnung transzendenter Formen, die sich in einer Bewegung aktualisieren, jene dagegen die Produktion und Konfrontation singulärer, bewegungsinnanter Punkte. Diese Produktion von Singulartäten (der qualitative Sprung) vollzieht sich nun über die Akkumulation des Gewöhnlichen (quantitativer Prozeß), so daß das Singuläre dem Beliebigen entnommen wird, es selber nur nicht-gewöhnliches oder nicht-reguläres Beliebiges ist. Eisenstein selbst machte deutlich, daß das »Pathetische« das »Organische« voraussetzt als organisierte Gesamtheit beliebiger Augenblicke, durch das die Einschnitte hindurchgehen müssen.<sup>4</sup> Der beliebige Moment, das ist der Moment in gleicher Entfernung von einem anderen. Wir definieren also den Film als ein System, das die Bewegung reproduziert, indem es sie auf den beliebigen Moment bezieht. Aber da tauchen erneut Schwierig-

keiten auf. Was ist an einem derartigen System von Interesse? Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus sehr wenig. Denn die wissenschaftliche Revolution lag in der analytischen Dimension. Mußte die Bewegung zu ihrer Analyse auf den beliebigen Moment zurückgeführt werden, so war ein Interesse an einer auf diesen Prinzip beruhenden Synthese oder Rekonstruktion kaum zu erkennen, es sei denn als bloße Bestätigung. Darum setzten weder Marey noch Lumière großes Vertrauen in die Erfindung des Films. War sie dann wenigstens von künstlerischem Interesse? Anscheinend auch nicht besonders, denn die Kunst schien die Rechte auf eine höhere Synthese der Bewegung weiter für sich zu beanspruchen und hielt sich an die Stellungen und Formen, die die Wissenschaft verschmäht hatte. Hier befinden wir uns im Zentrum der zwiespältigen Situation des Films als einer »industriellen Kunst«: er war weder Kunst noch Wissenschaft.

Indessen mochten die Zeitgenossen empfänglich sein für eine Entwicklung, von der die Kunst erfaßt wurde und die selbst in der Malerei den Status der Bewegung veränderte. Um so mehr gaben Tanz, Ballett und Pantomime die Figuren und Posen auf, um das Nicht-Gestaltete, Nicht-Gestaltete freizusetzen, das die Bewegung auf den beliebigen Moment bezieht. Dadurch wurden Tanz, Ballett und Pantomime in die Lage versetzt, auf Vorfälle im Milieu, das heißt auf die Verteilung der Punkte im Raum oder auf Momente eines Ereignisses zu antworten. Das alles traf sich mit dem Film. Und mit der Einführung des Tonfilms wird das Kino instande sein, aus dem Musical eine der großen Filmgattungen zu machen – mit Fred Astaires *action dance*, der sich an einem beliebigen Ort, auf der Straße, zwischen Autos, entlang dem Bürgersteig abspielen konnte.<sup>5</sup> Doch bereits im Stummfilm hatte Chaplin die Pantomime der Kunst der Posen entrisen und sie zur »Aktionspantomime« erhoben. Mitry hat denen, die Chaplin vorwerfen, sich des Films zu bedienen, stattdessen zu dienen, mit dem Hinweis darauf geantwortet, Chaplin habe der Pantomime ein neuartiges Modell gegeben, ein Modell in Abhängigkeit von Raum und Zeit, in einer in jedem Augenblick konstruierten Kontinuität, die – statt sich auf zu verkörpernde vorgängige Figuren zu beziehen – sich nur noch in ihre herausragenden immanenten Elemente auflösen läßt.<sup>6</sup>

Daß der Film vollständig dieser modernen Auffassung von Bewe-

gung zuzurechnen ist, hat Bergson mit Nachdruck gezeigt. Von da ab scheint er aber zwischen zwei Richtungen zu schwanken, von denen die eine auf seine erste These zurückführt, während die andere eine neue Fragestellung eröffnet. Schlägt man den ersten Weg ein, so mögen sich die beiden Auffassungen aus wissenschaftlicher Sicht sehr unterscheiden; im Ergebnis sind sie trotzdem fast identisch. Denn es läuft auf dasselbe hinaus, ob Bewegung aus *erstarrten Posen* oder *unbewegten Schritten* zusammengesetzt wird: in beiden verfehlt man die Bewegung, weil man sich ein Ganzes vorgibt, weil man unterstellt, daß »alles gegeben ist«, während sich die Bewegung nur herstellt, wenn das Ganze weder gegeben ist noch gegeben werden kann. Sobald man sich das Ganze in der ewigen Ordnung der Formen und Posen oder in der Gesamtheit beliebiger Augenblicke vorgibt, ist die Zeit entweder nur noch Bild der Ewigkeit oder aber Konsequenz einer Gesamtheit: für die wirkliche Bewegung ist kein Platz mehr.<sup>7</sup> Dennoch schien sich für Bergson noch ein anderer Weg zu eröffnen: denn wenn die antike Auffassung durchaus der antiken Philosophie und deren Ziel entspricht, das Ewige zu denken, so verlangt die moderne Auffassung, die neuzeitliche Wissenschaft, nach einer *anderen* Philosophie. Wenn man die Bewegung auf beliebige Momente bezieht, muß man dazu fähig sein, die Hervorbringung des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchem Moment auch immer. Das ist eine totale Umkehr der Philosophie, und eben dies nimmt sich Bergson letztlich vor: der neuzeitlichen Wissenschaft die Philosophie zu geben, die ihr entspricht, die ihr fehlt wie eine Hälfte der anderen.<sup>8</sup> Aber kann man auf diesem Weg stehenbleiben? Kann man bestreiten, daß auch die Künste diese Umkehr vollziehen müssen? Und daß der Film in dieser Hinsicht ein wesentlicher Faktor ist, ja, daß er bei der Entstehung und Entwicklung dieses neuen Denkens, dieser neuen Art zu denken, eine wesentliche Rolle zu spielen habe? An diesem Punkt begnügt sich Bergson nicht mehr damit, seine erste These zu bekräftigen. Obwohl sie unterwegs steckenbleibt, ermöglicht Bergsons zweite These eine andere Sicht des Films: dieser ist nicht mehr eine perfektionierte Apparatur für eine sehr alte Illusion, vielmehr zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit.

Dies wäre dann die dritte These Bergsons, ebenfalls in *L'évolution créatrice*. In grob vereinfachter Fassung könnte sie lauten: Nicht nur ist der Moment ein unbewegter Schnitt der Bewegung, die Bewegung ist selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen. Daraus folgt, daß die Bewegung etwas Tieferes ausdrückt: den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen. Daß die Dauer Veränderung ist, gehört eben zu ihrer Definition: sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich. Die Materie zum Beispiel bewegt sich, aber sie verändert sich nicht. Die Bewegung hingegen ist Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen. Zweitelei ist daran problematisch: das Zum-Ausdruck-Bringen und die Gleichsetzung von Ganzen und Dauer.

Bewegung ist Verlagerung im Raum. So gibt es zunächst jedesmal, wenn es zu einer solchen Verschiebung von Teilen im Raum kommt, auch eine qualitative Veränderung eines Ganzen. Bergson gibt uns in *Matière et mémoire* dafür eine Vielzahl von Beispielen. Ein Tier bewegt sich, allerdings nicht grundlos, sondern auf Nahrungssuche, auf Wanderung usw. Man könnte sagen, daß die Bewegung einen Spannungsunterschied voraussetzt, den sie auszugleichen sucht. Wenn ich die Teile und Orte – A und B – abstrakt auffasse, werde ich die Bewegung, die von einem Punkt zum anderen geht, nicht verstehen. Anders dagegen, wenn ich mich in A befinde, sehr hungrig bin und es in B etwas zu essen gibt. Wenn ich in B angelangt bin und gegessen habe, hat sich nicht nur mein Zustand geändert, sondern der Zustand des Ganzen, das A, B und alles zwischen ihnen einschloß. Überholt Achill die Schildkröte, ist das, was sich ändert, der Gesamtzustand, der die Schildkröte, Achill und den Abstand zwischen ihnen umfaßt. Bewegung verweist immer auf Veränderung; Migration, saisonbedingten Wechsel. Und das gilt nicht weniger für Körper: ein fallender Körper setzt einen anderen voraus, von dem er angezogen wird, und drückt eine Veränderung in dem sie beide umgreifenden Ganzen aus. Denkt man an bloße Atome, so bringen ihre Bewegungen, insofern sie von einer Wechselwirkung aller Teile der Materie zeugen, notwendig Modifikationen, Störungen, Energieveränderungen im Ganzen zum Ausdruck. Jen-

seits der Verlagerung entdeckt Bergson die Schwingung, die Strahlung. Unser Fehler besteht darin, zu meinen, daß das, was sich bewegt, beliebige, den Eigenschaften äußerliche Elemente sind. Vielmehr sind die Eigenschaften selber nur reine Schwingungen, die sich zur selben Zeit verändern wie die vermeintlichen Elemente.<sup>9</sup>

In *L'évolution créatrice* gibt Bergson ein Beispiel, das so berühmt geworden ist, daß wir das Überraschende an ihm nicht mehr nachvollziehen können. Will ich mir – so heißt es dort – ein Glas Zuckermilch bereiten, »muß ich (...) das Schmelzen des Zuckers abwarten«.<sup>10</sup> Das bleibt nun doch ein merkwürdiger Gedankengang, da Bergson anscheinend vergißt, daß Umrühren mit einem Löffel die Auflösung beschleunigen kann. Aber was will er zunächst sagen? Daß die Translationsbewegung, die die Zuckerpunkte voneinander löst und im Wasser schweben läßt, eine Veränderung in einem Ganzen, das heißt im Inhalt des Glases ausdrückt: einen qualitativen Übergang von Wasser, in dem Zucker ist, in den Zustand von Zuckermilch. Wenn ich mit dem Löffel umrühre, beschleunige ich die Bewegung, aber ich verändere auch das Ganze, zu dem jetzt der Löffel gehört, und die beschleunigte Bewegung gibt weiterhin die Veränderung des Ganzen wieder: »Die gänzlich oberflächlichen Verschiebungen von Massen und Molekülen, die Physik und Chemie untersuchen«, werden, »gegenüber dieser Lebensbewegung, die sich in der Tiefe erzeugt und Umwandlung, nicht mehr Verlagerung« ist, zu dem, »was die Ruhelage eines beweglichen Körpers seiner Bewegung im Raume gegenüber ist«.<sup>11</sup> Bergson entwickelt also – in seiner dritten These – folgende Analogie:

unbewegte Schnitte = Bewegung als beweglicher Schnitt  
Bewegung = qualitative Veränderung

Dies gilt bis auf den Unterschied, daß das linke Verhältnis eine Illusion und das rechte Verhältnis eine Realität wiedergibt. Was Bergson mit dem Glas Zuckermilch vor allem sagen will, ist, daß mein wie auch immer beschaffenes Abwarten eine Dauer als mentale, geistige Realität zum Ausdruck bringt. Aber wieso ist diese geistige Dauer nicht nur für mich, den Wartenden, bedeutsam, sondern für ein sich veränderndes Ganzes? Bergsons

Antwort: das Ganze ist weder vorgegeben noch vorzugeben (und der Irrtum der neuzeitlichen wie der antiken Wissenschaft war es, sich in zwei je unterschiedlichen Weisen das Ganze vorzugeben). Eine ganze Reihe von Philosophen hatte schon früher erklärt, daß das Ganze weder gegeben sei noch gegeben werden könne: nur hatten sie daraus den Schluß gezogen, daß der Begriff des Ganzen einfach sinnlos sei. Bergson zieht einen völlig anderen Schluß: wenn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern: »Es muß also die Dauer des Universums eins sein mit der Breite von Schöpfung, die in ihr Raum findet.«<sup>12</sup> So, daß man jedesmal auf die Existenz eines sich verändernden und irgendwo offenen Ganzen schließen kann, wenn man sich vor oder innerhalb einer Dauer befindet. Bekanntlich hielt Bergson die Dauer zunächst für etwas, das mit dem Bewußtsein identisch ist. Aber eine vertiefte Untersuchung des Bewußtseins brachte ihn zu dem Nachweis, daß es außer in der Öffnung auf ein Ganzes – in Koizidenz mit der Öffnung eines Ganzen – nicht existiert. Ebenso die Lebewesen: Bergsons Vergleich des lebenden Organismus mit einem Ganzen oder dem Ganzen des Universums scheint einen uralten Vergleich wieder aufzunehmen.<sup>13</sup> Und doch kehrt er die Begrifflichkeit vollkommen um: denn wenn das Lebewesen ein Ganzes ist, also mit dem Ganzen des Universums verglichen werden kann, dann nicht, weil es ein Mikrokosmos und ebenso geschlossen wäre wie – angeblich – das Ganze, sondern vielmehr, weil es auf eine Welt hin offen ist und weil die Welt, das Universum selber das Offene ist: »Wo immer Leben ist, liegt auch ein Buch aus, dem die Zeit sich ein-schreibt.«<sup>14</sup>

Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. So ist sie auch, in ihrer geistigen oder mentalen Existenz, vom Offenen nicht zu trennen. Die Relationen gehören nicht zu den Objekten, sondern zum Ganzen, sofern man es nicht mit einer geschlossenen Gesamtheit von Objekten verwechselt.<sup>15</sup> Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles. Durch die Relationen hingegen transformiert sich das

Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen. Das Ganze, die »Ganzen«, dürfen nicht mit Gesamtheiten oder *Ensembles* verwechselt werden. Die Ensembles sind geschlossen, und alles, was geschlossen ist, ist künstlich geschlossen. Die Ensembles sind immer Ensembles von Teilen. Ein Ganzes aber ist nicht geschlossen, es ist offen; es hat keine Teile, außer in einem sehr spezifischen Sinn, denn es teilt sich nicht, ohne bei jedem Teilungsschritt seine Beschaffenheit zu ändern. »Das reale Ganze ... kann sehr wohl eine unteilbare Kontinuität sein.«<sup>16</sup> Das Ganze ist kein geschlossenes Ensemble, sondern im Gegenteil das, wodurch das Ensemble niemals völlig geschlossen, nie vollkommen geschützt ist, wodurch es irgendwo offengehalten wird – wie durch einen dünnen Faden, der es an den Rest des Universums bindet. Das Glas Wasser ist ein derartiges geschlossenes Ensemble aus eingeschlossenen Teilen: Wasser, Zucker, vielleicht dem Löffel. Aber nicht das macht das Ganze aus. Das Ganze erzeugt sich, bringt sich unaufhörlich in einer anderen Dimension ohne Teile hervor, als das, was das Ensemble von einem qualitativen Zustand zum anderen treibt, als das reine unablässige Werden, das durch solche Zustände hindurchgeht. In diesem Sinn ist es geistig oder mental. »Das Glas Wasser, der Zucker und der Auflösungsprozeß des Zuckers im Wasser sind ohne Zweifel Abstraktionen, und das Ganze, aus dem meine Sinne und mein Verstand sie herausgeschnitten haben, entfaltet sich vielleicht in der Art eines Bewußtseins.«<sup>17</sup> Immerhin ist eine derartige künstliche Zerlegung eines Ensembles keine schiere Illusion. Sie ist durchaus begründet, und wenn die Verbindung jedes Dings mit dem Ganzen (die paradoxe Verbindung zum Offenen) nicht unterbrochen werden kann, dann kann sie zumindest verlängert, bis ins Unendliche gespannt, immer feiner gezogen werden. Die Organisation der Materie macht ja geschlossene Systeme oder Ensembles aus ganz bestimmten Teilen möglich; die Ausdehnung des Raums macht sie notwendig. Die Ensembles sind aber gerade im Raum, und das Ganze, die Ganzen sind in der Dauer, sind die Dauer selbst in ihrer unablässigen Veränderung. So daß die beiden der ersten These Bergsons entsprechenden Formeln jetzt eine bedeutend schärfere Fassung erhalten: »unbewegliche Schritte plus abstrakte Zeit« verweist auf geschlossene Ensembles, deren

## ZWEITES KAPITEL

### Bildfeld und Einstellung

#### Kadrierung und Szenenaufgliederung

1

Teile in der Tat unbewegliche Schnitte sind, und auf eine Abfolge von Zuständen, deren aufeinanderfolgende Zustände in einer abstrakten Zeit gemessen werden; während »reale Bewegung → konkrete Dauer« auf die Öffnung eines dauernden Ganzen verweist, dessen Bewegungen ebenso viele bewegliche, die geschlossenen Systeme durchquerende Schnitte sind.

Am Ende der dritten These sind wir tatsächlich auf drei Ebenen verwiesen: 1. die Ensembles oder geschlossenen Systeme, die sich aus unterscheidbaren oder unterschiedenen Teilen definieren; 2. die Translationsbewegung, die sich zwischen den Objekten herstellt und ihre Stellung zueinander modifiziert; 3. die Dauer oder das Ganze, eine sich fortwährend gemäß ihren eigenen Relationen verändernde geistige Realität.

Somit hat die Bewegung gewissermaßen zwei Gesichter. Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder. Sie bewirkt, daß sich die Dauer in die Objekte teilt – wobei sie sich grundlegend verändert – und daß sich die Objekte in einer Vertiefung, im Verlust ihrer Konturen, in der Dauer vereinigen. Also läßt sich sagen, daß die Bewegung die Objekte eines geschlossenen Systems auf die offene Dauer bezieht und die Dauer auf die Objekte des Systems, dessen Öffnung sie erzwingt. Die Bewegung bezieht die Objekte, zwischen denen sie sich herstellt, auf das sich wandelnde Ganze, das sie zum Ausdruck bringt, und umgekehrt. Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen den beiden verändert sich »alles«, das heißt das Ganze. Die Objekte oder Teile eines Ensembles können wir als *unbewegte Schnitte* ansehen; allerdings vollzieht sich die Bewegung zwischen solchen Schnitten und führt die Objekte oder Teile auf die Dauer eines sich wandelnden Ganzen zurück; sie gibt also die Veränderung des Ganzen im Verhältnis zu den Objekten wieder, sie ist selbst ein *Bewegungsschnitt* der Dauer. Wir sind nun in der Lage, jene so tiefe These aus dem ersten Kapitel von *Matière et mémoire* zu begreifen: 1. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung; 2. es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer; 3. es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung ...

26

Gehen wir von sehr einfachen Definitionen aus, selbst wenn wir sie später korrigieren müssen. *Kadrierung* sei die *Festlegung eines-relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist* – Kulissen, Personen, Requisiten. Das *Bildfeld (cadre)* konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören. Von ihnen kann man eine Aufstellung machen. Selbstverständlich haben solche Teile Bildcharakter, was Jakobson von Zeichenobjekten, Pasolini von »Kinemen« sprechen läßt. Mit dieser Terminologie wird jedoch eine Nähe zur Sprache suggeriert (die Kineme sollen dabei den Phonemen, die Einstellung dem Monem entsprechen), die nicht notwendig erscheint.<sup>1</sup> Denn wenn es für das *Bildfeld* wirklich eine Entscheidung gibt, dann liegt sie eher bei einem System der Informatik als der Linguistik. Die Elemente bilden eine bald sehr große, bald beschränkte Menge von Daten. Das *Bildfeld* ist also nicht zu trennen von zwei Tendenzen: seiner Sättigung oder Verknappung. Besonders Breiwand und Schärfentiefe haben eine Vervielfachung unabhängiger Daten ermöglicht, derart, daß eine Nebenszene im Vordergrund erscheint, während sich die Hauptszene im Hintergrund abspielt (Wyler), oder Haupt- und Nebenszenen überhaupt nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind (Alman).

Gegenstandarme Bilder entstehen hingegen dann, wenn entweder ein einzelnes Objekt hervorgehoben wird (bei Hitchcock das von innen leuchtende Glas Milch in *Suspicion*), die glimmende Zigarre im Dunkel des Fensterrecheckes in *Rear Window*), oder wenn bestimmte Sub-Ensembles aus dem Ensemble entfernt sind (die verlassenen Landschaften Antonionis, die ausgeräumten Interieurs von Ozu). Das Höchstmäß an Kargheit scheint mit dem leeren Ensemble erreicht zu sein, wenn die Leinwand ganz schwarz oder ganz weiß wird. Hitchcock gibt dafür in *Spell*

27