

Mirela Ramljak Purgar

Bewegter Holzschnitt und Film.

Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik

Ernst Ludwig Kirchners

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16356>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Purgar, Mirela Ramljak: Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 31, Jg. 16 (2020), Nr. 1, S. 5–32. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16356>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=550>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Mirela Ramljak Purgar

Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners

Abstract

In the text we try to point out essential aspects that connect the early graphic image of Ernst Ludwig Kirchner with the problem of the visual representation of movement, which caught our attention in his woodcuts, but also in texts in which the artist explains his own work. We observe this work in connection with the appearance of the early film. We will uncover a connection between chosen early Kirchner's woodcuts and the expressive material of the early film, through the affinity of the two media in overcoming the representational crisis associated with the time of modernism. Although the technical aspect of the woodcut is related to the way in which motion is depicted, it is undoubtedly linked to the new way of perceiving – the perception of the film medium. We will connect Kirchner's early woodcuts with Gilles Deleuze's and Erwin Panofsky's theoretical analysis.

Im Text versuchen wir, wesentliche Aspekte des Bildes aufzuzeigen, die das frühe druckgraphische Schaffen Ernst Ludwig Kirchners mit dem Problem der visuellen Bewegungsdarstellung verbinden, die uns in seinen Holzschnitten, aber auch in Texten, in denen der Künstler Ausführungen über sein eigenes Schaffen macht, aufgefallen sind. Dieses Schaffen beobachten wir im Zusammenhang mit dem Erscheinen des frühen Films. Wir decken eine Verbindung auf zwischen diesen Holzschnitten und den Ausdrucksmitteln des frühen Films,

über die Verwandtschaft der beiden Medien bei der Überwindung der mit der Zeit des Modernismus zusammenhängenden Repräsentationskrise. Obwohl der technische Aspekt des Holzschnitts mit der Art der Bewegungsdarstellung zusammenhängt, ist er zweifellos mit der neuen Art der visuellen Wahrnehmung verbunden – der Wahrnehmung des Filmmediums. Wir verbinden einige frühe Holzschnitte Kirchners mit den theoretischen Betrachtungen von Gilles Deleuze und Erwin Panofsky.

Einleitung

Im vorliegenden Artikel versuchen wir, wesentliche Aspekte aufzuzeigen, die das frühe druckgraphische Schaffen Ernst Ludwig Kirchners¹ mit dem Problem der Bewegungsdarstellung verbinden (zur Verbindung von Zeichnung und Bewegung bei Kirchner vgl. PRESLER 1996). Dieser Zusammenhang lässt sich anhand seiner Holzschnitte, aber auch seiner Texte, in denen der Künstler Auskünfte über sein eigenes Schaffen gibt, aufzeigen. Kirchners Schaffen betrachten wir vor dem Hintergrund des Erscheinens des frühen Films (zur Verbindung von expressionistischer Druckgrafik und Film am Beispiel der Kunst Erich Heckels vgl. HÜNEKE 2005).

Im ersten Teil (I.) beschäftigen wir uns mit der kritischen Rezeption von Kirchners Zeichnungen und Grafiken. Wir stellen dabei die Verbindungen her zur theoretischen Auseinandersetzung von Philippe-Alain Michaud mit dem Begriff der Bewegung und dem frühen Film an Beispielen von Aby Warburg und William Kennedy Laurie Dickson Ende des 19. Jahrhunderts. Im zweiten Teil (II.) bringen wir Beispiele von Kirchners Holzschnitten, zusammen mit Vorschlägen für eine Typologie. Wir decken eine Verbindung auf zwischen diesen Holzschnitten und den Ausdrucksmitteln des frühen Films, über die Verwandtschaft der beiden Medien bei der Überwindung der mit der Zeit des Modernismus zusammenhängenden Repräsentationskrise.²

Obwohl der technische Aspekt des Holzschnitts mit der Art der Bewegungsdarstellung zusammenhängt, ist er im Holzschnittwerk Kirchners zweifellos mit der neuen Art der Wahrnehmung verbunden – der durch das Medium Film vermittelten Wahrnehmung von Bewegung. Wir möchten eine Verbindung einiger früher Holzschnitte Kirchners zur theoretischen Betrachtung von Gilles Deleuze und Erwin Panofsky herstellen.

¹ Unter mehreren Studien über das druckgraphische Schaffen Kirchners haben wir uns auf drei konzentriert: SCHIEFLER 1990; MOELLER 1992; REMM 2005.

² Jonathan Crary analysiert die Experimente zur Erforschung von Wahrnehmungsprozessen im frühen neunzehnten Jahrhundert und kommt zur Erkenntnis, dass die Verbindung von Menschen mit der Welt von innerer Natur sei, sie sei nämlich im Körper produziert. Daher gehe »die Formalisierung der perzeptiven Erfahrung« aus einer »Darstellungskrise« hervor. Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass sich die Verbindung des Mediums Holzschnitt mit dem Phänomen der Bewegung uns als theoretisches Problem aufdrängt (CRARY 1992: 141, Übersetzung M.R.P.).

Der erste Teil dient dazu, Schlüsselbegriffe für die Diskussion in diesem Text über die visuelle Darstellung der Bewegung einzuführen, und zwar das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen sowie die Anwesenheit des Aspekts der Lebendigkeit. Zu diesem Zweck referieren wir Schriften von Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner sowie von Will Grohmann. Ein Buch von Philippe-Alain Michaud, gewidmet Aby Warburg, führt uns zu den frühen Filmen William Kennedy Laurie Dicksons. Dabei zeigt sich, dass die im Film verwendeten Darstellungsmodelle mit dem graphischen Schaffen Kirchners vergleichbar sind. Die Analogie mit Michauds Entdeckung des Interesses für Bewegung bei Warburg wird für unsere Deutung der Bewegung in Kirchners Grafik wichtig sein, von welcher wir Beispiele im zweiten Teil analysieren.

Was daraus hervorgeht ist Folgendes: Es ist unmöglich, Bewegung bildlich darzustellen, weil es sich um eine abstrakte Kategorie handelt. Doch durch die Beobachtung der in das bildliche Medium eingebrachten formalen Verhältnisse und des Lebensgefühls wird es möglich, Bewegung in Bezug auf die Anwesenheit dieser Werte zu analysieren. Dies gilt insbesondere für die Ergründung des Gesamtwerks Kirchners in Bezug auf die reduktiven Methoden der Avantgarde-Kunst, zu der Kirchner gezählt wird.

I. Das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem und die Aspekte der Lebendigkeit und Bewegung: Erich Heckel, Will Grohmann und Ernst Ludwig Kirchner

Erich Heckel

Erich Heckel, Kirchners Kollege in der Gruppe *Die Brücke*, gab Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts (KETTERER 1988: 37-63) ein Interview, in dem er auch über Kirchner sprach und dabei Verständnis für diesen Künstler hinsichtlich der besonderen Bedeutung, die das Darstellen von Bewegung hat, andeutete. Daraus folgt die besondere Stellung zur bildlichen Darstellung von Bewegung an sich und ihr Verhältnis zu dem dabei verwendeten Material. Diese verbindet er mit dem Gefühl der Lebendigkeit.

Bei der Schilderung des Problems der Darstellung erzählt Heckel, wie die Darstellung von Bewegung Kirchner beschäftigt habe, und zwar vor allem – in der Grafik (KETTERER 1988: 41f.). Er fährt fort über die antimimetische, anti-traditionelle Beschäftigung der Gruppenmitglieder mit Bewegung, die als positive Wertung eines (von der Gruppe) bis dahin (von der Gesellschaft und dem Publikum) unwichtigen Begriffs verstanden wurde.³ Zuletzt nimmt er darüber hinaus Bezug auf die »Natürlichkeit der menschlichen Bewegungen«, als ein

³ Er sagt, man versuche »das einzufangen was man sieht, und sei es auch nur eine Bewegung« (KETTERER 1988: 61).

Aspekt, der nichts mit der Beschränkung in Bezug auf eine besondere Stellung des Modells zu tun habe, sondern mit der Nähe zum Leben und zum Körper.⁴

Heckels Text legt, unserer Meinung nach, eine Differenzierung in mehrere Probleme nahe, nämlich: 1. Das Verständnis der Komposition als etwas, das wir als Problem des Verhältnisses zwischen den Einzelteilen und dem Ganzen sowie der Lebendigkeit aufdecken werden; 2. diese Beziehungen sind lediglich Aspekte anderer Probleme: der Darstellung der Bewegung und des Verhältnisses zu Material und Technik; 3. Das Problem der Zeit.

Will Grohmann

Bei der Analyse des *zeichnerischen* Gesamtwerks Kirchners bis 1925 führt Will Grohmann den aus seiner Sicht definierten Begriff der Bewegung ein, in Bezug auf das Problem des Teils und des Ganzen.

Anstatt nämlich das Bild perspektivisch zu organisieren, schafft Kirchner eine Anordnung in der Zeichnung durch »Bewegung und Gliederung auf der ganzen Fläche« (GROHMANN 1925: 15). Neben dem Problem der Darstellung der Bewegung selbst wird Grohmann erneut auf das Begreifen der »Einzelform« (GROHMANN 1925: 30) allein aus dem Begreifen des Ganzen hinweisen, da sie nicht für sich allein bestehe, sondern nur aus der Gesamtkomposition (vgl. GROHMANN 1925: 30). Als ein neues, unterschiedliches Verhältnis zwischen Teil und Ganzem ist diese Kunst bestimmt durch das besondere »Lebensgesetz« (GROHMANN 1925: 30), und so nennt sie sich auch: »lebendige Kunst« (GROHMANN 1925: 29). Obwohl diese aus dem aktiven Verhältnis des Künstlers zur Natur hervorgeht, wird dieses Verhältnis transformiert, dadurch reduziert, vereinfacht und stilisiert, während in diesem Prozess die intensive Anwesenheit des Künstlers realisiert wird.⁵ Dank Vitalität und Empfindsamkeit sowie der Kraft der eigenen Phantasie bleiben die Formen, obwohl abstrakt, nicht ohne Leben (vgl. GROHMANN 1925: 34). Der mögliche Ausdruck ›Lebendigkeit‹ bekommt dadurch eine neue Konnotation – die Konnotation der an die Vitalität gebundenen Abstraktion, und diese Abstraktion realisiert die Verbindung mit der Natur nicht durch ein Korrekturverhältnis, sondern durch neue Erkenntnis (vgl. GROHMANN 1925: 30).

Es wird eine mögliche Vorstellung des Verhältnisses zwischen den Teilen und dem Ganzen, der Lebendigkeit und der Zeichnung, des Holzschnitts und der Bewegung, realisiert.

⁴ »Wir waren nicht gezwungen, eine gestellte Pose abzumalen, sondern sind dem Leben und dem Leib etwas näher gerückt« (KETTERER 1988: 48).

⁵ »Und alles hat nur Bestand im Bild, soweit es eingeschmolzen ist in der Wärme seiner sachlichen Anteilnahme. Nur so erklärt sich die scheinbar eigenwillige Veränderung der Einzelformen und der dinglichen Zusammenhänge« (GROHMANN 1925: 30).

Ernst Ludwig Kirchner

In einem Text aus dem Jahr 1921, der seinem eigenen graphischen Schaffen gewidmet ist⁶, bezieht sich Kirchner selbst auf die erwähnten Kategorien. In Bezug auf die Methode der Reduktion (er nennt sie »notwendige Vereinfachung«; DE MARSALLE 1921: 253) stimmt er mit Heckel überein. Dabei verwendet er den Ausdruck »Lebendigkeit« (DE MARSALLE 1921: 253), wobei er ihn mit der Weltanschauung der Künstler identifiziert, die es verhindere, die Produktion auf ein gewöhnliches, vervielfältigtes Klischee zu beschränken.⁷ Andererseits, übereinstimmend mit dem radikalen Widerstand gegenüber dem Mimetischen und dem Traditionellen, veränderten sich »neuartige Einzelformen« (DE MARSALLE 1921: 255) im Einklang mit den Verschiebungen in der »Gesamtkomposition« (DE MARSALLE 1921: 256), also indem sie auch Proportionen verändern (vgl. DE MARSALLE 1921: 255). Als er das Syntagma »endgültige Formen« (DE MARSALLE 1921: 252) einführt, die sich sowohl von der Zeichnung als auch vom Gemälde radikal unterscheiden, denkt er an die allein diesem Medium eigene, befreite Energie, und in diesem Sinne an die Lebendigkeit.⁸ Die Verbindung zwischen den veränderten Verhältnissen von Proportionen und Ganzem sehen wir in Kirchners Erläuterung von »Deformationen« (DE MARSALLE 1921: 257): Sie seien nämlich notwendig, weil der Künstler nicht vom Kanon der Natur ausgeht.

Wenn der Holzschnitt, wie Kirchner über sein eigenes Schaffen schreibt, andere Medien in seinem Gesamtwerk beeinflusst hat (vgl. DE MARSALLE 1921: 253), dann stehen auch seine Anmerkungen über die Verhältnisse bei den Hieroglyphen im Text über Zeichnungen, in einer Verbindung zu den Holzschnitten. Hier treffen wir auch auf Kirchners Definition dessen, was er unter dem Ausdruck »Hieroglyphe« gemeint hat: Sie verwandeln natürliche in einfachere Flächenformen, wobei sie dem Beobachter ihre Bedeutungen suggerieren (vgl. DE MARSALLE 1997: 185). »Lebendige Liebe zum Leben« (DE MARSALLE 1997: 185), so nennt Kirchner die Zeichnungen-Hieroglyphen.

Es gibt noch einen weiteren Aspekt der Beziehung zwischen den Holzschnitten und dem Begriff der Bewegung bei Kirchner: Wie festgehalten in *Die Arbeit E. L. Kirchners* (1925/1926) bewegt er sich, während er aufeinanderfolgende visuelle Erfahrungen sammelt, und er tut dies ebenfalls, während er sie auf den graphischen Druckstock bringt, unter Berücksichtigung der Beschränkungen des Materials.⁹ *Vielleicht hat ausgerechnet der Holzschnitt – als*

⁶ Kirchner schreibt über sich als fiktiver Erzähler, Louis de Marsalle. Er beschreibt dieses Verhältnis zur Grafik mit oben erwähnten Begriffen, obwohl er zur gleichen Zeit auf der Verbindung mit der Tradition einer langsamen und konsequenten Beschäftigung mit dem Druckstock und den Abdrücken besteht, also auf der Prozessualität als einem spezifischen Verhältnis gegenüber der Zeit (vgl. DE MARSALLE 1921: 252).

⁷ »Die Lebendigkeit seiner Anschauung bewahrte ihn dabei vor der Gefahr des Schematischen, das die meisten Holzschnitte unserer Tage so unerfreulich macht« (DE MARSALLE 1921: 253).

⁸ »Die technischen Manipulationen machen [...] gewiss im Künstler Kräfte frei, die bei der viel leichteren Handhabung des Zeichnens und Malens nicht in Geltung kommen« (DE MARSALLE 1921: 252).

⁹ »Ich bewege mich und sammle die aufeinander folgenden Bilder in mir zu einem Innenbild. Dieses male ich« (KIRCHNER 1980: 344).

Ausführungsmethode für graphische Technik – Kirchners Beschäftigung mit der Bewegung begünstigt. Diese Beschäftigung hebt er als wichtig hervor bei seiner Auseinandersetzung mit nichtakademischen Themen und Techniken als auch in Tagebucheinträgen, in seiner Korrespondenz sowie in der Abhandlung *Die Arbeit E. L. Kirchners*.

Durch den Ausdruck *Bewegtheit*, sogar »Bewegtheit der lebendigen« Außenwelt¹⁰, die nichts mit der Beschäftigung mit dem Motiv der Bewegung zu tun hat, sondern als eine Aussage zur äußeren Bewegung dient, ist es möglich die »innere Bewegtheit« auszudrücken¹¹, schreibt Gustav Schiefler in seinem ersten Katalog zu Kirchners Grafik.

Also ist nicht nur die innere Bewegtheit mit der äußeren Offenlegung verbunden, nicht nur begleitet der spezifische Ausdruck die spezifischen Emotionen, prozessual von Natur, sondern *die Lebendigkeit ist verbunden mit der Abstraktion, mit der spezifischen formalen Ansicht der Welt*.

Wir kommen zum Schluss, dass die Verbindung zwischen Kirchners Holzschnitt und dem Phänomen der Darstellung der Bewegung nicht allein im Motiv liegt (vielleicht auch durch den Film inspiriert). Diese Verbindung ist durch die Ausführung der Holzschnitttechnik als solcher initiiert, aber auch dadurch, wie der Künstler die Verbindung der inneren Ergründung der äußeren Welt in Form von Bildern, die er sammelt, bis zu jenem letzten, das er ausführt, auffasst. Dies ist offensichtlich nahe an seinem Verständnis des Holzschnitts als prozessuale Technik, deren endgültiges Ergebnis aus der graduellen Veränderung des Druckstocks hervorgeht. Wie oben gezeigt, hat auch Gustav Schiefler, durch die Ausdrücke »innere Bewegtheit« und »organische Lebendigkeit«, die innere und die äußere Formgebung bei Kirchner offenbar gemacht.

Dabei ist der Begriff der *Verzerrtheit* bei Schiefler auf eine spätere Phase in Kirchners Holzschnitt bezogen, doch wichtig im Kontext von Kirchners Reflexionen über den Holzschnitt aus dem Jahr 1921 und den Begriff der Hieroglyphen sowie den Begriff der *Verzerrung*. Diesen verbindet er mit der Holzschnitttechnik. Der Begriff der *Verzerrtheit* bezieht sich, neben späteren Phasen in Kirchners Holzschnitt, auch auf das frühe graphische Schaffen, insbesondere in Bezug auf die Verbindung mit formalen Ausdrucksmitteln – Massen, Flächen und Linien. Diese Ausdrucksmittel sind auch für den frühen Film wichtig, als Tendenz zur Abstrahierung der Räumlichkeit, wie Michaud zeigt.

¹⁰ »so würde aus der Verbindung jenes Sinns für Monumentalität mit dem stark entwickelten Gefühl für die Bewegtheit der lebendigen Aussenwelt eine Grundlage geschaffen sein« (SCHIEFLER 1990: 424f.).

¹¹ »Sie [die innere Bewegtheit, Anm. M.R.P.] geht hervor aus jenem durch eindringliche Anschauung befruchteten Gefühl für organische Lebendigkeit und offenbart sich in der Verbindung des Aufbaues der Massen mit der Gliederung der Fläche und dem Fluss der Linie« (SCHIEFLER 1990: 430).

Spannung als ein Aspekt des Verhältnisses zwischen dem Teil und dem Ganzen sowie der Lebendigkeit

Wir beschäftigen uns nun mit einem weiteren Begriff – der Spannung. Auch dieser Begriff, obwohl nicht explizit so bezeichnet, taucht in allen bisher analysierten Texten als ein mögliches Problem in verschiedenen Zusammenhängen auf:

1. zur Einführung eines unkonventionellen Motivs der Bewegung im Sinne eines Darstellungsthemas sowie der Aneignung des impliziten Problems der Komposition (Heckel);
 2. als formales Problem des Verhältnisses des Teils und des Ganzen, wenn es sich um den Versuch der Ausführung der Bewegung in einer Zeichnung oder Grafik handelt (Grohmann);
 3. im Verhältnis der einzelnen Form und der Gesamtkomposition (Kirchner).
- Zugleich wird jeder von diesen Autoren die formellen Grundsätze des unterschiedlichen Zugangs an ein Kunstwerk mit dem Aspekt der Lebendigkeit verbinden. Aus dem Begriff der Spannung und seinem Verhältnis zur Technik auf der einen Seite (wie ihn ROTERS 1955 deutet) und der entfernten Zeit der Renaissance auf der anderen (worauf Philippe-Alain Michaud hinweist) geht die Verbindung zwischen Technik und moderner Kultur hervor. Auf diese Weise können wir zwei Techniken miteinander in Verbindung bringen, nämlich den Holzschnitt und den Film. Zudem lässt sich damit Spannung als sowohl eine formale Kategorie wie auch eine Lebenskategorie verstehen.

Über Spannung (*tension*) schreibt Philippe-Alain Michaud, wenn er Texte von Aby Warburg und den Begriff der Bewegung untersucht, wobei er Warburgs Interesse für die Renaissance-Erneuerung der Antike und die für ihn moderne Entdeckung des Films verbindet. Warburg beabsichtigte, diesen Spannungsbegriff als ein Prinzip zu sehen, das die Künstler der Renaissance mit der Vergangenheit verbindet (vgl. MICHAUD 2004: 30). Dieses Prinzip leitete er, so Michaud, aus der Ambivalenz von Nietzsches apollinisch-dionysischer Perspektive ab (vgl. MICHAUD 2004: 30). Spannung in diesem Sinn sei ›das Hinterfragen des idealen Erscheinens des Körpers in der sichtbaren Welt‹ (MICHAUD 2004: 28, Übersetzung Tatjana Geier für ETNOtrend), wobei in diesem Hinterfragen eine widersprüchliche, destabilisierende Kraft dominiere (vgl. MICHAUD 2004: 83).

Michaud betont, dass Warburgs Methode (angefangen mit statischen Figuren aus dem Jahre 1893 bis hin zur Montage im Bilderatlas *Mnemosyne* aus dem Jahr 1923), obwohl sein Interesse für die mechanische Reproduktion fast nicht vorhanden ist, vollständig auf der Ende des neunzehnten Jahrhunderts durch die Geburt des Films ausgedrückten Ästhetik der Bewegung gründet. Warburg eröffnete die Kunstgeschichte der Beobachtung von bewegten Körpern im gleichen Augenblick, in dem die Bilder, die sie (diese Körper) darstellen konnten, anfangen sich zu verbreiten (vgl. MICHAUD 2004: 39). Der Autor wird in Warburgs Untersuchung die gleichen Anstöße erkennen, die bei der Entdeckung von Aufnahmen und der Reproduktion des Körpers zwischen 1889-1894 durch W. L. Dickson, einem Schüler und Mitarbeiter Edisons, zugegen

waren: Der gleiche Übergang von der Betrachtung der Figuren in Bewegung zur ›animistischen Reproduktion des Lebewesens‹ (»animistic reproduction of the living being«, MICHAUD 2004: 39). Die Prämisse einer solchen Ansicht ist das Auffassen des Films nicht als eines materiell bedingten, kinematographischen Apparats, sondern als eine ›Gedankenform‹ (MICHAUD 2004: 40, Übersetzung Tatjana Geier), ›als konzeptionelle Wechselbeziehung von Transparenz, Bewegung und Impression‹, also von jenen Kategorien, die auch Warburg in seiner Kunstgeschichte verwendet hat (MICHAUD 2004: 39f., Übersetzung Tatjana Geier). Auf diese Weise erklärt, verweist der Ausdruck ›die Gedankenform‹, so scheint es, ebenfalls auf die Kategorie der Spannung, weil er solch heterogenen, aber doch verwandte Kategorien des Sichtbaren und des Unsichtbaren verbindet.

Philippe-Alain Michaud: Aby Warburg und William Kennedy Laurie Dickson

Welche Deutung erlaubt das Verständnis von Film als *form of thought*? In Michauds Auslegung geht es nicht um selbstverständliche Reproduzierbarkeit der Bewegung selbst, es öffnen sich vielmehr alternative Probleme. Wir gelangen zu einem wichtigen Sammelpunkt der früher analysierten Kategorien, auf eine unerwartete Weise dringt die Lebendigkeit in das Verhältnis des Teils und des Ganzen ein und umgekehrt. Die Fragmentierung des Dargestellten und die Unfähigkeit des Körpers, auf Bedeutung reduziert zu werden, stellen eine Analogie zur fast gleichzeitigen Anwesenheit der Bewegung bei Kirchner dar. Warburgs Interesse an der Bewegung wird nämlich zur indirekten Verbindung zu seiner zeitgenössischen Aufgabe der Realisierung *der Unfähigkeit des Körpers, auf Bedeutung reduziert zu werden*.

Der Film *Dickson Greeting* (Abb. 1) von W. L. Dickson, öffentlich gezeigt 1891, ist der erste in der Öffentlichkeit gezeigte Film der Filmgeschichte. Wir führen ihn in die Diskussion ein im Lichte der theoretischen Probleme, die wir im früheren Kapitel untersucht haben. Wir betrachten sie nun im Zusammenhang mit der Filmproduktion, welche Michaud in seinem Buch analysiert hat.

Bei der Analyse der von Dickson abgefilmten Ereignisse sieht Michaud kein Reproduzieren oder Nachahmen der gefilmten Figur bzw. ihrer Bewegung, vielmehr geht es seiner Auffassung nach darum, die Spuren der Anwesenheit des Körpers zu bewahren und dabei vom zeitlichen Verlauf abzutrennen. In diesem Sinn wird einem Beobachter nicht eine Handlung vorgestellt, sondern eine Spur der Handlung wird festgehalten. Die Handlung wird nicht im Raum verschoben (*displaces*), sondern anderorts wiederhergestellt (*restores*). Anstelle der zunächst erwarteten Nachahmung von Realität (im Sinne des Realismus) wird tatsächlich eine Abstraktion vorgenommen. Michaud nennt das ›Prozess der Figuration‹ (»process of figuration«, MICHAUD 2004: 52). Er sieht dabei eine Analogie zwischen dem monochromen Hintergrund der Renaissanceporträts und der filmischen Erfindung Dicksons, nämlich der Begrüßung durch die Bewegung des Huts von links nach rechts im filmischen Selbstporträt. Dieser

Prozess der Figuration wird durch die fehlende Konnotation des Raumes gekennzeichnet, die Figur wird abgelöst und zeichnet sich aus durch die Abwesenheit des Raumes (vgl. MICHAUD 2004: 52).

So wird der Prozess der Repräsentation in einen Prozess der Abstraktion transformiert. Wir könnten diese Tendenz zur Abstraktion nicht nur mit Kirchners Theoretisieren über Abstraktion und Schieflers Anmerkungen über das Verbinden vom Inneren und Äußeren des Künstlers, sondern auch mit dem bereits erwähnten Begriff der Spannung in Verbindung bringen. Das drängt sich insbesondere dann auf, wenn wir das Problem des Erscheinens und des Verschwindens betrachten als »einen Körper, der erscheint und zur Form wird, einen Körper auf der Suche nach seinen eigenen Modifikationen, dessen instabile Vorstellung reinen Ausdruck repräsentiert« (MICHAUD 2004: 57, Übersetzung Tatjana Geier), ein Phänomen, das Michaud in anderen frühen Filmen von Dickson feststellt.

Wenn wir uns den Film *Dickson Greeting* (1889) (Abb. 1) genau anschauen, werden wir diese Spannung in der Asymmetrie der wechselseitigen Bewegungsverhältnisse im Film-Bild erkennen: Dickson filmt sich selbst und wiederholt neun Mal die Bewegung von links nach rechts bei der Begrüßung mit dem abgenommenen Hut. Nachdem wir den Film gesehen haben, den Eindruck haben, dass das Wesentliche fehle, dass die Bewegung selbst nicht in ihrer Gesamtheit gezeigt wurde, dass durch seine Fragmentierung auf das Außerfilmische, das Nichtgezeigte, das Abwesende hingewiesen werde, führt diese Fragmentierung den Zuschauer aus dem Film heraus, zurück ins Leben, in das Bild (*image*), das dem Film vorausging und das als einzig Wirkliches bleibt. Es geht also nicht nur um die Darstellung der Bewegung, sondern um die Realität, und damit die Lebendigkeit. Damit verbinden wir das Problem des Verhältnisses zwischen dem Teil und dem Ganzen mit dem der Lebendigkeit, und zwar als Teil der Betrachtung der Bewegungsdarstellung.

Dieses ständige Oszillieren an der Grenze zwischen der formellen Konzentration und der Vorahnung der Erinnerung an das Leben verbindet, wie uns scheint, auf eine geheimnisvolle Weise das Problem der Bewegungsdarstellung mit dem, was wir sehen und versuchen, mit jenem zu verbinden, was wir darüber wissen. Die Bewegung wird zu einem Ort der Metaphysik, eines nicht-fassbaren Greifens nach Bedeutung. Das Körperliche wird dabei zum Metaphysischen und Echten, zum Erdachten und Belebten. Michaud würde sagen, es werde zum Bild (*image*), und weise auf die eigene Sichtbarkeit (*visibility*) hin (vgl. MICHAUD 2004: 66). Das entstehende und verschwindende Bild weist daher auf die anscheinend paradoxe Eigenart der Figuration, die Anwesenheit und Abwesenheit vereint.

Michaud schreibt darüber sowohl in Bezug auf den frühen Film als auch, wenn er sich auf die Renaissance in Italien bezieht. Das kann man auch in Dicksons Film am Beispiel der Wiederholung der gleichen Handlung sehen, als auch in der Renaissance am Beispiel eines Schülers von Botticelli, der, indem er die Antike nachahmt, einen neuen Wert der Analyse des Mechanismus der Darstellung schafft. Das Repertoire zu finden, innerhalb dessen sich die »active

energy« darstellt (MICHAUD 2004: 80), die Figuren zu erkennen, die vollständig an der Wirklichkeit teilnehmen (vgl. MICHAUD 2004: 81), ist eine andere Art, etwas für diesen Text zu sagen. Es werden nämlich das Bild, das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen, die Lebendigkeit, Spannung und Bewegung gesucht.

II. Typologie der Bewegung in der frühen Grafik von E. L. Kirchner: Das Verhältnis zwischen Raum und Zeit, Lebendigkeit und Bewegung

II.1 Herkunft ausgesuchter Holzschnitte von E. L. Kirchner

Die Holzschnitttechnik kannte E. L. Kirchner schon 1903, als das Ex libris für seinen Vater entstand, obwohl es der Künstler selbst nicht zu seinen Holzschnitten zählte.¹² Was er zu seinen Holzschnitten rechnete, entstand 1904 in München, an der dortigen Privatschule¹³, als er, parallel zum Architekturstudium in Dresden, einen Kunst-Holzschnittkurs bei Hugo Steiner-Prag besuchte (vgl. REMM 2005: 11). Wenn Christiane Remm über die Wiedergeburt des künstlerischen Holzschnitts schreibt, worum sich die Gruppe *Die Brücke*, gegründet im Juni 1905, verdient gemacht habe, dann hebt sie den Fortschritt im Vergleich zur illustrativen und reproduktiven Funktion des Holzschnitts des neunzehnten Jahrhunderts hervor. Hiervon unterschieden sich die Werke von Paul Gauguin und Edvard Munch, für deren Schaffen die »Betonung der ästhetischen Gegebenheiten des Holzes und seiner Bearbeitung« bezeichnend war, so die Autorin (REMM 2005: 11). In Bezug auf den Beitrag der *Brücke* arbeitet Remm eine »ganzheitliche künstlerische Aussage« heraus mit folgenden Bestandteilen: »großformatige Flächen, Flecken und Streifen im Zusammenspiel mit dem Material des Druckstockes – die natürlichen Bedingungen des Holzschnittes« (REMM 2005: 11), womit die Autorin das für die Gruppe charakteristische »Credo der Unverfälschtheit«, die »Einbeziehung des Mediums in die Darstellung«, und damit auch das »Interesse an einer Ausdruckskunst« miteinander verbunden hat (REMM 2005: 11).

Die frühen Holzschnitte Kirchners, die wir für die Analyse der Bewegung und für die Erstellung der Verbindung mit dem frühen Film, beziehungsweise mit der Bewegung im Film, ausgesucht haben, haben weder etwas mit dem Karikaturismus der frühesten Holzschnitte des Künstlers zu tun, entstanden

¹² Christiane Remm hebt in ihrem Artikel über die erste Ausstellung der Gruppe *Die Brücke*, bei der ausschließlich Holzschnitte gezeigt wurden (Ende 1906, Anfang 1907), hervor, dass Kirchner schon vor seinen ersten bekannten Holzschnitten, wovon er den ersten 1904 seinem Kollegen Fritz Bleyl aus München nach Dresden schickte, die Holzschnitttechnik gekannt hat, die er im Zuge der Arbeit am Ex libris für seinen Vater 1903 erlernte (vgl. REMM 2005: 11).

¹³ Es handelte sich dabei um die Schule mit dem Namen »Lehr- und Versuchsanstalt für Angewandte und Freie Kunst« von Wilhelm von Debschitz und Hermann Obrist. Dito.

1904 in München (vgl. hierzu DAHLMANN 2005: 69-72), noch mit dem Einfluss Kandinskys (vgl. MOELLER 1992: 13) oder dem Japonismus unter dem Einfluss des Kollegen Fritz Bleyl (vgl. MOELLER 1992: 13) oder aber mit dem Wiener Jugendstil, vermittelt durch die Zeitschrift *Ver Sacrum* (vgl. MOELLER 1992: 13), oder dem englischen Stil der gleichen Epoche, den M. M. Moeller in Kirchners Holzschnitten aus dem Jahr 1905 entdeckt (vgl. MOELLER 1992: 15). Daher ist für die Werke, die wir aus 1904 und 1905 ausgesucht haben, auch nicht der Einfluss des einflussreichen Schweizer Grafikers Felix Vallotton ausschlaggebend – jungen Künstlern, und damit auch Kirchner, gegenwärtig nicht nur durch aktuelle Zeitschriften, sondern auch durch die Monographie von Julius Maier-Graefe über Vallotton (vgl. MOELLER 1992: 15). Stilistische Merkmale, die Moeller bei Kirchners Werken als offensichtlich durch Vallotton inspiriert feststellt, sind: Flächigkeit, Kontrast zwischen schwarzen und weißen Oberflächen, ohne Anwendung von Tonübergängen. Das sind durchaus auch Eigenschaften der hier ausgesuchten Holzschnitte. Doch deren Ausdruck verfügt über keine sezessionistische Stilisierung. Woher kommt dann diese?

Wir sind der Meinung, dass nicht nur die schwarz-weißen Kontraste und die Vereinfachung der Form, sondern auch die Flächigkeit in Verbindung zum damaligen – frühen – Film stehen. Dies bestätigt vor allem Kirchners *Selbstbildnis mit Pfeife* (Abb. 3) im Vergleich mit *Greeting* (Abb. 1) des amerikanischen Filmemachers aus Edisons Filmstudio, W. K. L. Dickson. Auch das früheste von unseren Beispielen, *Im Kaffeehaus* (Abb. 2), aus dem Jahr 1904, stellt klar abgegrenzte dunkle und helle Oberflächen dar, die Flächigkeit der Darstellung drängt sich vor, begleitet von einer klaren Dominanz der Kategorie der filmischen Einzelaufnahme – einer spezifischen Wahl des Blickwinkels und der Fragmentierung der vorgefundenen Situation, die dargestellt wird. *Mädchenkopf in Lampenlichtbeleuchtung* (Abb. 4), ebenfalls aus 1905, wiederum, verdichtet dunkle Oberflächen, wobei Raum bleibt für kürzere und längere weiße, geschwungene Linien, welche Bewegtheit der dargestellten Figur andeuten beziehungsweise den beleuchteten und verdunkelten Teil des Gesichts symbolisch suggerieren. Auch hier können wir vom Blickwinkel der Einzelaufnahme sprechen, doch das Thema ist tatsächlich weniger das Licht und das Entgegensetzen von Schatten als die Bewegungsdarstellung der Figur. Im Geiste der Sezession ist teilweise der Holzschnitt *Begegnung* (Abb. 5), und zwar dank des ornamentalen Rands (obwohl am wenigsten sezessionistisch als alle anderen aus der Serie *Zwei Menschen*), doch das Hauptmotiv ist eine fast einzelaufnahmenartige Szene der Begegnung einer männlichen und einer weiblichen Figur – durch das spezifische Zerlegen in Einzelaufnahmen, die fragmentarische Erfassung der Figuren und die (sugerierte) Zufälligkeit ihrer Randstellung beziehungsweise durch das narrativisierende Holzschnittgewebe (Schatten auf dem Boden, die Darstellung von hinten und von vorne, die angedeutete Windung der Baumkrone im Hintergrund, lineare Bewegtheit des Haars der weiblichen Figur) – alles im Dienste der Andeutung eines Moments des entsprechenden Ereignisses – der Begegnung.

II.2 Bewegungsdarstellung in der filmischen Räumlichkeit und Zeit

Dank der Tatsache, dass Film und Grafik ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit schaffen, sind viele Aspekte, über die wir bisher gesprochen haben, auch in Kirchners Grafik anwesend. Dieses reduktionistische Verhältnis zur Wirklichkeit, das eine Asymmetrie im Verhältnis des Teils zum Ganzen schafft (insofern als das Ganze nicht bloß die Summe der Teile ist, sondern eine organische Einheit), besteht aufgrund der neuen, dem Künstler gestellten Aufgabe – der Darstellung der Bewegung eines Augenblicks. Wir werden daher eine geeignete Typologie ausgewählter Holzschnitte Kirchners vorschlagen und sie aus der Verbindung des Verhältnisses des Teils zum Ganzen und des Aspekts der Lebendigkeit herleiten beziehungsweise aus der Aufgabenstellung einer Deutung der Darstellung verbunden mit der Kategorie der Bewegung in Raum und Zeit. Dabei werden wir uns zunächst auf einen Autor beziehen, der sich sowohl mit der Kategorie des Teils als auch des Ganzen beschäftigt hat sowie auch mit der Kategorie der Bewegung im Kontext der Erforschung des Verhältnisses des frühen gegenüber dem bereits weiterentwickelten Medium des Films – Gilles Deleuze. Anschließend werden wir uns der berühmten, untypischen kunstgeschichtlichen Abhandlung (aus der Feder von Erwin Panofsky) über den Film als ein Medium zuwenden, das sich durch eine charakteristische Erfahrung von Räumlichkeit und Zeit sowie von Bewegung und Stil auszeichnet.

II.2.1 Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1

In einem Versuch, die Bedeutung des Begriffs Bewegung zu bestimmen, geht Gilles Deleuze von drei ›Thesen‹ des Philosophen Henri Bergson aus, übernommen aus den Werken *Materie und Gedächtnis* (*Matière et mémoire*; 1896) und *Schöpferische Evolution* (*L'évolution créatrice*; 1907). Unter Hinweis darauf, dass Bergson, als er über den Film schrieb, an dessen rudimentäre Phase dachte, widersetzt sich Deleuze der späteren These über die Bewegung als »Punkte in Raum oder Zeit«. Diese spätere These beschreibt er als »unbewegliche ›Schnitte‹« – eine abstrakte Vorstellung Bergsons »einer Abfolge, einer mechanischen, homogenen, universellen und vom Raum abgelösten Zeit, die für alle Bewegungen dieselbe wäre« (DELEUZE 2017: 13). Die Widersetzung beschreibt er durch eine frühere These Bergsons, der zufolge der Film »uns kein Bild gibt, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung« (DELEUZE 2017: 15).

Indem er die mögliche Geschichte der Entwicklung eines unbewegten Fragments in ein bewegtes beschreibt, nähert sich Deleuze auch den beiden anderen ›Thesen‹ Bergsons. Der ersten, über die Infragestellung der Theorie der Bewegung der Antike, in der man die Bewegung als privilegierte Momente

beschreibt zugunsten »eines beliebigen Moments«¹⁴. Ebenso jener anderen, bei der man davon ausgeht, dass »die Bewegung etwas tieferes ausdrückt: den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen« (DELEUZE 2017: 22). Die Definition der Bewegung von Deleuze lautet wie folgt: »Bewegung ist Verlagerung im Raum. So gibt es zunächst jedes Mal, wenn es zu einer solchen Verschiebung von Teilen im Raum kommt, auch eine qualitative Veränderung eines Ganzen« (DELEUZE 2017: 22). Es ist interessant festzustellen, dass Deleuze Film und Bewegung als relativ zum Teil-Ganzes-Verhältnis (»Objekte eines Ensembles«, DELEUZE 2017: 24) definiert. Damit nähert er sich Kirchners Ausführungen zu den Hieroglyphen, dem Verhältnis der einzelnen und der endgültigen Form beziehungsweise der Komposition und der Fläche. Diese Annäherung sollte man begreifen auch in Bezug auf Kirchners Definition des ›Details‹, das es wegen des genannten Verhältnisses nicht gibt, es sei denn, das Detail ist der Sammel-punkt von Spannungslinien, welche die Fläche schafft durch den Umbau des Ganzen in seine Einzelteile. Wie definiert Deleuze das Ganze:

Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. So ist sie auch, in ihrer geistigen oder mentalen Existenz, vom Offenen nicht zu trennen. Die Relationen gehören nicht zu den Objekten, sondern zum Ganzen, sofern man es nicht mit einer geschlossenen Gesamtheit von Objekten verwechselt. Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles. Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen (DELEUZE 2017: 24f.).

Doch dieses Verhältnis findet sich erst im späten Film. Wie ist, nach Deleuze, das Verhältnis zum Ganzen im frühen Film? Merkmale des frühen Films sind: fixer Blickwinkel, Räumlichkeit und Unbeweglichkeit der Einzelaufnahme, abstrakte Zeit (weil das Betrachtungsgerät auch Projektor war); erst mit der Entwicklung der Montage, der beweglichen Kamera und mit der Emanzipation des Blickwinkels, der sich von der Projektion trennt, kommt es zu einer Bewegung zum Film hin mit seiner Kerneigenschaft insofern, als er nicht mehr »gezwungen [ist], die natürliche Wahrnehmung nachzuahmen« (DELEUZE 2017: 15).

Es besteht jedoch auch Hoffnung, den frühen Film als ein Medium zu sehen, das sich, durch dessen Autor, seiner autonomen Eigenschaften bewusst ist. Deswegen soll nochmals an die Bereitschaft Deleuzes erinnert werden, über die Teile und das Ganze zu reden, wenn er von der Einzelaufnahme spricht: »Die Einstellung ist ›Festlegung der Bewegung‹«, und diese entsteht »zwischen Elementen«, also »Teilen« innerhalb eines »Ganzen« (DELEUZE 2017: 36). Dabei behandelte der urtümliche Filmzustand die Bewegung auf eine ganz spezifische Weise: die Bewegung bleibt an diese Teile (Personen, Sachen) gebunden, dabei nicht »freigesetzt« (DELEUZE 2017: 43). Alles ereignet sich so, dass Gegenstände und Figuren in den Ebenen der Ausdrucksformen ihre Plätze

¹⁴ Dementsprechend wäre der Film »das System, das die Bewegung *als Funktion eines beliebigen Moments* reproduziert, das heißt in Abhängigkeit von Momenten in gleichem Abstand, die so ausgewählt werden, dass ein Eindruck von Kontinuität entsteht« (DELEUZE 2017: 18, Herv. im Original).

behalten, komponiert in parallelen Schichten.¹⁵ Doch die Eigenschaft, in die sich das bewegte Bild später entwickeln wird, ist von Anfang an als »Tendenz«, darin enthalten, dem urtümlichen Bild immanent. Diese Tendenz entwickelt sich zur »Einheit der Einstellung« (DELEUZE 2017: 47), dialektisch mit den Teilen und dem Ganzen verbunden, »dessen Veränderung sie über die Länge des Films wiedergibt« (DELEUZE 2017: 47). Ein Beispiel für eine solche Einheit der filmischen Einzelaufnahme, neben der Bewegung der Kamera (kontinuierliche Kamerabewegung), der Kontinuität der Montage (kontinuierliche Anschlüsse), ist auch die in die Tiefe konzipierte Einzelaufnahme (die Bildtiefe) (DELEUZE 2017: 45f.).

II.2.2 Panofsky: Filmische Räumlichkeit und Zeit oder – von der Bewegung zum Stil

In seinem Text aus dem Jahre 1934 (PANOFSKY 1967)¹⁶ definiert Erwin Panofsky den Film nicht nur in Bezug auf seine Technologie, wonach der Film eine »allmähliche Vervollkommnung einer neuen Technik« ist, sondern auch in Bezug auf die entsprechende Entwicklung »einer neuen Kunst« (PANOFSKY 1967: 343), und rechnet damit unmittelbar mit der traditionell verstandenen Kunstgeschichte ab. Diese Abrechnung wurde (neben einigen anderen Künsten, wie Architektur, Karikatur, und angewandte Grafik), als die einzige bildende Kunst »die wirklich lebt« (PANOFSKY 1967: 335) betitelt. Panofsky führt den Ausdruck »Stil« als eine Selbstverständlichkeit für das Resultat eines Kunstprozesses ein, weil der Film »mit der unstilisierten Realität« umgehen soll (PANOFSKY 1967: 355).

Dieser Schlussfolgerung über die Notwendigkeit des Stils im Film geht die Beziehung mit der hier dargestellten, ersten Eigenschaft des Films voraus, und zwar seine neue Technologie und das damit verbundene Problem der Materialität. Das ist ausgedrückt worden ganz im Gegensatz zu Michauds Schlussfolgerung über den Film, der nicht begriffen wurde als Materialität des kinematographischen Apparats. Nämlich

der Film, und nur der Film, wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns nun gefällt oder nicht. Von der Sonderform des Zeichenfilms abgesehen, gibt der Film materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang, der seinen Stil und sogar Phantastik oder unbeabsichtigte Symbolqualität weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhält als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der *Aufnahmeapparatur* (PANOFSKY 1967: 354).

Nun sind die Filmtechnik und der entsprechende Stil auch über eine Analogie mit der Grafik verbunden: einerseits, weil der Stummfilm im Vergleich zum Tonfilm, in seinem »Darstellungsstil« (PANOFSKY 1967: 351) als

¹⁵ Deswegen »gibt (es) also keine Veränderung oder Dauer im eigentlichen Sinne, umso weniger, als die Dauer eine ganz andere Dimension der Bildtiefe voraussetzt, welche die Parallelzonen vermischt und versetzt, anstatt sie übereinanderzulegen« (DELEUZE 2017: 43).

¹⁶ Ursprünglich veröffentlicht unter dem Titel *Style and Medium in the Motion Picture* (1934). Über die Geschichte der Veröffentlichung dieses Textes und seiner Bedeutung sowie über die Beziehung Panofskys zu Rudolf Arnheim und Walter Benjamin in Bezug auf das Problem des Einflusses des Filmmediums auf die traditionelle Kunstgeschichte siehe: BREDEKAMP 2006.

analog und als »eine verlorene Kunst« (PANOFSKY 1967: 351) bewertet wird, genau wie der Holzschnitt und Kupferstich Dürers. Das heißt, der Darstellungsstil muss mit der Darstellungstechnik konsistent sein.¹⁷ Andererseits stellt der Holzschnitt (am Beispiel Dürers) den Höhepunkt der Entwicklung der graphischen Holzschnitttechnik dar, genauso wie der Stummfilm allmählich zu seinem Höhepunkt entwickelt wurde (vgl. PANOFSKY 1967: 349).

Panofsky analysierte auch ein anderes Problem, das auf das Problem der Bewegungsdarstellung bezogen ist (der Film beginnt mit der Darstellung von Bewegung) (vgl. PANOFSKY 1967: 343f.). Im Kino ist nämlich das Subjekt einer »ästhetischen Erfahrung« so unterworfen, dass es sich »ununterbrochen in Bewegung« befindet, weil sich das Auge mit der Kamera identifiziert und die Kamera andauernd Entfernung und Richtung verändert.

Wie der Beobachter, ist sie gleichmäßig beweglich und aus demselben Grund vor ihm (dem Beobachter) der Erscheinungsraum. Nicht nur Körper bewegen sich im Raum, auch der Raum selbst bewegt sich, kommt näher, geht zurück, wendet sich, zerkleinert und nimmt erneut Gestalt (PANOFSKY 1967: 349).

In der Beziehung zur Bewegung, als ursprünglich repräsentativem¹⁸ Merkmal des Films, entsteht eine mögliche Definition des Films bei Panofsky, als »Dynamisierung des Raumes« und »Verräumlichung der Zeit« (PANOFSKY 1967: 345).

Verglichen mit Kirchner fällt die Übereinstimmung des Bewegungserlebnisses auf: der Künstler schreibt über seine (eigene) Bewegung in Bezug auf die Räumlichkeit als auch über sein Begleiten der inneren Bilder bis zu dem endgültigen. Außerdem erinnert dieser Text angesichts der Analogien zwischen Holzschnitt und Film auch an die Tatsache, dass Panofsky mit keinem Wort den deutschen expressionistischen Holzschnitt erwähnt. Vielleicht tut das Panofsky, weil es zunächst notwendig war, auf die bekannte technische Fertigkeit und auf ihren Höhepunkt in der traditionellen Grafik hinzuweisen.

Es ist jedoch bei der genannten Analogie auch nicht zu leugnen, dass, im Gegensatz zu Walter Benjamins Beharren darauf, »technische Reproduzierbarkeit« sei ein Verlust des künstlerischen Wertes eines Originalkunstwerks – der Aura, der Film Aufmerksamkeit dafür verdiene, wie er »Gefühle und Spannung« hervorrufe und die Macht besitze, »psychische Erfahrungen« zu

¹⁷ Panofsky schreibt über die Analogie des der Stilisierung noch nicht unterworfenen Stummfilms, der »organisch« hergestellt wurde, und der Grafik, wobei er Stil und Technik hervorhob: »Wenn ein Film zugleich natürlich und bedeutungsvoll wirken sollte, müsste das Spiel der Darsteller sich sowohl vom Bühnenstil unterscheiden als von der Alltagswirklichkeit. Man müsste die Sprache entbehrlich machen, indem man den Darstellungsstil organisch in Beziehung setzte zum technischen Verfahren der Bewegungsfotografie – wie in Dürers Druckgrafik die Farbe entbehrlich geworden ist durch eine organische Beziehung zwischen der Zeichnung und dem technischen Verfahren des Kupferstichs und Holzschnitts« (PANOFSKY 1967: 351).

¹⁸ Ganz wie Deleuze, der, eine These Bergsons übernehmend, das Bild, dem im frühen Film eine Bewegung zugegeben wurde, vom Bild-Bewegung unterschied, beschreibt auch Panofsky vor allem das Filmbild zu Beginn der Filmentwicklung: »Statt Theateraufführungen nachzuahmen, die schon ein gewisses Mass an Bewegung enthielten, fügten die frühesten Filme den Werken einer ursprünglich bewegungslosen Kunst die Bewegung hinzu, auf dass die faszinierende technische Erfindung durch sich selbst erstrahle, ohne sich in die Sphäre höherer Kultur zu drängen« (PANOFSKY 1967: 344).

vermitteln.¹⁹ Dies erinnert an die kunsthistorische Konvention, die Ausdruckseigenschaft des deutschen expressionistischen Holzschnitts hervorzuheben. Darüber hinaus weist unsere Analyse der Eigenschaften des Holzschnitts als Technik und seine Verbindung zur spezifischen, formalen Weltansicht auf die Beziehung zwischen einer gewissen Stilisierung und der Einfachheit der Ausdrucksmittel des frühen Films.

II.3 Von der Bewegungsdarstellung zur Bild-Bewegung

Beginnen wir mit den Beispielen (bereits erwähnt in Kapitel II.1), angefangen mit dem Film, der auf ganz einfache Weise die Räumlichkeit bewegte, indem er die Bewegung darstellt, entstanden ganz am Anfang der Entwicklung der Filmproduktion insgesamt. Der Holzschnitt *Selbstbildnis mit Pfeife* (Abb. 3) von E. L. Kirchner, den wir in der Folge analysieren, wiederholt Dicksons bewegte Räumlichkeit (obgleich Kirchner den Film wahrscheinlich nicht gesehen hat). Das tut er, indem er mit Ausdrucksmitteln des Holzschnitts arbeitet. Diese Ausdrucksmittel sind die folgenden: die schwarzen und weißen Oberflächen und deren Kontraste, sowie der ›Zuschnitt‹ in das vorgegebene, spezifische Format der Einzelaufnahme, als auch das Heraustrennen von vertikalen Linien. Damit produziert der Künstler das Verkürzen der Bewegung selbst – die Dynamisierung der Räumlichkeit und die Verräumlichung der Zeit, wie im Sinne der Theoretisierungen von E. Panofsky suggeriert wurde.

Dickson Greeting

Der erste Film von Dickson, *Dickson Greeting* (Abb. 1), kann in Bezug auf den Aspekt der Zeit beziehungsweise des Augenblicks, in dem die Dauer einer Handlung stattfindet, betrachtet werden, vor allem in dem Sinne, in dem Deleuze den frühen Film als Ergänzung zum Bild einer Bewegung, und nicht als Bild-Bewegung, einstuft. Zugleich jedoch wird durch die Wiederholung der Bewegung der Hutabnahme und durch den Bogen, den dabei die Hand durchführt, das Hervorheben der Bewegung selbst suggeriert, womit wir uns Deleuzes Anmerkung über die ›Tendenz‹ zur ›Bewegungseinheit‹ annähern und er wiederum das aus einzelnen Teilen zusammengesetzte Ganze andeutet. Dabei entsteht die Veränderung nicht in der gesamten Einzelaufnahme, sondern nur im Verhältnis des Teils zum Ganzen (Hutabnahme in Bezug zum Körper der Figur, die gezeigt wird) sowie im Verhältnis der Teile zueinander (die Hand in Bezug auf den Kopf). Nun kann man diesen Film gleichzeitig auf mehrere verschiedene Weisen sehen: in Bezug auf die Diachronie (Vorgang der Handlungsentwicklung – Grüßen durch die Hutabnahme), in Bezug auf die Synchronie (das Handlungsobjekt und das Subjekt, das durch das Objekt reproduziert wird, bestehen gleichzeitig) und zuletzt in Bezug auf die Räumlichkeit, die in Abwesenheit oder, wie auszuführen wäre, in eine abstrakte Räumlichkeit verwandelt

¹⁹ Panofsky schreibt: »Gefühle zu erregen und Spannungen zu erzeugen« (PANOFSKY 1967: 346).

wurde. Michaud schreibt über die Anwesenheit und das Verschwinden innerhalb der Einzelaufnahme in Bezug auf diesen ersten Film von Dickson:

Wenn die Figur ihre Umgebung verlässt, liegt die Betonung nicht mehr auf ihrer räumlichen Verlagerung, sondern auf dem doppelten Ereignis ihrer Erscheinung und ihres Verschwindens. Das Erscheinen und das Verschwinden sind voneinander nicht trennbar: Sie sind zwei Seiten ein und desselben Phänomens. Durch ihr Erscheinen im Bild, demonstriert die Figur ihre Loslösung aus jeglichem Kontext (Übersetzung Tatjana Geier)²⁰.

Es besteht also ein Teil, und damit auch das Ganze, genauso wie ein rudimentäres Verhältnis des Teils zum Ganzen, innerhalb dessen sich das Ganze nicht verändert, obwohl es auf die formalen Ausdrucksmittel hinweist: Frontalansicht, statische Kamera. In diesem Film steht die Bewegungsdarstellung an erster Stelle und sie schafft diese filmische Räumlichkeit aus dem Ganzen und den Teilen. Das ist eine klare Aussage über die Bestimmung des Films als eine Möglichkeit der Bewegungsdarstellung. Teil der Bewegung sind ihre Unterbrechung und Wiederholung, wobei mit der Wiederholung, eine Reihenfolge von identischen Augenblicken suggeriert wird. Die Dauer ist also zweifach: zeitgleich durch die Wiederholung der gleichen Bewegung und durch die Unterbrechung dieser Handlung beziehungsweise der Bewegung. Auch kann man ein Spannungsverhältnis feststellen, eben ein solches, wie wir es bei Kirchner gefunden haben, als er das Detail definiert beziehungsweise das Verhältnis der einzelnen in Bezug auf die ganze Form, welches wir in einigen der folgenden Holzschnitte Kirchners erkennen werden. Der Kampf mit dem Holz ist dabei im *Selbstbildnis mit Pfeife* (Abb. 3) und im *Im Kaffeehaus* (Abb. 2) weniger sichtbar als in der Zerkleinerung der Fläche des Abdrucks in den Holzschnitten *Mädchenkopf in Lampenlichtbeleuchtung* (Abb. 4) und *Begegnung* (Abb. 5).

Vier frühe Holzschnitte Kirchners

Die Betrachtung ausgewählter Holzschnitte ergänzen wir um die zuvor analysierten Aspekte des Verhältnisses zwischen dem Teil und dem Ganzen, der Lebendigkeit und der Bewegung. Dabei denken wir an die Definition des frühen in Bezug auf den reifen Film von Deleuze: dem Bild wird die Bewegung hinzugegeben, das filmische Bild besteht bereits als Bild-Bewegung. Die Dynamisierung der Räumlichkeit und die Verräumlichung der Zeit sind von Holzschnitt zu Holzschnitt ebenfalls immer präsenter, und zwar in dem Sinne, in dem dies (nach Panofsky) eine Eigenschaft des Films darstellt.

a) Augenblick-Räumlichkeit: Dem Bild wird die Bewegung hinzugefügt

In unserem ersten Beispiel, *Im Kaffeehaus* (Abb. 2), geht es vor allem um den abstrakten Raum: die Räumlichkeit ist definiert durch parallele vertikale Linien

²⁰ In der engl. Übersetzung: »When the figure steps out of his surroundings, the emphasis is no longer on his displacement in space but on the double event of his manifestation and vanishing. Appearance and disappearance are inextricably intertwined: they are two sides of the same phenomenon. By bursting into the image, the figure demonstrates his exclusion from any context« (MICHAUD 2004: 51).

im Hintergrund, welche sie gleichzeitig in gleiche Teile trennt und ihr so das Maß für Proportionen vorgeben. Damit ist die vordere Figur links größer als die rechts in der zweiten Ebene, während die weiße Oberfläche der weiblichen und das Fragment der (männlichen), dem Beobachter zugewandten Figur noch weiter entfernt ist. Die Teile sind definiert durch das abstrakte, geometrische Schema des Raumes, der die Szene zusätzlich dynamisiert, indem er ihn näherbringt und entfernt. Die Szene kann man mit dem Film *Dickson Greeting* (Abb. 1) und den entsprechenden Maßen vergleichen. Die Raumgeometrie (Bewegen des Hutes von rechts nach links) erinnert an den Aspekt des Verhältnisses des Ganzen zum Teil und an die asymmetrische Komposition. Die Bewegung des Blicks geht von links nach rechts, um in der Mitte zu enden. Gezeigt wird ein Fragment, und zwar das Fragment einer Handlung, welche uns in das einführt, was sich außerhalb der gezeigten Räumlichkeit befindet, ein breiteres Ambiente, eine Atmosphäre, dynamisch und präsent, intensiv. Die Wirklichkeit wird in die Szene durch die abstrakten Verhältnisse der Komposition eingebracht. Sie stellt die Dimension der Lebendigkeit dar, denn sie bringt durch dynamische Verhältnisse des Schwarzen und des Weißen sowie durch das asymmetrische, dreieckige Komponieren eine Unruhe in die Beobachtung hinein. Weil sie die Zeit durch die räumlichen Koordinaten bestimmt, bezeichnen wir diese Variante der Teilhabe am Augenblick als *Augenblick-Raum*.

Diese Darstellung führt uns unumgänglich zu Deleuze und seiner Bestimmung der Bewegung als ein Phänomen, das es an sich selbst nicht gibt, sondern das sich an Objekte und Figuren bindet. Sollte also der Film Einfluss auf diesen frühen Holzschnitt haben, einen der ersten Kirchners überhaupt, dann besteht er in der Übertragung des charakteristischen Verhältnisses gegenüber der Bewegung, die das Ganze immer noch nicht ändert, obwohl sie eine Unruhe in die Komposition trägt, indem die Szene als ›Einheit der Einzelaufnahme‹ beziehungsweise ›Einheit der Bewegung‹ suggeriert wird. Das ist in dieser Darstellung so, weil wir das Werk als ein ausgeglichenes und gespanntes Ganzes erleben, als Beweis dafür, dass Kirchner bereits zu Anfang seines Holzschnittschaffens als ein Verhältnis zwischen der einzelnen und gesamten Form, nachgedacht hat.

b) Augenblick-Raum mit Diachronie-Elementen: zur Bild-Bewegung

Ähnliche Verhältnisse finden wir auch im *Selbstporträt mit Pfeife* (Abb. 3): Vertikale Linien von links und von rechts definieren abstrakt den Raum, in dem, abgeschnitten von oben und von unten, die Darstellung des eigenen Gesichts steht, wie der Künstler es selbst sieht. Doch das Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen ist so, dass die rechte Seite mit verdickten, dunklen Umrissen Bewegtheit suggeriert, als Teil des Ganzen, und wie ein Fragment wirkt, das sich erst innerhalb des Ganzen heraustrennt und zu etwas anderem wird.

Die zugehörige Lebendigkeit und Bewegung, zeitgleich ausgewiesen durch minimale räumliche Determinanten und das Motiv selbst, das die Übertragung einer Handlung (das Rauchen der Pfeife) suggeriert, sind hier der

stärkeren Transformation des Bildes in eine Bild-Bewegung unterworfen: Auch schon deswegen, weil das Format des Holzschnittes selbst rechtwinklig ist, also durch die Andeutung einer Filmleinwand, aber auch, weil es keine Bildebenen gibt, keine Zugaben, alles wird gleichmäßig in einem Akt gezeigt, ausgedrückt im Gesichtsfragment mit der Pfeife im Mund. Diese Darstellung ist daher auf eine gewisse Weise auch performativ. Hier gibt es keine Simultanität wie im Beispiel von *Im Kaffeehaus* (Abb. 2), sondern eine Diachronie, da sie ein Lesen von links nach rechts suggeriert, wobei das Erlebnis einer Änderung in ihrer Dauer entsteht.

Dieses Beispiel werden wir *Zeit-Raum mit Diachronie-Elementen* nennen. Dies ist zugleich die nächste Stufe in der Affirmation der autonomen Ausdrucksmittel des Films: Weil der rudimentäre Akt der Bewegungsdarstellung hier mehr Eigenschaften einer Bild-Bewegung als einer dem Bild hinzugefügten Bewegung aufweist. Hier ist zudem der Vergleich mit *Dickson Greeting* (Abb. 1) unumgänglich: Michauds Suggestion des Phänomens des Erscheinens und des Verschwindens als eines Elements der Andeutung einer Bewegung manifestiert sich in diesem Holzschnitt durch das Hinzugeben eines Paares vertikaler Linien an beiden Längsseiten (den kürzeren Seiten) des Holzschnitts. Wir sehen diese als abstrakte Kraftlinien, die dem Bild (Holzschnitt) den Eindruck von Bewegung verleihen.

c) Augenblick-Diachronität: Bild-Bewegung

Mit *Mädchenkopf in Lampenlichtbeleuchtung* (Abb. 4) verhält es sich ganz anders: Obwohl im gleichen Jahr entstanden wie *Selbstporträt mit Pfeife* (Abb. 3), ist dieser Holzschnitt instabil und transient, unbegrenzt und mehrschichtig. Diese Darstellung suggeriert uns nicht nur den Wert des Modells und des Künstlers, sondern fügt auch eine zusätzliche Beobachterfunktion hinzu. Dominante schwarze Oberflächen und weiße, kurze, gewundene Linien deuten die Bewegtheit der als Büste dargestellten weiblichen Figur an und deformieren zudem die rechte Gesichtshälfte, indem sie eine doppelt breite, dunkle Schattenerfläche hinzufügen. Es stellt sich die Frage, ob wir die gewundenen Längs- und Querlinien der weißen Umrisse als diachrone oder als simultane Bewegtheit sehen können. Bei der Analyse einer Renaissance-Zeichnung stellt Michaud fest, dass es sich bei mehreren weiblichen Körpern in Folge, nach Warburg, eigentlich um eine simultane Darstellung von sukzessiven Positionen handelt (vgl. MICHAUD 2004: 80). Am Beispiel des Holzschnitts scheint es, als ob die Mehrzahl der heterogenen Griffe (Einschnitte und Hervorhebungen) eine Abfolge von Interpretationen suggeriert. Die Flächendarstellung und gleichzeitig das Dynamisieren des Verhältnisses des oberen und unteren Teils des Porträts sowie seiner linken und rechten Seite verweisen auf das spezifische Formen des ›Details‹. Das heißt – des rechten, verunstalteten Teils des Gesichts, welches durch die antimimetische Deformierung die Unsicherheit der Position des Beobachters miteinbringt; denn dank der Tatsache, dass keine Darstellungsgrenzen vorhanden sind (die Grenzen befinden sich im rechteckigen Rahmen – einem Bestandteil des Holzschnitts), verfügt er über keine räumliche

Orientierung. Es entsteht Bewegung: gleichzeitig von links nach rechts (unten) in der dreieckigen asymmetrischen Büsten-Darstellung und von rechts nach links, zum Beobachter hin.

In seiner Warburg-Analyse sagt Michaud weiter, dass beim Beobachten von Renaissancebildern das ›Auge [...] gegenüber der Figur eine nachahmende Bewegung aus[führt], um die Illusion zu erhalten, dass das Objekt sich bewege. [...] Sie [die Figuren, Anmerk. M.R.P.] bewegen sich auf einer Ebene parallel zum Zuschauer, so dass der Zuschauer nur dann an eine Bewegung glauben kann, wenn er seine Augen bewegt‹ (Übersetzung Tatjana Geier)²¹.

Durch die Beobachtung nehmen wir an der Ausführung der Darstellung teil, wir verändern aktiv ihr Aussehen und fügen ihr die Konnotation der Reihenfolge, der Diachronität, der Bewegung zu etwas Neuartigem von links nach rechts hinzu, indem wir den gewundenen Umrissen der Büste sowie den weißen, einfachen, gewundenen Linien, durch welche die Darstellung ausgerichtet wird, folgen. Das Porträt der Frau, das als Thema das Verhältnis von Licht und Schatten hat, ist das Manifest des Verhältnisses der Spannung, der antimimetischen, antiästhetischen Stellung bei dem Versuch der Darstellung der Bewegung. Die formale Asymmetrie ist zugleich ein Greifen nach Lebendigkeit. Das Gesicht als Objekt wird zerrissen und geschichtet, nicht-einfangbar, dabei bringt es Details hervor, die nur durch das Verhältnis zum Ganzen messbar sind, organisch daraus hervorgehend, davon untrennbar und damit im gleichen Maße Beziehungen herstellend mit etwas, was nicht das Thema der Darstellung ist, was aber eindeutig in der Darstellung gezeigt wird: Eine vollständige emotive Ausgeschlossenheit, Gleichgültigkeit, Verweigerung von Emotionen.

In diesem Fall wäre die Rede von der Andeutung einer Kamerabewegung von links nach rechts und umgekehrt, zu klar abgetrennten Teilen des Gesichts. Das würde uns nur noch mehr von der Nähe dieses Beispiels zu Deleuzes Analyse der frühen Filmpraxis zur ›Einheit‹ der Einzelaufnahme beziehungsweise zur ›Einheit der Bewegung‹ überzeugen. Die Einheit der Einzelaufnahme ist hier durch eine tiefenkonzipierte Einzelaufnahme erreicht, wo statt eines Porträts die weißen, kurzen, gewundenen Linien als Zeichen der Bewegung zum Thema werden. Der Eindruck, dass die Figur sich im Raum befindet, wird noch zusätzlich verstärkt durch die Anwesenheit der Schattenfläche rechts, die den Umriss des Gesichts nachzieht und damit fast ein zusätzliches, paralleles Gesicht erzeugt. Kirchner erzeugt Spannung sowohl in dem Sinne, wie Deleuze über das Ganze als Transformabilität als Folge von Bewegung schreibt, als auch in dem Sinne, wie Will Grohmann im Jahre 1925 über die Spannung schreibt, als er Kirchner und seine Reflexion in Bezug auf die

²¹ »With the introduction of the forward-moving figure, the spectator was constrained to exchange comparative for anthropomorphic observation. The question was no longer ›What does this expression mean?‹ but ›Where is it moving to?‹ The eye executes an imitative movement vis-a-vis the figure, in order to maintain the illusion that the object is moving. [...] They [the figures, Anm: M.R.P.] move on a plane parallel to the spectator, so that the spectator can believe in forward movement only when he moves his eyes« (MICHAUD 2004: 82).

Nichtexistenz von Details als Folge einer gegenseitigen Verbindung von Teil und Ganzem paraphrasiert.

Dieses Beispiel nennen wir: Augenblick-Diachronität: Bild-Bewegung.

d) Augenblick-Synchronität: Bild-Bewegung

Das Blatt *Begegnung* (Abb. 5) aus dem Holschnittzyklus *Zwei Menschen*²² hingegen suggeriert eine Deutung im Zeichen der Synchronität: Eine Begegnung zweier nackter Menschen, davon die weibliche Figur vorne, den Rücken zugewandt, und die männliche rechts, der weiblichen Figur entgegenkommend, mit Schatten am Boden, die sich aus dem Rahmen der Darstellung hinaus bewegen, auf die Verbindung mit dem ornamentalen vertikalen Fragment links deutend. Es scheint, als ob das Porträt auf die Position des Künstlers hinweise, der seinen Blick von unten auf die Figuren richtet und uns suggeriert, als Zuschauer den gleichen Blickwinkel einzunehmen. Der gefleckte Hintergrund, ausgerichtet von links oben nach rechts unten, als Andeutung von Vegetation, die ornamentale, diagonale Rankenverflechtung, die horizontalen hellen Linien des Haars der weiblichen Figur sowie die diagonalen Schatten am Boden geben der Darstellung eine Dimension, die aus einem Augenblick eine Dauer erzeugt, daher einen Wert der Simultanität.

Die asymmetrische Komposition sowie das Verhältnis des Teils und des Ganzen (des Ornaments und der symbolischen Darstellung) in den Schatten und im Gesicht am Ende des ornamentalen Rahmens greifen jene Schicht des Realen auf, das in der Nichtdarstellbarkeit steckt. Die Darstellung hat daher eine andere Dimension als jene, welche dargestellt wird: Die Symbolik des Treffens, das einen Trost für die Zukunft spendet, bietet unter dem Schleier der Repräsentation eine Ebene von Realität und von Lebendigkeit²³.

Ein Teil der Darstellung ist der Winkel der Aufnahme (das Frauengesicht am Boden der Darstellung als Teil der ornamentalen Fläche), aber auch die Montage (Elemente, die laut Deleuze ein Ganzes ausmachen), weil der dominanten Szene ein ornamentales Band links zugegeben wurde: erst alle Elemente zusammen bilden ein Ganzes. Obwohl trennbar, stehen sie im Dienst einer anstößigen Begegnungsdarstellung, weil es sich um nackte Figuren handelt, was Nähe andeutet, wobei sie gleichzeitig voneinander entfernt sind, entzweit durch den Schatten am Boden, was wiederum eine Deutung von links nach rechts, in die Tiefe suggeriert. All das sind Elemente, die aus diesem ›Bild‹ eine filmische Bild-Bewegung machen, das Eingefangen-sein in einer Einzelaufnahme oder, wie Deleuze selbst schreibt: Das ganze realisiert sich

als das, was die Ensembles hindert, sich in sich oder über anderen Ensembles zu schließen, was von einer Ordnung zeugt, die auf kontinuierliche Abläufe ebenso wenig wie auf

²² Über den Zyklus als Kirchners Illustration des Romans Richard Demels *Zwei Menschen* aus dem Jahr 1903 schreibt inspiriert Meike Hoffmann (2011).

²³ Michaud zitiert Warburg, seine Theoretisierung des Renaissance-Modells der Darstellung: »Artistic activity, when it represents the human figure, is often first of all the pressure of causality reproducing once again the surface of things themselves« (MICHAUD 2004: 31).

Brüche zurückzuführen ist. Das Ganze erscheint in der Dimension einer Dauer, die sich ändert, unaufhörlich verändert (DELEUZE 2017: 47f.).

Nach Meike Hoffmann handelt es sich um das asymmetrisch, in Bezug auf das figurative Hauptmotiv komponierte Fragment des Ornamentbandes. Dieses Fragment entspreche: 1. der spezifischen, damals aktuellen Betonung der Ausdruckseigenschaften der Darstellung (die Autorin verweist auf die Theorie von Theodor Lipps, wonach die emotionale Wahrnehmung von der rhythmischen Bewegung abhängt) (vgl. HOFFMANN 2011: 28) und 2. sei es vergleichbar mit dem Funktionieren einer Abfolge von Darstellungen wie beispielsweise des »Stummfilms«, weil die begleitenden ornamentalen Bänder die gegenseitige Verbindung einzelner Szenen unterstützten, bis hin zum emotionalen und damals noch undenkbareren, »klangvollen« (»musikalisch«) begleiteten Filmeffekt (HOFFMANN 2011: 29).

Dieses Beispiel nennen wir Augenblick-Synchronität: Bild-Bewegung.

III. Schlussfolgerung: Der Einfluss des Films auf Kirchners Holzschnitte

In dem Bestreben, zu einigen neuen Erkenntnissen über die frühe expressionistische Grafik Ernst Ludwig Kirchners zu gelangen, haben wir versucht, eine Typologie zu entwickeln, die seinem Ansatz der Bewegungsdarstellung entsprechen würde – von demjenigen Typ, der neue räumliche Verhältnisse entdeckt, bis zu jenem, der in der Zeit der Betrachtung/Deutung nach der Dimension der Zeit beziehungsweise der Dimension der Bewegung sucht.

Wir sind dem Film insofern näher gekommen, als wir den ursprünglich in der Grafik festgestellten Problemkomplex des Verhältnisses des Teils und des Ganzen sowie der Lebendigkeit, der hinter dem Versuch der Bewegungsdarstellung steht, auch in diesem Medium erkannt haben, zunächst als ein Eindringen der Realität in die filmische Darstellung und dann als Aufstellung des Rätsels der Darstellung selbst. Ist es jedoch möglich, festzustellen, ob der Film Kirchners Grafik beeinflusst hat? Kirchner mag zu dieser Zeit keine Filme gesehen haben, seine Aufzeichnungen hierüber sind in Bezug darauf rar (vgl. HENZE/DUBE-HEYNIG/KRAEMER-NOBLE 1990; DELFS 2010). Wenn aber das *Kaffeehaus* (Abb. 2) eine Innovation im frühen Film entdeckt, welche die vorgegebenen Rahmen des Bildschirms überschreitet (vgl. PETERLIĆ 2008: 50), und die *Begegnung* (Abb. 5) die Beschäftigung mit der subjektiven Einzelaufnahme anbietet (die im frühen Film aus der Montage von Filmen mit doppelten Einzelaufnahmen hervorgeht) (vgl. PETERLIĆ 2008: 52), dann können die Porträts zwischen diesen beiden allgemeinen Orten der frühen Kinematographie betrachtet werden.

Die Entwicklung des Gedankens an die Unterteilung von Deleuze (Bergson) auf Bild+Bewegung und Bild-Bewegung wurde auf Beispiele früher Holzschnitte Kirchners angewandt. Und zwar nicht um eine imaginäre, sich

entwickelnde, fortschreitende Linie auszuführen, sondern um ein Nachdenken über die Beziehung zwischen den beiden Medien – des Holzschnitts und des Films – möglich zu machen. Das Dynamisieren der Räumlichkeit und die Veräumlichung der Zeit als wesentliche Richtlinien der filmischen Darstellungsweise helfen bei einer Präzisierung ausgewählter Beispiele in dem Sinne, in welchem diese Richtlinien für das Verstehen der Bewegungsdarstellung in der frühen Grafik Kirchners von Bedeutung sind. Es wurde eine Verbindung hergestellt zwischen Kirchners Verständnis der Bewegungsdarstellung und der entsprechenden Verbindung mit der Holzschnitttechnik – und mit Michauds Analyse der Beziehung Warburgs und des für ihn zeitgenössischen, frühen Films, wie auch Deleuzes Betonung des Syntagmas Bild-Bewegung. Das Insistieren Panofskys auf der Herstellung einer Verbindung zwischen dem Holzschnitt und dem Film in dem Sinne, dass beide Medien qualitative Höhepunkte erreicht hatten, führt uns zu einem Paradox – dass mit dem Holzschnitt die Auflösung der Darstellungskrise erreicht wurde, ähnlich der frühen filmischen Ausdrucksfähigkeit. Der Film hat geholfen, den Holzschnitt zu verstehen.

Wenn ein Film wie *Dickson Greeting* (Abb. 1) durch sein Paradigma des Erscheinens und des Verschwindens beziehungsweise der Bewegungsdarstellung (und der Darstellung seiner Wiederholung) wie eine Zerkleinerung der Bewegung in *Mädchenkopf in Lampenlichtbeleuchtung* (Abb. 4) und *Begegnung* (Abb. 5) erkennbar ist, dann ist die Filmartigkeit der Einzelaufnahmen aus eben jenem Film auf *Im Kaffeehaus* (Abb. 2) und *Selbstporträt* (Abb. 3) übertragbar. Das Verhältnis des Teils und des Ganzen, deutbar als ein Erzählen, beziehungsweise als das Andauern einer Handlung – erkennen wir in den ersten beiden Holzschnitten, während uns der Schnitt einer Einzelaufnahme sowie die Stilisierung eine Analogie zu den anderen beiden Holzschnitten erlauben.

Frühe Filmtheorien betonen insbesondere das Übereinstimmen der Verfolgung einer Bewegung in der Natur mit der Kamera und den ästhetischen Anspruch, dass der Film aus einem Respektieren von traditionellen Regeln der visuellen Gestaltung bestehe: eine falsch gerichtete Bewegung könne die richtig gerichtete Aufmerksamkeit des Betrachters nur stören (vgl. hierzu die frühen Texte von Hermann Häfkers in DIEDERICHS 2004). Kurz gesagt, die durch die Kamera und den Projektor ermöglichte Bewegungsdarstellung hat in den Holzschnitten ihr Analogon in der Technologie des Mediums selbst gefunden (das Schneiden ins Holz, die dramatische Begegnung des Messers und des Materials), aber auch in der Theorie des Künstlers selber, der die Aufeinanderfolge der bildlichen Betrachtung von Filmbildern in die Aufeinanderfolge der ›inneren‹ Betrachtung des Künstlers übersetzt hat: Erst nach der Betrachtung der Bilderfolge entsteht das Endgültige.

Abbildungen



Abb. 1:
Still aus dem Film *Dickson Greeting* von W. L. Dickson



Abb. 2:
Ernst Ludwig Kirchner: *Im Kaffeehaus*
Quelle: DUBE-HEYNING/DUBE 1967



Abb. 3:
Ernst Ludwig Kirchner: *Selbstbildnis mit Pfeife*
Quelle: DUBE-HEYNING/DUBE 1967



Abb. 4:
Ernst Ludwig Kirchner: *Mädchenkopf in Lampenlichtbeleuchtung*
Quelle: DUBE-HEYNING/DUBE 1967



Abb. 5:
Ernst Ludwig Kirchner: *Begegnung*
Quelle: HOFFMANN 2011

Literatur

- BREDEKAMP, HORST: ›On Movies‹. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin. In: KOEBNER, THOMAS; THOMAS MEDER; FABIENNE LIPTAY (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG] 2006, S. 239-252
- CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth Century*. London [MIT Press] 1992

- DAHLMANN, JANINA: Grotteske Köpfe – Karikaturen und Masken. In: MOELLER, MAGDALENA M. (Hrsg.): *Frühe Druckgraphik der ›Brücke‹*. München [Hirmer Verlag] 2005, S. 68-72
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2017
- DELF, HANS (Hrsg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Der Gesamte Briefwechsel*. Zürich [Scheidegger & Spiess] 2010
- DE MARSALLE, LOUIS: Über Kirchners Grafik. In: *Genius*, 2, 1921, S. 250-263
- DE MARSALLE, LOUIS: Zeichnungen von E. L. Kirchner. In: GRISEBACH, LOTHAR; LUCIUS GRISEBACH (Hrsg.): *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*. Köln [DuMont] 1997, S. 184-188
- DIEDERICH, HELMUT H. (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- DUBE-HEYNING, ANNEMARIE; WOLF-DIETER DUBE: *E. L. Kirchner. Das Graphische Werk*. Bd. I. München [Prestel] 1967
- GROHMANN, WILL: *Kirchner-Zeichnungen*. Dresden [Verlag Ernst Arnold] 1925
- HOFFMANN, MEIKE: Mit der Ausdrucksarabeske auf dem Weg zum Expressionismus – Ernst Ludwig Kirchners Holzschnittzyklus Zwei Menschen (Mann und Weib). In: GERLINGER, HERMANN; KATJA SCHNEIDER (Hrsg.): *Wort wird Bild. Almanach der Brücke*. Bd. 2. Halle/Saale [Stiftung Moritzburg] 2011, S. 23-29
- HÜNEKE, ANDREAS: Erich Heckel und der zeitgenössische Film 1913-1930. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge*, 32, 2005, S. 113-119
- KETTERER, ROMAN NORBERT: Erich Heckel. In: KETTERER, ROMAN NORBERT: *Dialoge. Bildende Kunst. Kunsthandel*. Stuttgart [Belser Verlag] 1988, S. 37-63
- KIRCHNER, ERNST LUDWIG: Die Arbeit E. L. Kirchners. In: KORNFELD, EBERHARD W. (Hrsg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*. Aus Anlass der Ausstellung von E. L. Kirchner im Kunstmuseum Basel, vom 18. November bis 27. Januar 1980. Bern [Kornfeld Verlag] 1980 S. 331-344
- MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York [Zone books] 2004
- MOELLER, MAGDALENA: ›Die Brücke‹. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. In: MOELLER, MAGDALENA: *›Die Brücke‹, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*. Ausstellungskatalog: Brücke-Museum Berlin: 6. März – 26. Juli 1992. Berlin [Verlag Gerd Hatje] 1992, S. 11-41
- PANOFKY, ERWIN: Stil und Stoff im Film. In: *Filmkritik*, 11, 63, 1967, S. 343-355
- PETERLIĆ, ANTE: *Povijest filma*. Zagreb [Hrvatski filmski savez] 2008
- PRESLER, GERD: *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher »Ekstase des ersten Sehens«*. Karlsruhe [Engelhardt und Bauer] 1996
- REMM, CHRISTIANE: Die Holzschnitt-Ausstellung I der Künstlergruppe ›Brücke‹ 1906 in Dresden. In: MOELLER, MAGDALENA: *Frühe Druckgraphik der ›Brücke‹*. München [Hirmer Verlag] 2005, S. 26-32

- ROTTERS, EBERHARD: Ernst Ludwig Kirchners Begriff der ›Hieroglyphe‹ und die Bedeutung des Graphischen Details. In: ROHDE, GEORG; OTTFRIED NEUBECKER (Hrsg.): *Edwin Redslob. Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*. Berlin [Blaschker] 1955, S. 336-340
- SCHIEFLER, GUSTAV: Einführung. In: HENZE, WOLFGANG, ANNEMARIE DUBE-HEYNIG, MAGDALENA KRAEMER-NOBLE (Hrsg.): *Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schiefler. Briefwechsel, 1910-1935/1938*. Stuttgart [Belser Verlag] 1990, S. 416-433