

Chris Tedjasukmana

Mechanische Verlebendigung – Eine Genealogie des Kinos

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4039>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tedjasukmana, Chris: Mechanische Verlebendigung – Eine Genealogie des Kinos. In: Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke, Renate Wieser u.a. (Hg.): *Entautomatisierung*. Fink 2017 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 147–172. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4039>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

CHRIS TEDJASUKMANA

MECHANISCHE VERLEBENDIGUNG –
EINE GENEALOGIE DES KINOS

[E]ine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungstaumel, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinert zu werden.

Félix Guattari¹

Von Anfang an wird das Kino mit dem gesteigerten Gefühl der Lebendigkeit oder gar mit dem Leben selbst assoziiert. Davon zeugen bereits um 1900 Filmapparaturen wie das *Bioskop*, der *Biograph* und das *Vitascope*, die auf den Konnex von automatischem Bild und autonomer Lebendigkeit verweisen. Diese Emphase des Lebendigen prägt die frühe und klassische Filmpublicistik und Filmtheorie nachhaltig: So hofft Siegfried Kracauer, das Kino nähere uns dem „*Fluß des Lebens*“ an. Walter Serner zufolge setzt das Kino „das entzogene Leben, das grausame, blutende, brennende“. In der postrevolutionären Rhetorik Dziga Vertovs sieht das „Kino-Auge“ endlich das „Leben, wie es ist“, während Sergej Ėjzenštejn das filmische „Ziel, Leben zu werden“ benennt und die filmische Einstellung als eine vitale „Zelle“ oder einen „Embryo“ innerhalb des Montageorganismus beschreibt. Béla Balázs spricht selbst unbedeutenden Filmen das Vermögen zu, die „animalische Vitalität“ zu einem „Fluidum des Lebens“ zu verdichten und so einer neuen, körperbewussten, „visuellen Kultur“ den Weg zu ebnet. Guillaume Apollinaire feiert das Kino als den „Schöpfer eines überwirklichen Lebens“, Jean Epstein sieht durch den Film „Quellen des Lebens sprudeln in Ecken, die man steril und allzu bekannt wähnte.“ Der Kamera komme dabei das animistische Vermögen zu, „selbst die leblosesten Dinge, die sie aufnimmt, mit intensivem Leben zu erfüllen.“ Dem schließt sich auch Edgar Morin an, wenn er schreibt: Der Film „erweckt sie [die Dinge, C. T.] zu einem neuen Leben“ und besitzt eine „animistische oder vitalistische Sensibilität“. Und er fährt fort: „Das Kino bedient sich dieser Logik: das Lebendige wird sich des Toten bemächtigen.“ Und schließlich erkennt André Bazin im Kino „Bewegungen, fließend wie im Leben selbst“,

¹ Félix Guattari, „Die Couch des Armen“, in: ders., *Mikropolitik des Wunsches*, Berlin, 1977, S. 82-99: 93.

eine „vollkommene Illusion des Lebens“. Dergestalt, so Bazin weiter, „verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst.“²

Trotz ihrer theoretischen Unterschiede ist es beachtlich, wie sehr sich die Emphase der Lebendigkeit durch die Filmpublizistik und Filmtheorie hindurchzieht. Auf der anderen Seite finden sich bei denselben Autoren scheinbar gegensätzliche Formulierungen, die mit aller Verve die maschinellen, mechanischen und automatischen Momente des Kinos hervorheben. Besonders weit gehen hierbei die avantgardistischen Positionen wie Vertovs Aufruf, „sich mit der Maschine zu verschwägern“, um den „vollendeten elektrischen Menschen“ zu erschaffen, Ėjzenštejns martialischer Vergleich des Films mit einem „Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt“, Epsteins Bild der Kamera, in der das menschliche Auge mit dem mechanischen Objektiv zu einer Art „Metallgehirn“ amalgamiert und ein „hermaphroditische[s] Wesen aus Wissenschaft und Kunst“ kriert, sowie Benjamins vielzitiertes Begriff des „Optisch-Unbewußten“.³

Was die frühen und klassischen Texte versuchen, ist das neue Medium Film und die Institution Kino über ein bestehendes Arsenal von Bedeutungen, Ideen und Diskursen auf den Begriff zu bringen. Wie ich in drei Schritten zeigen werde, stellen insbesondere der lebensphilosophisch-kulturkritische, der biologisch-physiologische und der anthropologisch-ästhetische Diskurs das Vokabular der Filmtheorie bereit. Die Begriffe der Mechanik und des Lebendigen werden allerdings keineswegs bloß appliziert, sondern vielmehr appropriiert und semantisch transformiert: Anders als in den vorangegangenen Diskursen bildet in der Filmtheorie die notorische Lebensrhetorik nicht länger den Gegensatz zur Maschine, vielmehr avanciert der „tote Mechanismus“ (Karl

² Siegfried Kracauer, „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, hg. v. Inka Müller-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt/M., 2005, S. 129; Walter Serner, „Kino und Schaulust“, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1978, S. 53-58: 55; Dziga Vertov, „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München, 1973, S. 41-53: 44; Sergej Ėjzenštejn, „Die Vertikalmontage“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 238-300: 278; Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001, S. 31; Guillaume Apollinaire, zit. n. Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart, 1958, S. 11; Jean Epstein, „Bonjour Cinéma“, in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 28-36: 35; ders., „Der Átna, vom Kinematographen her betrachtet“, in: ebd., S. 43-54: 52; Morin (1958), *Der Mensch und das Kino*, S. 77 f. und S. 147; André Bazin, „Der Mythos vom totalen Film“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 43-49: 46 f.; ders., „Ein großes Werk: Umberto D“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 375-379: 379.

³ Vertov (1973), Vorläufige Instruktion, S. 8. Ėjzenštejn, „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 41-49: 46; Epstein (2008), *Bonjour Cinéma*, S. 28; Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 471-508: 500.

Marx) zur unhinterfragten Voraussetzung einer gesteigerten Lebendigkeit. Filmische Lebendigkeit bedeutet dabei eine Steigerung gegenüber dem biologischen wie sozialen Leben, ein physiologisches und psychologisches *Mehr-Leben*, das zugleich ein temporäres anderes Leben im Bereich der ästhetischen Illusion und Fiktion vollzieht.

In dieser neuen Konstellation verbindet sich das Denken der Automation, welches das Leben in Analogie zur Maschine setzt, mit dem Denken der Autonomie, welches das Leben als kontingente, wenn auch nicht notwendig bewusste Entwicklung betrachtet. An diese Konstellation, genauer gesagt jene avantgardistische Tradition von Epstein, Vertov und Ājzenštejn schließt später auch Gilles Deleuze an, wenn er schreibt: „Die *automatische Bewegung* läßt in uns einen *geistigen Automaten* entstehen, der seinerseits auf es [das kinematografische Bild, C. T.] reagiert.“⁴ Deleuze skizziert den geistigen Automaten als einen neuronalen Schock im Denken und verschaltet physiologisch-viszerale mit kognitiv-intellektuellen Momenten. Sein Rekurs auf die frühe Filmtheorie unterstreicht, dass deren schillernde Rede von der Lebendigkeit des Kinos weitaus mehr als nur metaphorisches Beiwerk und mitnichten ein vergangenes Unvermögen zu präziser analytischer Beschreibung darstellt, welche uns heute im Rahmen der Emotionsforschung und durch die Einbeziehung von neuronalen Prozessen und Immersionsphänomenen zur Verfügung steht. Der filmtheoretische Topos des Lebens markiert vielmehr einen *genealogischen Wendepunkt* innerhalb der Moderne, an dem das Verhältnis von Leben und Mechanik, Organismus und Maschine, Autonomie und Automation neu ausgehandelt wird.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Spezifik filmischer Lebendigkeit zu bestimmen und sie im Lichte der gegenwärtigen paradigmatischen Wenden zu Fragen des Körpers, der Performativität, des Affekts und der Materialität in den Geisteswissenschaften zu aktualisieren. Deren gemeinsamer Impuls, das dichotome Verhältnis von Subjekt und Objekt zu dezentrieren und durch dritte Instanzen zu dynamisieren (der gelebte Körper als Natur mit Bewusstsein, das Performative zwischen Bezeichnung und Vollzug, der Affekt als von der subjektiven Affektion abgelöstes Wesen, das materielle Phänomen als Aktant), betrifft auf besondere Weise den Film und wiederum in spezifischer Hinsicht den Topos filmischer Lebendigkeit. Innerhalb der Filmtheorie ist es angesichts der immer noch als unvereinbar geltenden Positionen beinahe erstaunlich, dass psychoanalytische, semiotische, kognitivistische, phänomenologische und deleuzianische Ansätze grundsätzlich darin übereinstimmen, das Forschungsobjekt Film nicht rein in der Objektsphäre zu verorten und die konstruktiven, identifizierenden, somatischen, emotionalen etc. – kurzum: subjektiven Leistungen der Zuschauerin bzw. des Zuschauers hervorzuheben. Im Sinne dieser geteilten *Relationalität der Filmerfahrung* ist

⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991, S. 205.

auch die filmische Lebendigkeit zu verstehen, die zwischen Leinwandgeschehen und Publikum eine Scharnierfunktion einnimmt.

Bestimmte Unbestimmtheit – Die lebensphilosophische Kulturkritik

Die Geburt des Kinos vollzieht sich vor dem Hintergrund eines tiefgreifenden historischen Wandels, der mit der Herausbildung der kapitalistischen Ökonomie, der Nationalstaaten sowie dem Aufstieg der Wissenschaften nach 1800 einhergeht und den wir als Moderne bezeichnen. Um 1900 besitzt der Lebensbegriff eine strategische Funktion und fungiert als eine kulturelle Reaktionsform auf die im Verlauf des 19. Jahrhunderts attestierten „Malaisen der Moderne“ (Miriam Hansen), die als *Maschinisierung*, *Vermassung* und *Verwissenschaftlichung* des Lebens moniert werden. Über den narrativen Rekurs auf das gefährdete Leben können durchaus disparate Phänomene und Epiphänomene der Moderne wie die industrielle Arbeitsorganisation, die Mobilitätssteigerung (Dampfkraft, Eisenbahn), beschleunigte Kommunikation (Telegrafie), medizinische Diskurse (Neurasthenie, Hysterie, Ermüdung, Degeneration) sowie politische Revolutionen in einen kohärent erscheinenden Sinnzusammenhang für die überforderten Subjekte gestellt werden.⁵

Vor diesem Horizont avanciert der Begriff des Lebens im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer kulturkritischen und politischen Kampflösung, mit der nichts weniger beanstandet wird als die Nivellierung des Lebens selbst. In diesem Sinne unterstreicht Herbert Schnädelbach, dass der Lebensbegriff alles andere als wissenschaftlich präzise oder politisch unschuldig sei:

Wichtig ist, daß hier mit ‚Leben‘ gar nicht primär etwas Biologisches gemeint ist. In Wahrheit ist ‚Leben‘ ein kultureller Kampfbegriff und eine Parole, die den Aufbruch zu neuen Ufern signalisieren soll. Im Zeichen des Lebens geht es gegen das Tote und Erstarrte, gegen eine intellektualistische, lebensfeindlich gewordene Zivilisation, gegen in Konventionen gefesselte, lebensfremde Bildung, für ein neues Lebensgefühl, um ‚echte Erlebnisse‘, überhaupt um das ‚Echte‘: um Dynamik, Kreativität, Unmittelbarkeit, Jugend. ‚Leben‘ ist eine Losung von Jugendbewegung, Jugendstil, Neuromantik, Reformpädagogik und biologisch-dynamischer Lebensreform.⁶

Diese Losung stellt insofern eine paradoxe Figur dar, weil, wie Georges Canguilhem und Michel Foucault feststellen, der Begriff des Lebens ein relativ junger und spezifisch moderner Begriff ist und er zugleich zur Kritik der Phä-

⁵ Vgl. Volker Roelcke, *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*, Frankfurt/M., New York, NY, 1999, S. 116 f.; vgl. auch Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, 1998. Zum Topos der Ermüdung vgl. Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien, 2000.

⁶ Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt/M., 1983, daraus: „Kap. 5: Leben“, S. 172.

nomene der modernen Kultur herangezogen wird.⁷ Mehr noch entwickelt sich der Lebensbegriff aus der ontologischen Einsicht in die Vergänglichkeit des Lebens nach dem Tod Gottes, gegen die sich wiederum die Kulturkritik im Namen des authentischen Lebens implizit stemmt. Ein solcher Lebensbegriff eignet sich genau deswegen zum Sammlungs-begriff der Modernekritik, weil er ebenso emphatisch wie semantisch unterbestimmt ist, sich also durch seine *bestimmte Unbestimmtheit* auszeichnet. Georg Simmel prognostiziert „Leben“ als den Zentralbegriff des 20. Jahrhunderts und hebt zur gleichen Zeit die Unschärfe des Begriffs hervor; in diesem Sinne attestiert auch Hans Blumenberg die „Unbestimmtheit des Begriffs ‚Leben‘“.⁸ Daraus erklärt sich wiederum seine Funktion als eine transideologische Widerstandsformel, die nicht nur anti-moderne, reaktionäre Strömungen umfasst, sondern später, wie auch Helmut Draxler unterstreicht, ebenso linke und sozialrevolutionäre Positionen prägt.⁹

Im Anschluss an Schopenhauer und Nietzsche, den biologischen Neovitalismus, ästhetische und kulturelle Bewegungen wie die Romantik und die *Décadence*, die Jugendbewegung und die Lebensreform setzt die Lebensphilosophie auf eine Privilegierung des Gefühls und der vortheoretischen Wahrnehmung und nimmt den „Charakter einer oppositionellen Sammlungs-bewegung“¹⁰ an. Die wesentliche Konstante aller lebensphilosophischen Kulturkritiken stellt die dichotome, antidialektische Topografie von Denken, Geist, Intellekt oder Form einerseits und Leben, Seele, Bewegung oder Energie andererseits dar, von Newtons toter und Goethes lebendiger Natur, wie es bei Oswald Spengler heißt.¹¹ In ihren politisch reaktionären Ausläufern wird diese Topografie zu einem überhistorischen tragischen Kampf zweier unvereinbarer Wesensgegensätze stilisiert.¹²

Im Gegensatz dazu eröffnet Georg Simmels kultursoziologische Lebensphilosophie deskriptive mikrosoziologische Einsichten über das Leben in der mo-

⁷ Vgl. Georges Canguilhem, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009; Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971.

⁸ Georg Simmel, „Der Konflikt der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1999 [1918], S. 181-207: 188; Hans Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, Berlin, 2010, S. 14.

⁹ Vgl. Helmut Draxler, „Die Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Maria Muhle/Kathrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 205-209.

¹⁰ Kurt Wuchterl, *Bausteine zu einer Geschichte der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Bern, Stuttgart, Wien, 1995, daraus: „1. Das Erbe des 19. Jahrhunderts“, S. 19.

¹¹ Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1980, S. IX f.

¹² Bei Ludwig Klages kulminiert dies in eine Anklage gegen die technizistische Welt, in welcher der „Geist als Widersacher des Leben“ behauptet wird; Spenglers tragischer Heroismus, der den Nazis den ideologischen Weg ebnete, behauptet den „Raubtiercharakter des Menschen“, aus dem sich ein natürliches Führerprinzip des „faustischen Menschen“ gegenüber den „Farbigen“ ergebe, wobei ersterer den schicksalhaften „Untergang des Abendlandes“ nur tragisch-heroisch umarmen könne: „Das ist Größe, das heißt Rasse haben.“ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher des Leben*, Bonn, 1972; Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik*, München, 1931, S. 61.

dernen Massenkultur, ohne jedoch die Metaphysik zu verabschieden. Soziologisch analysiert er klar die Auswirkungen der Geldwirtschaft oder die psychologischen Grundlagen des urbanen Lebens, die er in dem „intellektualistische[n] Charakter“ einerseits und der „Steigerung des Nervenlebens“, dem raschen und permanenten Wechsel innerer und äußerer Eindrücke andererseits sah – eine These, die in Benjamins Rede von der schockartigen „taktile[n] Rezeption“ des Films wieder aufgegriffen wird.¹³ Als Lebensphilosoph begreift er das Leben als sich permanent differenzierende „schöpferische Bewegung“ und „reine Unmittelbarkeit“, das im Spannungsverhältnis zur kulturellen Form steht. Der Formbegriff bezeichnet die notwendige Erscheinungsweise des Lebens, welches sich durch die „Verdrängung der alten Form durch eine neue“ erneuert; dadurch, dass das Leben nur als Lebens-Form erscheint, erklärt sich die zuvor erwähnte „Unschärfe“ des Lebensbegriffs: „[D]as Wesen des vor oder jenseits aller Form gelegenen Lebens wäre verleugnet, wollte und könnte man eine begriffliche Definition davon bilden.“¹⁴ Der historisch spezifische *Konflikt der modernen Kultur* besteht für Simmel nun darin, dass sich jener Widerspruch in der modernen Lebens-Form als ein „innerer Gegensatz“ zuspitzt und sich nicht mehr bloß gegen eine bestimmte Form, sondern gegen das Prinzip der Form überhaupt richtet.

Simmel räumt dem Irrationalen einen Platz in der Moderne ein, ohne wie das Gros der Lebensphilosophen dessen normative Überlegenheit zu behaupten. Die Lebensphilosophie können wir mit Schnädelbach als eine „Metaphysik des Irrationalen“ begreifen, ohne dass dies jedoch normativ verstanden werden muss:

Problematisch an der Lebensphilosophie ist nicht der metaphysische Irrationalismus, der immerhin wahr sein könnte, sondern die Wertung des Irrationalen: selbst wenn es wahr wäre, daß das Irrationale das Wesen und die Rationalität Epiphänomen ist, folgt daraus noch kein Wertvorgang des Irrationalen. Warum sollte der Geist als das Schwächere nicht doch das Bessere und Höhere sein?¹⁵

Simmel stellt zudem ein Vokabular bereit, an das die späteren postmetaphysischen Filmtheoretiker wie Balázs, Kracauer und Benjamin anschließen können. Obwohl sich Simmel selbst nie näher mit dem Kino befasste, stellen doch

¹³ Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1995 [1903], S. 116-131: 116; Benjamin (1974), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 502 ff.

¹⁴ Simmel (1999), *Der Konflikt der modernen Kultur*, S. 183-186 und S. 205 f. In ähnlicher Weise resümiert Hans Blumenberg: „Einerseits ist Leben das, was die Erstarrung aufbricht und zerstört, die liquide Gewalt gegen Gehäuse aller Art; andererseits ist Leben aber auch das, was sich immer wieder Ausdruck verschafft in Formen, die nichts anderes sind als die späteren erstarrten Gehäuse, die gleichsam das Leben überleben.“ Ders. (2010), *Theorie der Lebenswelt*, S. 20.

¹⁵ Schnädelbach (1983), *Philosophie in Deutschland*, S. 174 und S. 179. In einem ähnlichen Sinne plädiert auch er dafür, „dem Irrationalen einen Platz einzuräumen, selbst und vor allem, wenn man den Rationalismus verteidigen will.“ Georges Canguilhem, „Maschine und Organismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 183-231: 228.

Essays wie *Die Großstädte und das Geistes-Leben* von 1903, wie auch Leo Charney und Vanessa Schwartz hervorheben, anathematische Skizzen der Massenkultur Kino dar, eine Art Filmtheorie ohne Film.¹⁶

Eine nicht mindere Bedeutung für die Filmtheorie besitzt die Lebensphilosophie Henri Bergsons. Dessen bestenfalls ambivalente These über den „kinematographische[n] Mechanismus des Denkens“ behauptet eine modale Analogie des Denkens, der Sprache und der Wissenschaft, die allesamt nach dem Modell der Filmapparatur operieren. Wie die Kinematografie zerlegen alle drei Funktionsweisen die Wirklichkeit in Einzelbilder, welche sie nachträglich wieder zusammenfügen und reanimieren.¹⁷ So teile beispielsweise die Sprache die Wirklichkeit in einzelne, feste Bezeichnungen und füge sie beliebig in neue Satzstrukturen zusammen. Diese Verfahrensweise sei zwar praktisch notwendig, verfehle jedoch die Wirklichkeit in ihrer lebendigen Bewegung. Die Ambivalenz einer solchen These besteht nun darin, einerseits dem Film eine paradigmatische Modellfunktion zuzusprechen, nur jedoch um ihn andererseits metaphysisch zu überfrachten und zum Emblem einer impliziten Modernekritik zu stilisieren.

Trotz dieser kulturkritischen Volte wird zugleich die nachhaltige Bedeutung des neuen Mediums deutlich, die Bergson an anderer Stelle selbst hervorzuheben scheint.¹⁸ Es ist diese Ambivalenz, die sich Gilles Deleuze zunutze macht, indem er mit Bergson gegen Bergson argumentiert, dass der Film nicht ein Bild produziere, das nachträglich in Bewegung gesetzt werde, sondern unmittelbar ein Bewegungs-Bild, ein in sich bewegendes Bild, das ohne Bewegung gar nicht als solches existiere. Doch bereits Bergson selbst nähert sich an anderer Stelle dem Film wieder an, indem er die Abhängigkeit der Filmapparatur von der lebendigen Dauer des Bewusstseins des Publikums hervorhebt: Es sei das menschliche Bewusstsein, das dem mechanischen Automat die Geschwindigkeit von 18 respektive 24 Bildern in der Sekunde vorgebe.¹⁹ Damit liefert Bergson durchaus Ansatzpunkte für eine Lebensphilosophie der Filmerfahrung.²⁰

Bergsons Begriffe Bild, Bewegung und Bewusstsein und Simmels Skizzen zur modernen Massenkultur liefern die lebensphilosophischen und bisweilen

¹⁶ Vgl. Leo Charney/Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life. Introduction*, London, 1995; David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989 und jüngst Daniel Fritsch, *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld, 2009.

¹⁷ Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich, 1967 [1907], S. 304.

¹⁸ Vgl. Henri Bergson, zit. n. Michel Georges-Michel, „Henri Bergson spricht zu uns über das Kino“, in: *KINtop* 12 (2003), S. 9-11. Das Interview mit der Tageszeitung *Le Journal* wurde 1914 mit Originalzitaten Bergsons abgedruckt. Frank Kessler gibt zu bedenken, dass die Genauigkeit der Quellen nicht mehr nachvollziehbar ist. Vgl. Frank Kessler, „Henri Bergson und die Kinematographie“, in: *KINtop* 12 (2003), S. 12-15: 16.

¹⁹ Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg, 1993, daraus: „Einleitung. Erster Teil“, S. 31.

²⁰ Vgl. dazu ausführlich Chris Tedjasukmana, *Mechanische Verlebendigung*, daraus: „Erfahrung, Zeit und Leben bei Bergson“, Dissertation, FU Berlin, 2012.

kulturkritischen Bausteine für die spätere Filmtheorie. Das Kino teilt mit der Lebensphilosophie eine gemeinsame Geschichte als historisch spezifische, wenn auch mitunter konträre Reaktionsweise auf das moderne Leben. Wir können daher das Kino als eine alternative, mit der Lebensphilosophie konkurrierende Antwort auf die Krise der Moderne verstehen. Der Bruch des Kinos mit dem Authentizismus der Lebensphilosophie besteht in der bereits bei Simmel angezeigten Wende zum Massenspektakel. Die Kontinuität liegt wiederum darin, an dem irrationalen Moment, an der bestimmten Unbestimmtheit des Lebens festzuhalten, die, wie ich zeigen werde, ästhetisch gewendet werden.

Die wissenschaftliche Enthüllung des Lebendigen

Der zweite Diskurs, der hier aufgeführt werden soll, ist der Diskurs der Biologie, insbesondere der Physiologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn bevor um 1900 die fotografischen Bildapparaturen zum massenkulturellen Spektakel Kino umgestaltet werden, stehen sie wie die *Chronofotografie* oder das *Zoopraxiscope* in dem Dienst der Wissenschaft, genauer gesagt der physiologischen Analyse lebendiger Bewegung.

Wie zuvor im Fall der Lebensphilosophie, verstehe ich auch das Verhältnis des Kinos zu der jungen ‚Lebens‘-Wissenschaft als eines der Verwandtschaft und des Bruchs. Anders als nach dem Ersten Weltkrieg mit seinen Massenvernichtungstechnologien erscheint das 19. Jahrhundert noch von einem Vertrauen in den technischen Fortschritt und den neuen, Exaktheit beanspruchenden Wissenschaften geprägt. Man kann in dieser Phase von einer Hegemonie der Naturwissenschaften sprechen, da deren Logik exakter Erfassung eines gegebenen Forschungsobjekts von den sich parallel formierenden Disziplinen der Historiografie, Soziologie und Psychologie übernommen wird. Mit dem Aufstieg der Physiologie ab 1850 verschiebt sich auch der Fokus von dem früheren naturgeschichtlichen Anspruch einer taxonomischen Repräsentation von Lebewesen zur Enthüllung der Entwicklungs- und Funktionsweisen des Lebens selbst.²¹

Einer der langwierigsten und zugleich wenig produktiven Debatten innerhalb der Naturphilosophie und später der Biologie ist der Streit zwischen dem Mechanismus und dem Vitalismus, der bereits im 17. Jahrhundert einsetzt und dessen Spätausläufer sogar bis ins 20. Jahrhundert reichen. Der starre Streit erweist sich für die hiesigen Zwecke allerdings als durchaus aufschlussreich, nehmen dabei doch die Begriffe des Lebendigen und des Mechanischen, der Autonomie oder Autopoiesis und des Automaten, die für die Filmtheorien so produktiv erscheinen, ihre spezifisch neuzeitliche Gestalt an. Insbesondere

²¹ Vgl. Georges Canguilhem, „Das Experimentieren in der Tierbiologie“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 27-71: 71 ff.; Foucault (1971), *Die Ordnung der Dinge*.

über den Verlauf der Debatte im späten 19. Jahrhundert lassen sich Schlüsse für eine Genealogie des Kinos im Zeitalter der modernen Wissenschaft ziehen.

Der philosophische Gegensatz zwischen Mechanismus und Vitalismus lässt sich im Kern wie folgt resümieren: Während sich der Mechanismus auf die cartesianische Metapher des lebendigen Organismus als einer mechanischen Maschine beruft, kommt die vitalistische Position prominent in Leibniz' Annahme einer nicht-mechanisch reduzierbaren Lebenskraft zum Ausdruck. Der Mechanismus geht davon aus, dass nicht nur sämtliche Funktionen, sondern das Leben als solches durch physikalisch-chemische Naturgesetze prinzipiell erklärbar sei und dass es im Einklang mit der aristotelischen Bezeichnung von Tieren und Sklaven als belebte Maschinen keine qualitative Differenz zwischen belebter und unbelebter Materie gebe. Der Vitalismus nimmt wiederum in Anschluss an den aristotelischen Begriff der Entelechie (*entelecheia*) eine vorgängige und kausal nicht-erschließbare Lebenskraft (*vis vitalis*) an, welche alle weiteren Funktionsweisen des Lebendigen bedinge.²²

Mitte des 19. Jahrhunderts gilt der alte Streit zwischen Mechanismus und Vitalismus zugunsten von Zwischenpositionen als überwunden, wobei im Zuge der positivistischen Wende mechanistische, also vollständige Erklärbarkeit beanspruchende Positionen dominieren.²³ Dem vitalistischen Begriff der Lebenskraft hingegen kommt die Rolle eines Platzhalters für das Unerklärbare zu. In den Augen des Mechanismus kommt er einer wissenschaftlichen Kapitulation und einer Legitimierung des Irrationalismus gleich. Der Rekurs auf die Lebenskraft besiegelt schließlich den Niedergang des Vitalismus. Die Assoziierung mit Irrationalismus und Metaphysik erscheint bestenfalls anachronistisch in einem Zeitalter, das die wissenschaftliche Erklärbarkeit und Exaktheit der Naturphänomene für sich beansprucht.

Stillstellung des Lebendigen

Mit der Diskreditierung der Lebenskraft und der damit einhergehenden Auflösung des metaphysischen Konnexes von Leben und Bewegung in der Zeit, der noch das Zentrum der vitalistischen Philosophie Bergsons bildete, steht nunmehr in der Physiologie die experimentelle Messung der lebendigen Bewegung in der Zeit im Fokus. Zu dem früheren Bild des Menschen als einer mechanischen Maschine gesellen sich infolge des neuen Paradigmas mechanische Maschinen zur Sichtbarmachung menschlicher oder anderer lebendiger

²² Vgl. Andreas Brenner, *Leben*, Stuttgart, 2009, S. 23; Heinz Penzlin, „Die theoretische und institutionelle Situation der Biologie an der Wende vom 19. zum 20. Jh.“, in: Ilse Jahn (Hg.), *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiografien*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Heidelberg, Berlin, 2000, S. 431-440: 434.

²³ Vgl. Christiane Sinding, „Vitalismus oder Mechanismus? Die Auseinandersetzungen um die forschungsleitenden Paradigmata in der Physiologie“, in: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1998, S. 76-98: 77 f.

Körperfunktionen. In den physiologischen Experimentalsystemen soll der Anspruch auf Messbarkeit, Speicherbarkeit und Darstellbarkeit lebendiger Bewegung realisiert werden. Lisa Cartwright zufolge soll die Indienstnahme technischer Bildmedien den neuen „wiederbelebenden physiologischen Blick“ flankieren.²⁴ In seiner Geschichte der optischen Medien beschreibt Friedrich Kittler die Notwendigkeit neuer physiologischer Forschungsdispositive:

das neunzehnte Jahrhundert [entwickelte] seine Medientechniken als Maschine, die gerade unterhalb der kleinsten physiologisch noch wahrnehmbaren Differenz operierten. Damit aber schlug die technische Frage unmittelbar in eine physiologische Frage um, die Konstruktion von Maschinen in eine Messung menschlicher Sinne.²⁵

Kittler beruft sich hierbei auf Jonathan Crarys These über den Paradigmenwechsel in den *Techniken des Betrachters* von einer physikalisch-geometrischen Naturoptik im 17. und 18. zur physiologischen Körperoptik des 19. Jahrhunderts. Dieser Prozess geht Crary zufolge mit einer Neubewertung des menschlichen Körpers und einer Trennung der Einzelsinne einher, die zu einer „Autonomisierung des Sehens“ führe.²⁶

Im Rahmen des physiologischen Paradigmas entstehen sowohl neue mediale Repräsentationsformen des Sichtbaren, die sogenannten optischen Spielzeuge wie das von Joseph Plateau und Simon Ritter entworfene *Lebensrad* (*Phenakistiskop*) oder Emile Reynauds *Théâtre Optique* (*Praxinoskop*) als auch neue wissenschaftliche Medien der Sichtbarmachung wie Eadweard Muybridges *Zoopraxiscope*, Ottomar Anschütz' elektrischer Schnellseher (*Elektrotachyscop*) oder Étienne-Jules Mareys *Chronofotografie*. Die Kinematografie teilt mit den Spielapparaten die optische Illusionsbildung, mit den wissenschaftlichen Geräten den Automatismus exakter Sichtbarmachung.

Insbesondere Mareys physiologische Experimente offenbaren den Zusammenhang von mechanischer Stillstellung der Bewegung im Bild und nachträglicher Verlebendigung durch den von Cartwright erwähnten „physiologischen Blick“. Als selbsternannter *ingénieur de la vie* betrachtet auch Marey die Funktionsweise des menschlichen Organismus mechanistisch als eine bewegte Maschine und geht davon aus, dass die „Gesetze der Mechanik auf bewegte Motoren anwendbar sind“²⁷. Die Analyse, die etymologisch das Auflösen des Ganzen in seine Einzelteile bedeutet, betreibt Marey mit seiner Chronofotografie buchstäblich, indem sie die lebendige Bewegung fotografisch in einzel-

²⁴ Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, MN, 1995, S. XIII; Übersetzung C. T. Zur filmischen Medialisierung in den Humanwissenschaften vgl. auch Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld, 2007.

²⁵ Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, 2002, S. 199.

²⁶ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel, 1996 [1990], S. 30.

²⁷ Étienne-Jules Marey, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, 1873, Übersetzung C. T.

ne Sequenzen auf einer einzelnen fotografischen Platte stillstellt, registriert, zerteilt, speichert und darstellt. Marey verfolgt zunächst die räumliche Beziehung, das heißt die Veränderung der Einzelpunkte im Raum durch eine Zeitkurve, die anschließend in zeitlicher Dimension (nach Geschwindigkeit, Uniformität und Variation) abgebildet wird. Das Experiment besteht darin, die der Bewegung inhärente Flüchtigkeit und Unsichtbarkeit apparativ zu überwinden.

In ihrer wissenschaftshistorischen Studie über das *Bild der Objektivität* im 19. Jahrhundert markieren Lorraine Daston und Peter Galison eine epistemologische Differenz zwischen Mareys Chronofotografie und dem Ideal der Naturtreue in der visuellen Repräsentation des 18. Jahrhunderts:

Mit Marey und seinen Zeitgenossen ersetzte das maschinell erzeugte Bild die vielgestaltigen Ideale der Naturtreue durch einen moralischen Befehl der objektiven Repräsentation. [...] Was die Fotografie (zusammen mit Durchpausungen, Rauchglas, Camera lucida und anderen mechanischen Apparaturen) also bot, war ein Weg zur wahrheitsgetreuen Darstellung einer anderen Art, einer, die sich nicht von Präzision, sondern von Automation leiten ließ – durch den Ausschluß des Willens des Wissenschaftlers aus dem diskursiven Feld.²⁸

Wissenschaftliche Objektivität basiert nun auf dem Ausschluss der Subjektivität, die fortan in den Bereich der Künste umgesiedelt wird. Mit der Entstehung der Fotografie und spätestens des Films wird allerdings das automatische Bild der Objektivität selbst zu einem Gegenstand und zur Losung der Künste – sowohl der realistischen (man denke an das von André Bazin ausgerufene und von Stanley Cavell wieder aufgegriffene Lob des automatischen Bildes einer „leidenschaftslosen Mechanik“) als auch der avantgardistischen (man denke hier an Vertovs Programm des maschinellen Kinoauges).²⁹

Wie Marta Braun bemerkt, ging Mareys methodische Weiterentwicklung seiner Experimentalanordnung von der grafischen zur fotografischen Darstellung nicht nur mit einem Gewinn an Sichtbarkeit einher, sondern gleichzeitig mit dem Verlust der Bewegungskontinuität, die durch die fortlaufende grafische Linie noch gegeben war.³⁰ Seine Chronofotografien litten zudem an einer Überfrachtung mit Details, an Verschwommenheit und der Abwesenheit von Farben, die den Anspruch auf Exaktheit und Klarheit konterkarierten. Das bestehende Problem der Unvereinbarkeit von Raum und Zeit im Bild dadurch zu lösen, die Fotoplatte durch die Filmrolle zu ersetzen, kam für Marey indes

²⁸ Lorraine Daston/Peter Galison, „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99: 86 f. [Herv. C. T.].

²⁹ Vgl. André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, S. 33-41: 37 ff.

³⁰ Vgl. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, IL, 1992, S. 62 und S. 79; ebenso Mary Ann Doane, „Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film“, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin, 2005, S. 280-313: 298.

nicht infrage. Wie Braun unterstreicht, hätte die Wende zur Kinematografie eine illusionistische Synthetisierung der Bewegung bedeutet, welche Marey strikt ablehnte:

Marey sought not to represent nature but to discover the laws that governed it. For him the real and the visible were not synonymous – in fact, quite the opposite. Rather than insisting on the camera’s ability to duplicate human vision, Marey used it to create a new, superhuman eye: vision, like all sense perception, was for him subject to error. The camera had a privileged position in the hierarchy of investigative instrumentation Marey developed, [...] precisely because it could go beyond the eye. In the early geometrical photographs, Marey’s method played against the realistic nature of the medium [...] so that ‘the illusion of the senses has faded but it has made way for the satisfaction of the intellect’.³¹

Nicht nur der normative Maßstab einer „Zufriedenstellung des Intellekts“, auch die Privilegierung der räumlichen Beziehungen wird zum Stein des Anstoßes für die zuvor diskutierte Lebensphilosophie. Bergsons Kritik am „kinematographischen Mechanismus des Denkens“, der die zeitliche Bewegung räumlich zerteilt und mechanisch reanimiert, enthält einen kaum verhüllten Verweis auf Mareys Arbeit. Das heißt Bergsons vitalistische Metaphysik nimmt genau die entgegengesetzte Position zu Mareys mechanistischer Physiologie ein. Und dennoch gehen Bergson und Marey, die gemeinsam am *Collège de France* an einer Ideengeschichte der Zeit arbeiten, eine wahrhaft ‚platonische Beziehung‘ ein, die auf der Verwerfung der filmischen Bewegungsillusion gründet: Dem Mechanisten ist sie nicht exakt, dem Vitalisten nicht authentisch genug. Unhinterfragt bleibt dabei der bipolare Gegensatz von Mechanismus und Vitalismus selbst, der nach zwei Jahrhunderten Debatte noch nachzuwirken scheint.

Mareys Ideal des übermenschlichen, mechanischen Automaten der Sichtbarmachung konnte letztlich die Chronofotografie mit ihrem Mangel an Klarheit nicht vollends überzeugen. Doch gerade dieser vermeintliche Mangel setzte einen nicht-intendierten ästhetischen Prozess in Gang, den wir im Sinne der Entautomatisierung verstehen können und in dessen Zuge die chronofotografischen Bilder zu ‚Blaupausen‘ für die moderne Malerei Marcel Duchamps oder den futuristischen Fotodynamismus wurden. Diese Arbeiten stehen nicht zuletzt für die Spannung zwischen automatischer Maschine und autonomer Lebendigkeit in der Moderne. Wie keine andere mediale Form ist das Kino Ausdruck und Emblem dieses Spannungsverhältnisses. Zwar basiert es ebenfalls auf dem fotografischen Automatismus des mechanischen Kinoauges, von dem Bazin und Vertov schwärmen, doch stellt dies nur die eine Seite dessen dar, was wir Kino nennen. Die andere Seite kommt an derselben Textstelle zum Ausdruck, wenn Bazin von dem *Genuss* der Abwesenheit des Menschen im automatischen Bild spricht. Dieser Genuss markiert eine grundsätzlich andere Einstellung zur Welt, bei der, wie Gertrud Koch formuliert, die Einstel-

³¹ Braun (1992), *Picturing Time*, S. 254.

lung der Kamera auf die Welt mit einer Einstellung zur Welt einhergeht und damit die optische Illusion zur ästhetischen Illusion transformiert wird.³²

Entblößung des Lebendigen

Mit der Krise der Moderne um 1900 zeichnet sich auch ein Einstellungswandel der Wissenschaften gegenüber dem kinematografischen Illusionismus ab: Physiologen, Psychologen oder Pädagogen wie Hugo Münsterberg oder Hans Hennes scheinen in der Zeit nach Marey die Bedenken gegenüber der synthetischen Bewegungsrekonstruktion über Bord geworfen zu haben.³³ Wie Marcus Krause und Nicolas Pethes zeigen, wird in diesem Zeitraum die Kinematografie zum Instrument kriminologischer und pathologischer Menschenexperimente, welche die kommerzielle Massenkultur Kino in den ersten Dekaden als Schatten begleitet.³⁴ Nach dem Vorbild der Bertillonage, der 1881 in Paris eingeführten anthropometrischen erkennungsdienstlichen Behandlung, dient das Filmen von Verdächtigen der polizeilichen Wahrheitssuche. So erklärt der Psychologe Oskar Polimanti in einem Aufsatz von 1911: „Der Betrüger, der Simulant, wird mit Hilfe des Kinematographen sicher entdeckt und entlarvt.“³⁵ Allein in der klinischen Psychiatrie entstehen zwischen 1897 und 1919 in ganz Europa zahlreiche kinematografische Experimente.³⁶ Georges Didi-Huberman bezeichnet die beteiligten Ärzte als „wissenschaftliche Polizisten“ und sieht eine manifeste „medizinisch-polizeiliche Komplizität“ am Werk.³⁷

Hierbei handelt es sich nicht bloß um die geistige Vermählung zweier Berufsstände, vielmehr wird im Sinne Michel Foucaults eine Homologie zwischen den Disziplinaranstalten Klinik und Gefängnis sichtbar, deren Einschließungs- und Individualisierungspraktiken das moderne Subjekt der Disziplinarmacht hervorbringen.³⁸ Mit Foucault können wir ferner diesen wissenschaft-

³² Vgl. Getrud Koch, „Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 2003, S. 162-175: 170; Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke/Christiane Voss (Hg.), *... kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69. Die Doppeldeutigkeit der „Einstellung“ und „Anschauung“ geht zurück auf Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M., 2001 [1930], S. 30.

³³ Vgl. Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York, NY, London, 1916.

³⁴ Vgl. Marcus Krause/Nicolas Pethes, „Die Kinematographie des Menschenversuchs“, in: dies. (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, 2007, S. 7-15.

³⁵ Oskar Polimanti, zit. n. ebd., S. 36 f.

³⁶ Vgl. dazu Marcus Krause, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997, S. 67 f.

³⁸ Foucault behauptet hier eine „zellenförmig“ strukturierte Disziplinarmacht nach dem allegorischen Modell des Bentham'schen Panoptikums und stellt die provokative rhetorische Frage: „Daß das Zellengefängnis mit seinem Zeitrhythmus, seiner Zwangsarbeit, seinen Überwachungs- und Registrierungsinstanzen, seinen Normalitätslehrern [...] zur modernen Strafana-

lich-kinematografischen *Willen zum Wissen* im Rahmen dessen beschreiben, was er als Biomacht bezeichnet. Diese historisch-spezifische Machtformation zeichnet sich durch ihre permanente Regulierung des Lebens der Bevölkerung aus. Während zuvor das Leben die Grenze der Macht markierte, vor dem sich ein souveränes Recht zu töten geltend macht, wird nunmehr der Ausnahmezustand, in dem die Macht interveniert, zur Regel: „[D]as alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*[,] wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.“³⁹ Wogegen sich Foucault wendet, ist, die Geschichte der Moderne als einen Fortschrittsprozess zunehmender Rationalisierung und Zivilisierung zu betrachten. Denn die Einrichtung einer öffentlichen Medizin oder die Erfassung von Bevölkerungsstatistiken bedeuten zugleich, die Macht durch eine kombinierte Disziplinierung des individuellen Körpers und Regulierung des ‚kollektiven Körpers‘ der Bevölkerung auszuweiten: „Jahrtausende hindurch ist der Mensch das geblieben, was er für Aristoteles war: ein lebendes Tier, das auch einer politischen Existenz fähig ist. Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“⁴⁰, so Foucaults Diagnose.

Doch mit der Durchsetzung subjektivierender Kontrollmechanismen mithilfe der Kinematografie wird zugleich das endgültige wissenschaftliche Scheitern offenbar. Krause weist deutlich auf den krassen Widerspruch zwischen selbsterklärtem wissenschaftlichen Objektivismus und biopolitischem Interventionismus hin: „Gerade die Zerstörung des natürlichen Zeitstroms, also die Künstlichkeit der Wiedergabe und nicht die naturgetreue Abbildung des Wirklichen, ist es, welche die Kinematographie als Instrument der Erforschung des Lebens so wirksam werden lässt.“⁴¹

Die Überlappungen zwischen den physiologischen Bewegungsstudien, dem biopolitischen Menschenexperiment und der Massenkultur Kino stellen weniger ungebrochene oder notwendige Kontinuitäten dar als vielmehr widerstrebende diskursive Kräfte ihrer Zeit. Nur so ist es zu verstehen, weshalb die klassischen Filmtheorien von Balázs, Epstein, Vertov, Ājzenštejn und Kracauer immer wieder biologische und in einigen Fällen biopolitische Metaphern verwenden. So formuliert der linke Romantiker Balázs seine These über die zunehmende Normalisierung des sichtbaren Menschen auf der Kinoleinwand folgendermaßen:

lyse geworden ist – was ist daran verwunderlich? Was ist daran verwunderlich, wenn das Gefängnis den Fabriken, den Schulen, den Kasernen, den Spitälern gleicht, die allesamt den Gefängnissen gleichen?“ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnis*, Frankfurt/M., 1976, S. 291.

³⁹ Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977, S. 165; vgl. auch ders., *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2001, S. 291.

⁴⁰ Foucault (1977), *Sexualität und Wahrheit I*, S. 170 f.

⁴¹ Marcus Krause, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, frühe Fassung des Vortrags auf dem Workshop „Biopolitische Konstellationen“, 13.-14.11.2008, Bauhaus-Universität Weimar, 2008.

Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*. Und mehr noch, indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken.⁴²

In Anlehnung an die bereits genannte polizeiliche Anthropometrie betont auch der surrealistische Avantgardefilmer Epstein die authentifizierende Beweiskraft des Films bei der Überführung von Kriminellen:

[I]ch sehe schon, wie künftige Inquisitionen erdrückende Beweise aus Filmaufnahmen eines Beschuldigten gewinnen, weil er durch sie – ganz und gar unparteiisch – ertappt, gehäutet, minutiös überführt wird, einzig durch diesen subtilen Blick aus Glas.⁴³

Balázs und Epsteins eher exemplarische statt außergewöhnliche Prognosen sind einem Zeitgeist geschuldet, in dem der wissenschaftliche Fortschrittsglauben mit dem politischen, ökonomischen und kulturellen Krisenbewusstsein verschmilzt und in biopolitische Regulierungsmaßnahmen mündet. Die Entwicklung der Statistik im 19. Jahrhundert durch den selbst ernannten Sozialphysiker Adolphe Quételet, der für Galtons Eugenik den *homme moyen*, den Durchschnittsmenschen erschuf, steht ebenso im Hintergrund von Balázs' und Epsteins Prognose wie Bergsons pejorativ verstandener Begriff des Durchschnittsbildes, das aus der Bewegungssynthese der Einzelbilder resultiert.

Reanimierung des Lebendigen

Abseits der experimentalwissenschaftlichen Maschinen der Sichtbarmachung, die das Leben stillstellen und entblößen, eröffnet ausgerechnet das verworfene Wissen des Vitalismus eine Annäherung an eine ästhetische Perspektive auf das Kino und die filmische Lebendigkeit. Ansatzpunkt ist dabei der keineswegs unumstrittene vitalistische Grundsatz, das Leben aus sich selbst heraus als einen offenen, kontingenten Prozess zu denken – und es ist diese Prozessualität, welche den Kern der ästhetischen Erfahrungsmodalität auszeichnet.

Die späte Verteidigung des Vitalismus gegenüber dem Mechanismus, die eine ästhetische Wende ankündigt, gelingt allerdings nur über eine Abgrenzung gegenüber anderen vitalistischen Denkfiguren. Georges Canguilhem unterscheidet dabei zwei gegensätzliche Begriffe der Lebenskraft und folglich

⁴² Balázs (2001), *Der sichtbare Mensch*, S. 22; vgl. den gesamten Abschnitt „Typus und Physiognomie“, S. 37-43; vgl. exemplarisch Dziga Vertov, „Kinoki – Umsturz“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München, 1973, S. 11-24: 11 f.

⁴³ Epstein, „Der Ätna“, S. 48; zur Bertillonage vgl. Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie*, S. 68.

zwei gegensätzliche Formen des Vitalismus.⁴⁴ In der Tradition von Johann Friedrich Blumenbachs Bildungstrieb bedeutet die Lebenskraft die kontingente Autopoiesis des Organismus, während sie im Anschluss an Georg Ernst Stahls animistische Präformationsthese die gegenteilige, nämlich deterministische Zuführung des Lebewesens zu seinem inhärenten Ziel durch die Instanz der Seele (*anima*) meint. Mit der doppelten Abgrenzung von dem Mechanismus einerseits und dem Animismus andererseits öffnet Canguilhem den bipolaren Gegensatz. Beide Gegenpositionen eignen sich ihm zufolge nicht als Grundlage für die Analyse des Lebendigen, da sie anders als der originäre oder offene Vitalismus einer abstrakten Ableitungslogik folgen:

Alle Vitalisten des 18. Jahrhunderts sind Newtonianer, das heißt Menschen, die Hypothesen über das Wesen von Phänomenen ablehnen und ihre Aufgabe einzig darin sehen, die Wirkungen direkt und vorurteilsfrei so zu beschreiben und in Verbindung zu bringen, wie sie sie wahrnehmen. Der Vitalismus ist die einfache Anerkennung der Originalität der vitalen Tatsache [*fait vital*].⁴⁵

Das *fait vital* verweist auf ein Analyseverständnis, welches die Originalität des Lebens als einen offenen Veränderungsprozess anerkennt: „Das Denken des Lebendigen“, so Canguilhems Credo, „muss die Idee des Lebendigen dem Lebendigen selbst entnehmen.“⁴⁶

Indem Canguilhem die Kontingenz, das heißt die offene, selbstregulierende Prozessualität des Lebens hervorhebt, charakterisiert er es im Weiteren als prekär und unregelmäßig: „Das Leben ist Erfahrung, das heißt Improvisation und Nutzung von Gegebenheiten; es ist in jedem Sinne ein Versuch. Daher rührt jene zugleich gewichtige und sehr oft verkannte Tatsache, dass das Leben Monstrositäten zulässt.“⁴⁷ In seiner Hommage an den früheren Lehrer Canguilhem erklärt Foucault gar den „Irrtum“, den „Zufall“ und das „Versehen“ zu den Leitbegriffen einer Analyse des Lebendigen: „Letztlich ist das Leben – daher sein radikaler Charakter – dasjenige, was irren kann.“⁴⁸ Foucault sieht die Originalität von Canguilhems Vitalismusbegriff darin, dass dieser nichts mehr gemein hat mit Heroismus und der von Schnädelbach diagnostizierten Normativität des Starken und Gesunden.

⁴⁴ Vgl. Georges Canguilhem, „Aspekte des Vitalismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 149-182: 175 ff.

⁴⁵ Georges Canguilhem, „Das Normale und das Pathologische“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 281-308: 283 f.

⁴⁶ Canguilhem (2009), *Die Erkenntnis des Lebens*, S. 22.

⁴⁷ Canguilhem (2009), *Maschine und Organismus*, S. 216.

⁴⁸ Michel Foucault, „Das Leben, die Erfahrung und die Wissenschaft“, in: Marcelo Marques (Hg.), *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*, Tübingen, 1988, S. 17-69: 69; vgl. auch Maria Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld, 2008, S. 94.

Ästhetische Lebendigkeit

Die Filmtheorie bedient sich des biologischen Lebensbegriffs, um den neuen Wahrnehmungsvorgang beschreibbar zu machen. Dabei bezieht sich die Rede von der Lebendigkeit des Films auf die affektive Steigerungsform lebendiger Prozesse in der verkörperten Filmwahrnehmung, ein kurzzeitiges Gefühl des *Mehr-Lebens*, das hier gerade der toten Maschine zu entsteigen scheint. Lebendigkeit in diesem Sinne ist ästhetische Lebendigkeit, welche die Differenz von Realität und symbolischer Ordnung imaginär, temporär und situativ relativiert. Diese ästhetische Lebendigkeit ist allerdings, wie Winfried Menninghaus zeigt, durchaus biologisch informiert und unterscheidet sich dadurch von der älteren rhetorisch-poetischen Tradition, die seit der Renaissance ihr Augenmerk auf die wirkende Kraft (*energeia*) und deutliche Darstellung (*enargeia*) legt.⁴⁹ Der Begriff der ästhetischen Lebendigkeit markiert den Eintritt eines literalen Lebensbegriffs in das Denken der Kunst, der erst über die Ko-Emergenz der Disziplinen Ästhetik und Biologie zwischen 1750 und 1800 verständlich wird; zeitgleich zu der Formierung der Biologie entstehen mit Baumgarten, Kant und Herder die Gründungstexte der philosophischen Ästhetik: „Auch in der Ästhetik rückt mit dem Begriff des Lebens – freilich nun als ‚Leben des Subjekts‘ verstanden – die Eigenständigkeit eines sich selbst erhaltenden Modus von Wahrnehmung, Urteil und vor allem ‚Lust‘ in den Vordergrund.“⁵⁰

Als eine dritte Figur zwischen klarem Verstand und dunkler Sinnlichkeit führt Alexander Gottlieb Baumgarten den Topos lebendiger Vorstellung in die Ästhetik ein: Im Gegensatz zur Vielzahl individualisierender Merkmale in der Sinnesvorstellung lasse sich die ästhetische Vorstellung intuitiv verbinden und ermögliche so eine ästhetische Erkenntnis, ohne – wie der Verstand – zu einer theoretischen Erkenntnis zu gelangen.⁵¹ Dieser gegenüber weist sich die ästhetische Erkenntnis durch ihre extensive Klarheit aus, in der die mannigfaltigen individualisierenden Merkmale nicht auf den Begriff gebracht werden und verloren gehen.

Kant ist es schließlich, der den dezidiert biologischen Lebensbegriff in die Ästhetik einführt. Während Kant einerseits den rhetorisch-poetischen Topos der Belebung als manipulative „Maschinen der Überredung“ denunziert, bezieht er sich andererseits in seiner dritten Kritik auf Blumenbachs genannten Begriff des Bildungstriebes und damit nicht nur erstmals auf einen biologi-

⁴⁹ Vgl. Winfried Menninghaus, „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“. Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘, in: ders./Armen Avanesian/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 77-94.

⁵⁰ Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.), „Einleitung“, in: dies., *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 7-11: 10.

⁵¹ Vgl. Menninghaus (2009), ‚Ein Gefühl der Beförderung des Lebens‘, S. 77 ff.

schen, sondern überdies vitalistischen Lebensbegriff.⁵² Zu Beginn der *Analytik des Erhabenen* skizziert Kant das „Gefühl der Beförderung des Lebens“ im Subjekt und die Steigerung zum „Lebensgefühl“ als einen autopoietischen Prozess affektiver Selbstwahrnehmung.⁵³ Mit Verweis auf Kants Anthropologie bestimmt Menninghaus ferner den Begriff des Lebensgefühls als das momentane Lust-Unlust-Verhältnis, als Beförderung und Hemmung des Lebens. Während die ästhetische Lust nach dem Modell der Autopoiesis konzipiert werde, beschreibt Kant das Wirken der nicht-ästhetischen Lust in mechanistischen Begriffen von Ursache und Wirkung, Reiz und Reaktion: Während die Lust also auf einen äußeren Reiz zurückgehe, der im Subjekt eine passive Reaktion hervorrufe, erfordere die ästhetische Lust eine aktive Selbstaffektion. Effekt dieser autopoietischen Struktur ästhetischer Lust sei das vitalisierende „Weilen“, in dem das Subjekt aus der mechanistischen messbaren Zeit heraustrete.⁵⁴

Auch Christoph Menke begibt sich mit seinen Überlegungen zum anthropologischen Begriff der *Kraft* auf das Terrain ästhetischer Lebendigkeit. Kronzeuge einer Ästhetik der Kraft ist dabei Johann Gottfried Herder, der sich gegen Baumgartens Begründung der Ästhetik als eine Theorie sinnlicher Erkenntnis wendet. Wider den Erkenntnisanspruch einer Baumgarten'schen Ästhetik zielt Herder stattdessen auf eine Ästhetik als „Lehre des Gefühls“⁵⁵: Nicht um das praktische Vermögen gehe es im Ästhetischen, vielmehr vollziehe sich ein Spiel des Ausdrucks im Wirken der Kraft, das nicht das Subjekt der Erkenntnis, sondern den Menschen als Gattungswesen betreffe. Nicht auf kognitive Praktiken, sondern auf unbewussten Ausdruck ziele das Ästhetische, allein schon deshalb ließe es sich nicht auf Erkenntnis beziehen. Der Begriff der Kraft, so Menke, bezeichne eine relationale Form, keinen Gegenstand, sondern eine Beziehung, kein Angeschautes, sondern eine Anschauungsform.

Herders Definition der Kraft als ein „dunkler Mechanismus der Seele“ beschreibt einen unbewussten Vorgang, der sich nicht nur von der subjektiven, das heißt bewussten Norm, sondern ebenso explizit von dem rein kausalen Naturgesetz des Mechanismus wie dem Zweck des Biologischen unterscheide.⁵⁶ Herders Rekurs auf den „Mechanismus“ ist nicht mit dem physikalischen oder biologischen Mechanismus zu verwechseln; bereits Leibniz, dessen Rede von dem „inneren Prinzip des Sinnlichen“ als ein Grundstein der Ästhetik gilt, bedient sich des mechanischen Vokabulars seiner Zeit, um aber gerade mit Be-

⁵² Vgl. Immanuel Kant, „Kritik der Urteilskraft“, in: ders., *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M., 1974 [1790], S. 266, § 53.

⁵³ Ebd., „Analytik des Erhabenen“, S. 165, § 23.

⁵⁴ Vgl. Menninghaus (2009), „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“, S. 87.

⁵⁵ Johann Gottfried Herder, „Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlob Baumgarten“, zit. n. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008, S. 47.

⁵⁶ Johann Gottfried Herder, „Kritische Wälder“, zit. n. Menke (2008), *Kraft*, S. 49 und S. 53 ff.

griffen wie dem „göttlichen Automaten“ darüber hinauzuweisen.⁵⁷ In diesem Sinne ist auch Herders Begriff zu verstehen, der als Mechanismus der *Seele* eine autopoietische, „aktive Kraft“, ein „übermechanisches Spiel“ beschreibt, das sich dezidiert von dem „plumpen Mechanismus“ abgrenzt.⁵⁸ Zugleich betont Menke die Absetzung von einem biologisch-vitalistischen Verständnis des Lebens, welches Herder psychologisch als einen inneren Zusammenhang denkt. Für ihn ist der biologische Lebensbegriff im Sinne der Entelechie auf einen Zweck hin orientiert, während die Kraft gerade nicht auf eine Form oder einen Zweck bezogen ist.

Menke unterscheidet die Kraft von der subjektiven Norm, dem mechanischen Gesetz und dem biologischen Zweck als Formen der Allgemeinheit, um die Kraft als bloßes Spiel ohne praktischen Verwirklichungszwang zu verstehen. Im Rahmen seiner negativen Ästhetik bedeutet dies allerdings, dass die ästhetische Freiheit nur in dem Sinne frei ist, als sie jenseits reiner Selbstbezüglichkeit auf Praxis bezogen bleibt. Das Spiel der Kraft bewirkt einen Einbruch praktischer Vermögen, der diese wiederum in Bewegung versetzt: Ästhetische Regression bedeutet demnach ästhetische Belebung durch die Transformation praktischer Vermögen und betrifft gleichermaßen Subjekt und Objekt, Darstellung und Dargestelltes. Ästhetische Lebendigkeit als Steigerung des Lebensgefühls ist ein Mehr-Leben, das heißt sie unterscheidet sich von dem praktischen Leben, bleibt aber zugleich darauf bezogen und besitzt ein transformatorisches Potenzial.

Zwar lässt sich im Anschluss an Menke festhalten, dass Herders Kraft ebenso wenig wie Kants „Beförderung des Lebens“ biologisch verfasst ist, sondern ästhetisch. Zugleich aber können wir festhalten, dass die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Begriffen des Mechanismus und der Lebenskraft unmittelbaren Einfluss auf die Ästhetik hat. Mit Menninghaus erhalten wir überdies den Hinweis, dass beide Ästhetiken unter Einbeziehung des biologischen Wissens der Autopoiesis begründet werden. Von Baumgartens Definition lebendiger Vorstellung zu Kants „Gefühl einer Beförderung des Lebens“ und Herders Wirken ästhetischer Kraft entfaltet sich eine philosophische Ästhetik der Lebendigkeit, die sich zwar von dem biologischen Diskurs unterscheidet, zugleich aber integriert sie sein Wissen und besteht damit darauf, dass die ästhetische Erfahrung gesteigerter Lebendigkeit auf die menschliche Lebensform zurückwirkt, sie affiziert und befeuert.

Im Fall des Kinos ist die ästhetische Lebendigkeit abhängig von einem buchstäblichen Mechanismus, dem mechanischen Filmapparat, der paradig-

⁵⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, „Monadologie“, in: *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt/M., 1965, S. 438-483: 469; ebd., S. 445 f.; sowie ders., „Betrachtungen über die Lebensprinzipien und über die plastischen Naturen“, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Teil 1, hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg, 1996, S. 317-326: 317 ff.

⁵⁸ Johann Gottfried Herder, „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“, zit. n. Menke (2008), *Kraft*, S. 54 f.

matisch für das Zeitalter der Massenkultur ist. Diese vermeintlich seelenlose Abhängigkeit von dem Automaten wurde zunächst zum Anlass, dem Film die ästhetische Dignität abzusprechen und ihn im Einklang mit der Wissenschaft als Agenten einer optischen Täuschung zu verwerfen. Das ästhetische Novum des Kinos, das die Filmtheorien entdecken, liegt also darin, dass die kontingente ästhetische Lebendigkeit zugleich mechanisch bedingt ist.

Fazit: Fluchtlinien einer mechanischen Verlebendigung

Die Lebendigkeit des Kinos, auf die sich die eingangs zitierte Filmtheorie bezieht, lässt sich also auf jene drei diskutierten Diskurse rückbeziehen, ohne dass damit eine Vollständigkeit der Quellen behauptet würde: auf die lebensphilosophische Kulturkritik der modernen Massenkultur, die ‚lebenswissenschaftliche‘ Analyse des Lebendigen und den philosophisch-anthropologischen Topos ästhetischer Lebendigkeit. Die Geburt des Kinos vollzieht sich über diese drei Lebensdiskurse der Moderne, zu denen es sowohl einen Bruch als auch eine Kontinuität markiert: Erstens entsteht das Kino als eine Alternative zur bürgerlichen Kulturkritik, welche das Kino als einen Agenten der modernen, das Leben nivellierenden Maschinenkultur und das Emblem der Massenkultur ablehnt. Doch zugleich beharrt das Kino im Einklang mit der Lebensphilosophie auf die unbestimmten, irrationalen Momente – auf Phantasien, Ängste und Begehren – oder kurzum: eine Erfahrung der Lebendigkeit.

Zweitens stellt die Kinematografie wie die wissenschaftliche Chronofotografie ein mechanisches Bildmedium dar, das die lebendige Bewegung in eine fotografische Bildsequenz überführt. Doch der mechanische Automatismus der Kinematografie gilt als unvereinbar mit dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität, weil sie die Einzelbilder in eine synthetische Bewegungssillusion versetzt und verlebendigt. Über einen offenen Lebensbegriff, der die organische Selbstregulierung als einen kontingenten Prozess versteht, eröffnet sich eine Verbindung zum dritten Diskurs. Dabei knüpft die Filmtheorie zunächst bruchlos an die Ästhetik an, welche die verkörperte Erfahrung gesteigerter Lebendigkeit wiederum über das Modell biologischer Selbstregulierung denkt. Die Differenz und das Novum zum bisherigen ästhetischen Diskurs liegen darin, dass im Kino die mechanische Apparatur nicht im Widerspruch zur ästhetischen Kontingenz steht, sondern dass sich diese gerade in der Öffnung zur Maschine vollzieht.

Kurzum: Das Kino gilt der *Kulturkritik* einerseits als Emblem der mechanischen Massenkultur, andererseits als Residuum des Lebendigen; der *Physiologie* einerseits als mechanischer Apparat der Sichtbarmachung, andererseits als synthetisch-illusionistischer Spuk; der *Ästhetik* einerseits als Ort ästhetischer Belebung, andererseits als profane optische Täuschung. Indem wir der filmischen Lebendigkeit eine Geschichte des Sowohl-als-auch geben, können wir das Kino jenseits des lebensphilosophischen Dualismus von Form und Leben

sowie des ‚lebenswissenschaftlichen‘ Gegensatzes von Mechanismus und Vitalismus als den spezifischen Ort einer massenkulturellen ästhetischen Erfahrung *mechanischer Verlebendigung* verstehen.

Betrachten wir in einem kurzen, exemplarischen Ausblick die eingangs zitierten Filmtheorien, so wird nunmehr die begriffliche Reichweite dessen deutlich, was wir als die mechanische Verlebendigung verstehen: Wie die Kulturkritik diagnostizieren auch Kracauer und Benjamin eine Krise der Moderne, die letzterer im Anschluss an Marx als eine Transformation vom „lebendigen Mechanismus“ des Handwerks zum „toten Mechanismus“ der Fließbandproduktion skizziert.⁵⁹ Kracauer und Benjamin meiden jedoch die Skylla und Charybdis der Kulturkritik und plädieren jenseits von lebensphilosophischem Kulturpessimismus und technischem Fortschrittsoptimismus für eine dritte Position, die einerseits den historischen Verlust akzeptiert und andererseits gerade dadurch betrauern kann. Genau dort verorten sie das Kino, das einerseits die emblematische Maschine der Massenkultur ist und andererseits zum lebendigen Möglichkeitsraum einer Wahrnehmung der „Natur zweiten Grades“ (Benjamin) respektive einer „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (Kracauer) wird.⁶⁰

In ähnlicher Weise sehen Balázs und Epstein in der mechanischen Bewegung des Films einen dynamisch-lebendigen Rhythmus am Werk, dem sie die Möglichkeit zusprechen, die abstrakte Kultur mit ihren eigenen, nämlich ‚automatischen Waffen‘ zu schlagen und einer neuen, visuell-körperlichen Kultur den Weg zu ebnen. Epstein zufolge schafft die mechanische Verlebendigung nicht einfach Leben aus Leblosem, sondern erzeugt einen Bildraum unheimlicher Zwischenwesen, in dem gerade das exakte filmische Durchschnittsbild statt der Entblößung nackten Lebens neue, kontingente Lebensformen kreierte.

Das Kino als eine mechanische Verlebendigung zu begreifen, lässt auch den kanonischen Disput zwischen André Bazins Realismus und den Montagepoetiken Sergej Ėjzenštejns und Dziga Vertovs in neuem Licht erscheinen. Denn sowohl die (neo-)realistische Reduktion als auch die maximale Ausschöpfung der Montagetechniken und Stilmittel zielen auf eine technisch-mechanisch grundierte, aber letztlich ästhetische Steigerung der Lebendigkeit, die alles andere als eine „abstrakte Zeit der Montage“ (Bazin) bedeutet.⁶¹

Sowohl aus den lebensphilosophisch-kulturkritischen, mechanistisch-physiologischen und idealistisch-ästhetischen Diskursen als auch der spezifischen konzeptionellen Weiterentwicklung in den klassischen Filmtheorien lässt sich nachweisen, dass die notorische Rede von der Lebendigkeit des Kinos alles andere als trivial ist. Weder sitzen die Autorinnen bzw. Autoren einem naiven

⁵⁹ Karl Marx, „Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie“. Erster Band, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin (Ost), 1970, S. 445.

⁶⁰ Benjamin (1974), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 495.

⁶¹ André Bazin, „Schneiden verboten!“, in: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 75-89: 87.

Unmittelbarkeitsphantasma auf und importieren einen hilflos alltagssprachlichen Ausdruck in die Filmpublizistik noch mangelt es ihnen an begrifflicher Schärfe im Taumel der medienkulturellen Revolution. Vielmehr rekurren sie auf eine lange Begriffstradition, in der die Auseinandersetzung mit dem neuen Gegenstand des Kinos eine neue Stufe bedeutet.

Doch auch abseits einer solchen, primär historischen Rekonstruktion und lange nach dem Ende des mechanischen Zeitalters kann die mechanische Verlebendigung des Kinos Aktualität beanspruchen. Denn eine Genealogie des Kinos betrifft Foucault zufolge immer die „Geschichte der Gegenwart“, aus welcher wir den Bruch der Vergangenheit als einer Gegenwart in seiner Potenz betrachten. So offenbart sie den Kontrast gegenüber der gegenwärtigen biotechnologischen „Kultur des Lebens“, in der „Leben“ eher als Gegenpol zur sozialen und geschichtlichen Sphäre und Inbegriff der Berechenbarkeit fungiert.⁶² Zur gleichen Zeit sehen wir uns heute mit dem scheinbar paradoxen Umstand konfrontiert, dass der einstige kulturkritische Gegenbegriff des Lebens als diskursiver Machtmechanismus eines ökonomischen Produktivitäts- und Verwertbarkeitsimperativs fungiert, in dessen Zuge die biopolitische Mobilisierung des Lebens vorangetrieben wird und Lebensstile als konsumierbare Waren produziert werden. Der emphatische Bezug auf das Leben kommt nunmehr vor allem aus dem Inneren der Produktivitätsmaschine des Kapitalismus. Vor diesem Hintergrund markiert die Geburt des Kinos jenen Wendepunkt, an dem der Gegensatz zwischen Mechanismus und Lebendigkeit, Automation und Autonomie aufgehoben wird. Das Kino wird zum ersten *Automaten der Entautomatisierung*. Denn im Kino können wir gewissermaßen unsere gelebten Leben am Eingang abgeben, um für einige Augenblicke zu neuen Lebensformen, wie Félix Guattari in der zu Beginn zitierten Stelle schreibt, „maschinisiert zu werden“.⁶³ Darin, in den möglichen Erfahrungen im dunklen Raum liegt die ungebrochene, sich in der digitalen Kultur neu ausrichtende *ästhetische Aktualität* dessen, was wir Kino nennen.

Literatur

- Avanessian, Armen/Menninghaus, Winfried/Völker, Jan (Hg.), „Einleitung“, in: dies., *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 7-11.
 Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M., 2001 [1930].
 Ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001.

⁶² Vgl. Karin Knorr-Cetina, „Jenseits der Aufklärung. Die Entstehung der Kultur des Lebens“, in: Martin G. Weiß (Hg.), *Bios und Zoë. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M., 2009, S. 55-71: 55.

⁶³ Guattari (1977), *Die Couch des Armen*, S. 93.

- Bazin, André, „Der Mythos vom totalen Film“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 43-49.
- Ders., „Ein großes Werk: Umberto D“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 375-379.
- Ders., „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 33-41.
- Ders., „Schneiden verboten!“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 75-89.
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 471-508.
- Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich, 1967 [1907].
- Ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg, 1993.
- Blumenberg, Hans, *Theorie der Lebenswelt*, Berlin, 2010.
- Braun, Marta, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, IL, 1992.
- Brenner, Andreas, *Leben*, Stuttgart, 2009.
- Canguilhem, Georges, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009.
- Ders., „Das Experimentieren in der Tierbiologie“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 27-71.
- Ders., „Aspekte des Vitalismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 149-182.
- Ders., „Maschine und Organismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 183-231.
- Ders., „Das Normale und das Pathologische“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 281-308.
- Ders., „Die Monstrosität und das Monströse“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 309-334.
- Cartwright, Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, MN, 1995.
- Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life. Introduction*, London, 1995.
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel, 1996 [1990].
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991.
- Didi-Huberman, Georges, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997.
- Doane, Mary Ann, „Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film“, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin, 2005, S. 280-313.
- Draxler, Helmut, „Die Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Maria Muhle/Kathrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 205-209.
- Ėjzenštejn, Sergej, „Die Vertikalmontage“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 238-300.

- Ders., „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 41-49.
- Epstein, Jean, „Bonjour Cinéma“, in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 28-36.
- Ders., „Der Átna, vom Kinematographen her betrachtet“, ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 43-54.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971.
- Ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnis*, Frankfurt/M., 1976.
- Ders., *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977.
- Ders., *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2001.
- Ders., „Das Leben, die Erfahrung und die Wissenschaft“, in: Marcelo Marques (Hg.), *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*, Tübingen, 1988, S. 17-49.
- Frisby, David, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989.
- Fritsch, Daniel, *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld, 2009.
- Georges-Michel, Michel, „Henri Bergson spricht zu uns über das Kino“, in: *KINtop 12* (2003), S. 9-11.
- Guattari, Félix, „Die Couch des Armen“, in: ders., *Mikropolitik des Wunsches*, Berlin, 1977, S. 82-99.
- Kant, Immanuel, „Kritik der Urteilskraft“, in: *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M., 1974 [1790].
- Kessler, Frank, „Henri Bergson und die Kinematographie“, in: *KINtop 12* (2003), S. 12-16.
- Kittler, Friedrich, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, 2002.
- Klages, Ludwig, *Der Geist als Widersacher des Lebens*, Bonn, 1972.
- Knorr-Cetina, Karin, „Jenseits der Aufklärung. Die Entstehung der Kultur des Lebens“, in: Martin G. Weiß (Hg.), *Bios und Zoë. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M., 2009, S. 55-71.
- Koch, Gertrud, „Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 2003, S. 162-175.
- Dies., „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke/Christiane Voss, (Hg.), *... kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69.
- Kracauer, Siegfried, „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, hg. v. Inka Müller-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt/M., 1973.
- Krause, Marcus, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.
- Ders., „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, frühe Fassung des Vortrags auf dem Workshop „Biopolitische Konstellationen“, 13.-14.11.2008, Bauhaus-Universität Weimar, 2008
- Ders./Pethes, Nicolas, „Die Kinematographie des Menschenversuchs“, in: dies. (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, 2007, S. 7-15.

- Ders., „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, „Monadologie“, in: *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt/M., 1965, S. 438-483.
- Ders., „Betrachtungen über die Lebensprinzipien und über die plastischen Naturen“, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Teil 1, hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg, 1996, S. 317-326.
- Marey, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, 1873.
- Marx, Karl, „Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie“. Erster Band, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin (Ost), 1970.
- Menke, Christoph, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008.
- Menninghaus, Winfried, „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“. Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘“, in: ders./Armen Avanesian/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 77-94.
- Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart, 1958.
- Muhle, Maria, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld, 2008.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York, NY, London, 1916.
- Penzlin, Heinz, „Die theoretische und institutionelle Situation der Biologie an der Wende vom 19. zum 20. Jh.“, in: Ilse Jahn (Hg.), *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiografien*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Heidelberg, Berlin, 2000, S. 431-440.
- Rabinbach, Anson, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien, 2000.
- Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, 1998.
- Reichert, Ramón, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld, 2007.
- Roelcke, Volker, *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*, Frankfurt/M., New York, NY, 1999.
- Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt/M., 1983.
- Serner, Walter, „Kino und Schaulust“, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1978, S. 53-58.
- Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1995 [1903], S. 116-131.
- Ders., „Der Konflikt der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1999 [1918], S. 181-207.
- Sinding, Christiane, „Vitalismus oder Mechanismus? Die Auseinandersetzungen um die forschungsleitenden Paradigmata in der Physiologie“, in: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1998, S. 76-98.
- Spengler, Oswald, *Der Mensch und die Technik*, München, 1931.
- Ders., *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1980.
- Tedjasukmana, Chris, *Mechanische Verlebendigung*, Dissertation, FU Berlin, 2012.

- Ullrich, Wolfgang, „Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 381-412.
- Vertov, Dziga, „Kinoki – Umsturz“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beienhoff, München, 1973, S. 11-24.
- Ders., „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beienhoff, München, 1973, S. 41-53.
- Wuchterl, Kurt, *Bausteine zu einer Geschichte der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Bern, Stuttgart, Wien, 1995.