

Vanessa Aab

Kinematographische Zeitmontagen

Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos

SCHÜREN

Inhalt

Danksagung	9
Vorbemerkung	11
Teil 1: Die Kino-Zeit	
Einleitung	20
1 Lebenszeit, Uhren und Kino	22
1.1 Vergänglichkeit und Ewigkeit: Zeit als Verlaufsform	22
1.2 Eine kurze Geschichte der Horolatrie	28
1.2.1 Die Uhr als revolutionäres Medium	32
1.2.2 Die Uhrenmetapher	34
1.2.2.1 Die Uhr als Metapher des Phantastischen	35
1.2.2.2 Die Uhr als Metapher der Rationalität	37
1.3 Kino und Uhr	39
1.3.1 Uhrenprojektion und Kompilationsfilm	43
2 Zeit und Kunst	47
2.1 Zeitkünste und Raumkünste	49
2.2 Perspektivisches Triptychon	54
2.2.1 Perspektive als Zeitlichkeit	54
2.2.2 Mittelalterliche Polyfokalität	56
2.2.3 Wege in die Moderne	58
2.2.3.1 Kubistische Polyfokalität	60
2.2.3.2 Abschied von materiellen Affinitäten	64
2.3 Film als Zeitkunst	65

3	Das Kino, das Licht und die Zeitreise	68
3.1	Licht und Zeit	68
3.2	Lichtbilder	71
3.2.1	Licht und Kino	72
3.2.2	Spaltung von Zeit und Licht	73
3.3	Zeitreisen	74
3.3.1	Film als Reise in eine andere Zeit	75
3.3.2	Zeitreise und Kinematographie	76
3.3.3	Die Zeitreise im Film	77
3.3.4	Zeitreisen durch soziale Beschleunigung	79
	Zwischenrésumé: Die Kino-Zeit	83

Teil 2: Zeit des Kinos – Zeit des Films

	Einleitung	86
4	Bewegungsvariationen um 1900	88
4.1	Vom Kino zum Film	88
4.2	Erneuter Wettstreit der Künste	93
4.3	Motorisierte Visionen	96
4.4	Die filmische Bewegungsillusion	101
5	Bewegungskategorien	106
5.1	Triptychon der Bewegungsdarstellung	106
5.2	Bewegungskategorien	107
5.2.1	Fotografie	109
5.2.1.1	Das stehende <i>Jetzt</i>	109
5.2.1.2	Fotografische Reihen	110
5.2.1.3	Chronophotographie	113
5.2.1.4	Eine andere Form der Wahrheit	114
5.2.2	Malerei	115
5.2.2.1	Grenzüberschreitungen von Fotografie und Malerei	115
5.2.2.2	Simultaneität und Sukzession	117
5.2.2.3	Ästhetischer Kreislauf	120
5.2.3	Film	121
5.2.3.1	Zwischen Mechanik und Dynamik	121
5.2.3.2	Filmische Affinität zur Malerei	122
6	Montage im frühen Film und vorfilmischen Medien	125
6.1	Montage als Grundprinzip der filmischen Bewegung	125
6.2	Montage als Schlüsselkategorie der Filmform	128

6.3	Montage im frühen Film	132
6.4	Montage in vorfilmischen Medien	134
6.4.1	Bildmontagen – Malerei	135
6.4.2	Szenische Montagen	137
6.4.2.1	Literatur	137
6.4.2.2	Theater	139
6.4.3	Effekt-Montagen	141
6.4.3.1	Mobile Betrachter, mobile Bilder	141
6.4.3.2	Überblendungs- und Projektions-Effekte	141
6.4.3.2.1	Diorama	142
6.4.3.2.2	Laterna Magica	144
6.4.4	Film als Montage-Element multimedialer Inszenierung	144
	Zwischenrésumé: Zeit des Kinos – Zeit des Films	147

Teil 3: Filmische Zeitmontagen

	Einleitung	150
7	Filmische Zeitmontagen	152
7.1	Das ‹Innen› und ‹Außen› der filmischen Zeit	152
7.2	Die kinematographische Überwindung von Raum und Zeit	157
7.3	Filmische Projektion in die Raumzeit	159
7.4	Film als Erfahrung von Gegenwart	162
7.5	Die kinematographische Raumzeit als freier Gedanke	166
8	Das Bewegungs-Bild	170
8.1	Montagetypen bei Deleuze	170
8.1.1	Organische und dialektische Montageschule	171
8.1.2	Quantitative und intensive Montageschule	173
8.1.3	Das indirekte Bild der Zeit im direkten Bild der Zeit	175
8.2	Abstraktion im Film	177
8.3	Die Krise des Bewegungs-Bildes	179
8.3.1	Avantgardistische Ansprüche	181
8.3.2	Fruchtbare Krisen	183
8.3.3	Pasolini und Cézanne – Künstler des Wandels	185
8.4	Die Technik des Fragments und die indirekte Vision	187
9	Dimensionen des Zeit-Bildes	191
9.1	Dimensionale Multiplizität des Zeit-Bildes	191
9.1.1	Die Macht des Falschen in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD	193
9.2	Medialer Umbruch – die Television	196
9.2.1	Fruchtbare Wechselwirkung von Fernsehen und Kino	199

Inhalt

9.3	Filmischer Raum erliegt der filmischen Zeit	201
9.4	Beschleunigung und Entschleunigung	204
9.4.1	Beschleunigungstendenzen bei Godard	204
9.4.2	Entschleunigungstendenzen bei Antonioni	207
9.4.2.1	Imaginärer Blick und imaginäre Zeit	210
	Zwischenrésumé: Filmische Zeitmontagen	213
10	Schlussbemerkung	216
	Literaturverzeichnis	225
	Abbildungsverzeichnis	237

Vorbemerkung

Nach dem zweiten Weltkrieg, insbesondere ab Mitte der 1950er Jahre, unternahmen zahlreiche Autoren den Versuch, Universalgeschichten und Chroniken des Kinos zu verfassen: Georges Sadouls *Histoire Générale du Cinéma* (1946), Toeplitz' *Geschichte des Films* (ab 1955), Fraenkels *Unsterblicher Film* (1956), Zglinickis *Der Weg des Films* (1957) und schließlich die von Ulrich Gregor und Enno Patalas gemeinsam verfasste *Geschichte des Films* (1962)¹ zeugen beispielhaft von dem Bedürfnis, die Entstehung und den Wandel des Mediums als historische Verkettung von Ereignissen nachzuerzählen. Auch Siegfried Kracauers *Theorie des Films* (1960) sowie die theoretischen Überlegungen André Bazins in *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1962)² können unter historiografischen Gesichtspunkten gelesen werden und belegen zusammen mit den zuvor genannten Werken, dass es vornehmlich Filmkritiker waren, die sich der Geschichte des Kinos zuwandten. Die Autoren hatten die Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des Mediums selbst miterlebt und als Zeitgenossen beschrieben; sie begannen nun, das Gesehene zu ordnen. Es verwundert kaum, dass sich hieraus zunächst eine konsekutive Geschichtsschreibung ergab, die an die eigene Biografie gekoppelt, die Kinohistoriografie in zeitliche Epochen gliederte, welche durch die Erfindungsgeschichte diverser Apparate, die Datierung von Filmen und die Biografien von Filmemachern sowie durch geschichtliche Ereignisse wie die beiden Weltkriege als charakteristische Wende-

- 1 Vgl. Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*. Berlin 1982; Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*. Bd. 1 und 2. München 1987; Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*. München 1956; Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*. Hildesheim 1984; Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films. Teil 1: 1895-1939; Teil 2: 1940-1960*. Reinbek bei Hamburg 1989.
- 2 Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1985; André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975.

punkte strukturiert waren. In mancher Hinsicht sind diese Universalgeschichten des Kinos, obwohl sie teilweise durchaus kritisch angelegt sind, von einem gewissen Dogmatismus geprägt, der sich zum einen aus dem unreflektierten Umgang mit Geschichte selbst, zum anderen aus einer Fixierung auf Patent- und Technikgeschichte ergibt.

So hat die klassische Filmgeschichtsschreibung die Geburtsstunde des Kinos geradezu gewaltsam festgelegt. Am 28. Dezember 1895, dem Tag, als die Gebrüder Lumière ihren Cinématographen und einige kurze Filme einem zahlenden Publikum im Pariser Grand Café vorführten – spätestens jedoch mit der Patentierung der Kinoapparate 1896 –, sei das Kino geboren, so die einhellige Meinung. Unstrittig ist jedoch zugleich, dass diesem Ereignis eine beachtenswerte mediengeschichtliche Entwicklung vorausgegangen war: zahlreiche Projektionsapparate, fotografische Bewegungsschleifen und multimediale Bildinszenierungen gab es schon lange zuvor. Die Kriterien, durch die das Kino, und damit der Abend im Grand Café als erste Kinovorführung, definiert wurde, schlossen verschiedene Merkmale und Prämissen ein. So galt und gilt in der gängigen Filmgeschichtsschreibung nur ein solches Bewegtbild als Film, welches aus animierten Chronophotographien zusammengesetzt ist. Gemalte Bewegungsphasen, wie sie beispielsweise das Praxinoskop verwendete, werden dabei ausgeschlossen. Die Voraussetzung des fotografischen Bildmaterials wurde zwar vom Kinetoskop erfüllt, doch auch dieses wird von der Filmhistorik lediglich als Vorform der Kinematographie gewertet und entsprechend aus dem Blick gerückt. Das Kinetoskop war nur für einen einzelnen Betrachter konzipiert; das zentrale Unterscheidungsmerkmal für die Identifizierung des Mediums Kino bestand jedoch in dem Modus seiner Aufführung: Filme wurden vor einem Publikum projiziert, also als Schauspiel für ein Kollektiv inszeniert. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu den Medien des Proto-Films lag darin, dass das Kino die Filme als Nummernprogramm und nicht mehr, wie beispielsweise der Anschütz-Schnellseher, als kurze Szenen in einer Endlosschleife darbot.

Wären die genannten Kriterien, die zur Alleinstellung des neuen Mediums dienten, beibehalten worden, hätte die vorliegende Arbeit kaum Einwände gegen eine derartige historische Fixierung. Verfolgt man jedoch die Entwicklungsgeschichte des Mediums, so wird deutlich, dass sich das Kino bereits in den ersten Jahrzehnten weit von der klassisch formulierten Definition entfernte. Zweifellos dürfte die Erfahrung der Zuschauer, die der Lumièreschen Vorführung beiwohnten, sehr verschieden gewesen sein, verglichen mit dem, was das Publikum etwa zwanzig Jahre später bei dem ersten abendfüllenden Spielfilm erlebte. Das Format des Spielfilms entspricht viel eher dem, was wir noch heute unter «Kino» verstehen. Dass die Abgrenzung zwischen Endlosschleife und Nummernprogramm so rigoros gezogen wurde, erstaunt umso mehr, als der Übergang vom Nummernprogramm zur gängigen Präsentationsform des Spielfilms zunächst nicht als qualitativer Sprung gewertet wurde, der ein neues Medium definieren würde.

Im Rückblick jedweder Geschichtsschreibung ist es möglich, frühere Formen einzig als Vorformen zu verstehen, zu simplifizieren. Diese Sichtweise ließe aber außer Acht, dass zu der Zeit, in der die frühen und vorkinematographischen Formen aktuell waren, sie sich erstens auf sich selbst als neue Medienform bezogen, diese gewissermaßen lebten, und zweitens erfüllten und verkörperten sie eine bestimmte geschichtliche Epoche. Dass sie trotzdem als graue Vorzeit einer «eigentlichen» filmgeschichtlichen Epoche marginalisiert wurden, verzerrte die Historiografie des Kinos gravierend. Dieser Prozess war so weitreichend, dass die komplexe und interessante Geschichte der vorkinematographischen Medien nach und nach ganz aus den Theorien des Kinos und des Films verschwand. Darin bestand eine zu bedauernde Engführung der Geschichtsschreibung, wie auch das seit Ende der 1970er Jahre aufkeimende Interesse der Filmwissenschaft an einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Vorgeschichte des Kinos bestätigt. Die *New Film History*, auch revisionistische Filmgeschichtsschreibung genannt, legte ein besonderes Augenmerk auf das frühe Kino; sie verband außerdem historische und theoretische Fragestellungen zum Filmmedium. In den viel zitierten Vorträgen, die auf dem FIAF Kongress 1978 in Brighton gehalten wurden, kam es erstmals zur Vorstellung systematischer Forschungsansätze, die das technikhistorische Paradigma in Frage stellten und für eine offenere, interdisziplinäre und weniger dogmatische Sichtweise der historischen Entwicklung eintraten. Die revisionistische Filmgeschichtsschreibung hat die Filmgeschichte um zwei wesentliche Ansätze erweitert: zum einen wurde dem vermeintlichen Bruch zwischen Vorgeschichte und Geschichte des Kinos ein Modell der Kontinuität gegenübergestellt, zum anderen die angenommene Kontinuität und lineare Fortschrittlichkeit der *Filmform* in Zweifel gezogen.³ Nach Jens Ruchatz ist das zentrale Problem der Kinohistoriografie bis heute die Relationierung von Vorgeschichte und Geschichte des Mediums.⁴ Es bestünde zwischen den zwei Hauptströmungen der Filmgeschichtsschreibung Uneinigkeit darüber, ob die Ursprünge des Kinos als «Bruch» oder als «Kontinuität» beschrieben werden können. Ruchatz verurteilt beide Ansätze als paradigmatisch und plädiert stattdessen für ein an Luhmanns Evolutionstheorie angelehntes Modell, das beide Strukturen vereint. In diesem wesentlichen Punkt kann Ruchatz zugestimmt werden; der Verlauf der Mediengeschichte ist dialektisch zu denken, also immer beides: sowohl an bestehende Traditionen anschließend als auch diese erneuernd. Dieses Modell von Mediengenealogie, dem sich

3 Die frühen Filme werden z.B. von Barry Salt neu interpretiert und der zuvor vernachlässigte Bruch zwischen der Logik des frühen und des klassisch narrativen Kinos z.B. von Tom Gunning herausgestellt. Diese Perspektiven der *New Film History* führten nicht nur dazu, dass die Linearität der Kinogeschichte weiterhin in Frage gestellt wurde, sondern auch, dass bezüglich der Anfänge des Kinos, die Fixierung auf einen historischen Punkt aufgeweicht wurde.

4 Jens Ruchatz: *Wie neu war das Kino wirklich? Ein Versuch zur Relationierung von Geschichte und Vorgeschichte des Kinos*. In: *montage/av*, 5.1.1996.

auch die vorliegende Studie verpflichtet, wird hier nicht nur für die Anfänge des Kinos angenommen, sondern als Voraussetzung für jegliche Entwicklungsstadien des Mediums zugrunde gelegt. Demnach kreierte sich das medientechnisch und –ästhetisch ‹Neue› nicht nur aus sich selbst heraus, sondern entstand im Austausch mit dem bereits Bekannten, knüpfte an schon tradierte Präsentations- und Darstellungsformen an. Trotz seiner Bindung an das ältere Medium – und darin besteht der antagonistische Kern der Entwicklung – versucht das Neuartige sich nicht nur als gänzlich Neues zu verkaufen, sondern gewinnt den erprobten Elementen durch ihre Verbindung, ihre *Montage*, tatsächlich eine neuartige Qualität ab. Aus den Einsichten, die über die genealogischen Wurzeln des Kinos gewonnen werden können, lassen sich im Folgenden, so das Ziel dieser Arbeit, Voraussetzungen für die Interpretation der aktuellen Verfasstheit und Möglichkeiten des Kinos erschließen.

Es ist auffällig, dass nicht nur die klassische Filmgeschichtsschreibung, sondern auch die meisten Vertreter der *New Film History* keinen Zweifel an der Definition von ‹Film› als fotografischem Medium in Abgrenzung zu den früheren Bildmedien aufkommen lassen. Scheinbar gilt seit vielen Jahrzehnten als wichtigstes Kriterium zur Bestimmung des Begriffes Kino die technische und erste Bedingung der klassischen Definition: die Prämisse der chronophotographischen Bildbasis, wie sie Kracauer, Bazin und andere in ihren universalistischen Ontologien entwarfen. Vergegenwärtigt man sich jedoch die technische Machart aktueller Filme, so wird deutlich, dass das fotografische Einzelbild seinen Status eingebüßt hat und das heutige Kino mit seinen vielschichtigen digitalen Bearbeitungsschritten keine technische Übereinstimmung mehr mit dem Prinzip der animierten Chronophotographie aufweist. Die hybriden Bildwelten des digitalen Kinos zeugen von einer ähnlichen Abweichung von der fototechnisch abgeleiteten Prämisse wie die Medien des Proto-Films. Im Effekt der Präsentation von Bewegung sind vor-, post- und klassisch kinematographische Bilder nahezu ununterscheidbar, in ihrer Technik sind sie jedoch grundverschieden. Wenn also heute noch vieles ‹Kino› heißt, was von der klassischen Definition des Mediums abweicht, so dürfte erst recht nicht der Beginn der Kinogeschichte radikal von den zahlreichen vorkinematographischen Medien abgegrenzt werden, so die in der vorliegenden Studie vertretene Überzeugung. Demnach beginnt das, was wir ‹Kino› nennen und zu nennen gewohnt sind, weit früher als es die klassische Filmgeschichtsschreibung glauben machen möchte.

Diese Einschätzung teilt die Arbeit mit zahlreichen neueren Ansätzen der Filmwissenschaft, die seit der Einführung des digitalen Bildes in den Film vermehrt Gedanken zu den Ursprüngen des Kinos einbeziehen, in denen die Anfänge offener und interdisziplinärer gedacht werden.⁵ Die Geschichte des Kinos gestaltet sich

5 So schreibt Sean Cubitt beispielsweise, dass die ersten Formen von Kino im Spiel von Licht und Schatten zu suchen seien. Vgl. Sean Cubitt: *The Cinema Effect*. Cambridge 2004, S. 6. Nicht nur er zieht die Analogie zwischen dem Filmmedium und einer ganzen vorfilmischen Epoche, dem

dann als eine andere, wenn der Blickwinkel gewechselt und die Definition von dem, was Kino überhaupt bedeute, durch die neuesten medialen Formen angeregt wird. So wird das Kino beispielsweise bei Charles Musser als konsequente Weiterentwicklung früherer Projektionsmedien interpretiert⁶, bei Lynda Nead oder Anne Friedberg als Ausdruck eines über Jahrhunderte entwickelten «filmischen Blickes».⁷ Neben der Belebung des allgemeinen Interesses an den Medien des Proto-Films, werden über den Umweg der Konfrontation mit neuen Medien und digitalen Kinobildern antiquierte mediale Formen in ihrem Bezug zum Neuen wieder aktuell und diskussionswürdig. Angestoßen durch die Frage «was ist neu an den neuen Medien?» untersuchen Publikationen wie *Remediation*⁸ nicht mehr die Art, wie Medien die Welt repräsentieren, sondern vielmehr, inwiefern sie *andere* frühere Medien repräsentieren, indem sie diese appropriieren und inkorporieren. Trotz der innovativen Herangehensweise von Bolter und Grusin, die in ihrem Konzept von Mediengenealogie die Medien des digitalen Zeitalters durch die Reflexion früherer Darstellungsformen interpretieren, wird auch in *Remediation* «Film» primär als Extension der Fotografie angesehen.⁹ Daher gelingt es den Autoren trotz des *allgemein* medienwissenschaftlichen Gewinns ihrer Studie nicht, das *spezifisch* filmwissenschaftliche Problem der überholten Analyseinstrumente durch den Wegfall der fotografischen Bildbasis zu orten. Offensichtlich – und von diesem Problem geht der folgende Text aus – lassen sich aktuelle Gestaltungsmittel der Filmpraxis nicht mehr widerspruchlos in die klassische Filmtheorie, die vom Zusammenfügen der chronophotographischen Reihen ausgeht, einordnen. Für die Filmgeschichtsschreibung besteht die besondere Herausforderung darin, die heutige Perspektive auf frühere Entwicklungsstadien des Kinos anzuwenden und dabei die Geschichte des Mediums sowohl ahistorisch als auch genealogisch linear zu denken.

Eines der Ziele der vorliegenden Studie liegt darin, der fotografischen Bildbasis eine alternative Schwerpunktsetzung für Kinogeschichte entgegenzuhalten, ohne einem vergleichbaren Dogmatismus zu verfallen. Dies erweist sich als ein vielschichtiger Prozess, denn hierbei gilt es, wieder zu den Ursprüngen der Filmgeschichte, der Filmästhetik, der Filmtheorie zurückzukehren. Im Unterschied zu Friedberg, Bolter, Grusin und anderen wird nicht von den aktuellen medialen Praxen ausgegangen, sondern die Geschichte des Kinos von einem möglichen Ursprung her erzählt und an der Stelle abgebrochen, an der die Prämissen der

Barock, der bei der Reflexion moderner medialer Formen häufig angeführt wird. Vgl. z. B. Timothy Murray: *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis 2008.

6 Vgl. Charles Musser: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York 1990.

7 Vgl. «motorised vision» bei Lynda Nead: *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*. New Haven 2007; bzw. «mobilized virtual gaze» bei Anne Friedberg: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1993.

8 Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge 2000.

9 Vgl. ebd., S. 26.

klassischen Filmtheorie keine Gültigkeit mehr besitzen. Dabei erweisen sich die frühesten Formen des Kinos durchgängig als besonders relevant, da sich in ihnen gewisse ‚Grundeigenschaften‘ zeigen, die in den nachfolgenden Jahrzehnten die verschiedenen Ästhetikumbrüche als Paradigmenwechsel bezüglich der *Gestaltung von Zeit* verständlich machen.

Dieses Buch stellt nicht den Versuch dar, eine *vollständige* Entwicklungsgeschichte des Mediums Kino zu entwerfen. Es zeichnet *eine* der zahlreichen möglichen Geschichten nach, welche die der Argumentation dienlichen Aspekte einer solchen Vorgeschichte herausstellt. Zu dieser Vorgeschichte zählen nicht nur die optischen Apparate des 19. Jahrhunderts, die eine Geschichte der relevanten technischen Erfindungen nachvollziehbar machen, sondern auch ästhetische und strukturelle Kongruenzen zwischen dem Kino und Nachbarmedien, wie der Malerei, dem Theater, den populären Schaukünsten. Das Kino entwickelt seine Ästhetik oftmals im Rückgriff auf andere Künste; seine Institutionalisierung orientiert sich immer auch am schon Bekannten. Der Verlauf der Mediendiskursgeschichte folgt damit einer ähnlichen Logik wie die ‚Differenzierung‘, mit der die Soziologie die langfristige Veränderung der Gesellschaft beschrieben hat. Das Fortschreiten der Medienevolution ist nämlich nicht nur darstellbar über den Fortschritt als technische Erfindung und Neuerung, wie sie zum Beispiel Kracauer in seiner vielbeachteten *Theorie des Films* postulierte. Medienevolution ist ebenso häufig gezeichnet durch Brüche, Widersprüche, Abspaltungen, auch durch Sackgassen. Was in einem bestimmten historischen Augenblick als Fehlentwicklung oder Rückschritt erscheint, kann in einer anderen Situation als entscheidende Weichenstellung der evolutionären Entwicklung gelesen werden. Es soll erkennbar werden, dass sich die Medienwechsel und die ästhetischen Umbrüche der Einzelmedien in wiederkehrenden Strukturen zeigen und sich trotz der medialen Heterogenität verwandte Muster ausmachen lassen. Dieser Effekt der *Rückkopplung* entspricht nicht zwingend einem konsequent genealogischen Modell, vielmehr soll in zahlreichen Beispielen deutlich werden, dass es sich nicht nur um Anknüpfungen an die direkten medialen Vorläufer handelt, sondern um Rückgriffe auf viel frühere Phasen der medialen Entwicklungsgeschichte, die in neuer Aufmachung innovativ erscheinen.

Das Gemeinsame verschiedener Medien herausstellend, fragt die Arbeit auch nach Unterschieden zwischen ihnen. Die grundlegende Differenz zwischen der Kinematographie und anderen visuellen Medien wird im Folgenden im Aspekt der medialen Zeit angenommen, die sich in der kinematographischen Bewegung auf einzigartige Weise realisiert. Mit Blick auf bestimmte, bereits im Gestaltungsprinzip angelegte, Voraussetzungen soll gezeigt werden, dass ‚Zeitlichkeit‘ als ein Wesensmerkmal des Kinos und anderer Künste auftritt. So stellt die Untersuchung von ‚Zeitmontagen‘ nicht nur ein Instrument zur evolutionären Herleitung der kinematographischen Entwicklung dar, sie gibt auch Aufschluss über das Verhältnis zu Nachbarmedien, die Ursachen medialer Grenzverwehungen sowie struktu-

reller Gemeinsamkeiten. Dabei wird die Leitdifferenz von einer ›inneren‹ und einer ›äußeren‹ Zeit, wie sie teilweise von Philosophie, Physik und Biologie formuliert wurde, im Verlauf der Arbeit stetig an Bedeutung gewinnen. Chronos und Tempos sind nicht nur die Grunddimensionen des Kinos und Quellen der künstlerischen Diversität im Film, sie liefern auch die Analyseinstrumente, um eine neue Lesart der Filmgeschichte, beziehungsweise eine neue Aspektierung der Filmgeschichtsschreibung, zu skizzieren. War lange Jahrzehnte die *consecutio* der technischen Erfindungsgeschichte leitbildend für die Annahme gewisser Wesensmerkmale des Kinos, so wird bei der Suche nach einem kleinsten gemeinsamen Nenner kinematographischer Formate deutlich, dass – so sehr Film in den letzten 100 Jahren seine Formen variierte – bestimmte auch technisch bedingte Gemeinsamkeiten zu beobachten sind, die eben *nicht* auf die fotografische Bildbasis zurückgeführt werden können, sondern auf Eigenschaften und Gestaltungsmittel, welche die medienspezifische Zeitlichkeit betreffen. Projektion und Montage, beides zeitkonstituierende Verfahren, bilden, so die Hypothese dieser Studie, eine mediale Grundzeit, die ›Kino-Zeit‹, die unabhängig von der *Zeitgestaltung* des einzelnen Films, mitgedacht werden kann.

Die Entwicklung des Mediums seit den 1980er Jahren von einer Montage der Einzelbilder als Bewegungsfluss zu einer digitalen Transformation des Einzelbildes, könnte dann erklären, weshalb es völlig neuer Parameter der Interpretation bedarf: Wir sind erstmalig seit 1895 mit einer veränderten technischen Basis der Bilder und einer Neubildung von Kino-Zeit konfrontiert. Somit wird die fotografische Bildbasis als Prämisse des Kinos nicht einfach verdrängt und in der Interpretation außen vor gelassen; ihr wird stattdessen eine große Bedeutung zugestanden. Der Unterschied zu den kritisierten Ontologien liegt darin, dass durch die Fotografie eben nicht mehr die *Kontinuität* des Kinobegriffs hergestellt wird, sondern sie vielmehr als Merkmal einer *Epoche* des kinematographischen Bildes ausgemacht werden kann. Anstelle der fotografischen Bildfolge als kontinuiertsstiftende Bedingung wird im Folgenden die medienspezifische Fähigkeit gesetzt, Zeitlichkeit über Bewegung bzw. Montage herzustellen und zu gestalten.

Um dieser Annahme nachzugehen, ist die Bearbeitung der Frage nach den Zeitkonzeptionen verschiedener Wissenschaftsdisziplinen, nach der Bedeutung des Phänomens der Bewegung sowie nach der Gestaltung von Zeitlichkeit in den Künsten unumgänglich. Diese Fragen lassen sich nicht ohne weiteres voneinander trennen, vielmehr verlangt das Erkenntnisinteresse eine Verschränkung sehr heterogener Gegenstandsfelder. Der erste Gedanke, durch den diese Verschränkung motiviert ist, beinhaltet, dass die mediale Zeitlichkeit im Kino eine charakteristische Abweichung von vorfilmischen Zeitdarstellungen aufweist, denn Kino stellt nicht einfach nur Zeitverläufe dar, sondern es *generiert* Zeit und revolutioniert, damit frühere Darstellungsweisen revidierend, die mediale Erlebbarkeit der vierten Dimension. Die Verknüpfung des Zeit-Diskurses mit medienwissenschaftlichen

Fragstellungen kann variantenreiche und nutzbringende Überlegungen eröffnen, verschärft allerdings auch die Schwierigkeit, vollständige Befunde und Resultate zu präsentieren. Der Begriff der Zeit entzieht sich einer eindeutigen Definition, obwohl seit Jahrhunderten verschiedenste Wissenschaften bemüht sind, das Phänomen ‹Zeit› zu erschließen. Dabei entstehen Analysen von Teilaspekten, die letztlich vor der Herausforderung eines umfassenden, alle Charakteristika einschließenden Gesamtmodells kapitulieren. Trotz vieler Gemeinsamkeiten bleiben die Anschauungen über Zeit fragmentarisch. Dieses ‹Dilemma des Fragments› wird auch die Filmwissenschaft nicht lösen können, sie kann aber ihren Teil zur Konzeptionalisierung von Zeit beitragen und die Erkenntnisse anderer Wissenschaftsdisziplinen – neben der Physik und Philosophie sind dies unter anderem Psychologie, Soziologie und (Chrono-)Biologie – in ihrem Gegenstands- und Erkenntnishorizont in ihre Überlegungen einbeziehen.

Ein solch komplexes, interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich der vielschichtigen Entwicklungsgeschichte des Kinos und der sich historisch verändernden Gestaltungsmöglichkeiten des Films widmet, könnte nur schwer geradlinig von einem Anfang zu einem Ende hin erzählt werden, setzte dies doch die wenigstens ansatzweise kontinuierliche Geschlossenheit des Gegenstandes voraus. Die Medien-geschichte, wie die Diskursgeschichte der Zeit, ist jedoch durchzogen von zahlreichen Antagonismen. Mein Ziel war es nicht, diese scheinbaren Widersprüche zu eliminieren, sondern bewusst verschiedene Facetten aufzuzeigen und Widersprüche nebeneinander existieren zu lassen. Vergegenwärtigt man sich den Verlauf der Mediendiskursgeschichte, wie in dieser Arbeit postuliert, als elliptisch rückkoppelnd, so verlangt die wissenschaftliche Darstellung dieses Diskurses eine *ebenso* elliptische und rückkoppelnde Form. Die Struktur des Denkens selbst hat sich den Verflechtungen des Forschungsfeldes anzugleichen, indem sie dessen Offenheit und Widersprüchlichkeit als Methode aufnimmt. Um der Diskontinuität und dem antagonistischen Detail Rechnung zu tragen, wurde für die vorliegende Studie eine dem Essay verwandte Vorgehensweise gewählt, die als die dem Gegenstand adäquate Form erschien. Das Essayistische leitet im Gegensatz zur diskursiven Logik nicht bündig her und ab, sondern bevorzugt Querverbindungen, Analogiebildungen, assoziative und anachronistische Verfahren nach heuristischem Prinzip. In systematischer Analogie zur medialen Entwicklungsgeschichte verläuft daher die Argumentationslogik dieses Buchs: Entlang von Wendepunkten der Kinogeschichte, die als *Revolutionen der Zeitmontage* gedeutet werden, schreitet der Text chronologisch fort – dies jedoch unter ständigem Rekurs auf vorhergehende und angrenzende kultur- und kunstgeschichtliche Diskurse. Mit dem Ziel, über die Einsichten dieser Analyse Erkenntnisse über die heutigen Entwicklungschancen des Kinos zu gewinnen, werden so ganz bewusst verschiedene Aspekte und Gegenstandsebenen aus heterogenen Zeiten in Beziehung gesetzt und ein elliptischer Bogen vom Beginn des Kinos bis zu seinen Formen Anfang der 1960er Jahre gespannt.