

JOHANNA ROLSHOVEN

»Visuelle Mobilität« – Erkundungen zu Bild, Wahrnehmung und Bewegung

»Es gibt nichts Bewegliches, das sich von der ausgeführten Bewegung unterscheidet, es gibt nichts Bewegtes, das getrennt von der übertragenden Bewegung besteht. Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit« (Gilles Deleuze).

Kulturanalytisches Arbeiten ist ergebnisoffen und diskutierbar. Es setzt an der Kontingenz des Alltagslebens und seiner Erscheinungen an, an seinen Unwägbarkeiten, an dem im Voraus nicht Gewussten, dem Poesie und Schrecken zugleich innewohnen. Diese Erkenntnis leitet die folgenden Überlegungen über das Verhältnis zwischen Bild und Bewegung. Sie setzen vor dem Film an: bevor 24 Bilder pro Sekunde vom Auge erfasst werden, dort, wo die Bilder den Moment der Bewegung erfassen wollen und nicht, wie im Film, ihren Fortlauf in der Zeit. Empirischer Gegenstand der Überlegungen sind fotografische Amateuraufnahmen, die Wahrnehmungssituationen von Bewegung abbilden und damit Imagination und Rationalisierung herausfordern.

In einer phänomenologischen Perspektive soll eine Dimension der visuellen Wahrnehmung und des (visuellen) Handelns betrachtet werden, die sich mit dem von Renate Brosch geprägten Begriff »visuelle Mobilität« umreißen lässt (BROSCH 2009: 8). In dem Versuch, Bilder und Bewegung auseinander zu setzen, erweist sich der Begriff des *Bewegungsbildes* als hilfreich, da er anders als der Deleuzesche Begriff des *Bewegungsbildes*, der die schnelle Reihung der Bilder zum Film meint (DELEUZE 1997 [1983]), Bewegung als Eigenschaft des Bildes selbst zu bezeichnen vermag. Die These des

Bildes, so ließe sich sagen, ist die Fixierung, während seine Antithese die Bewegung ist. Die Dritte im Bunde ist die Wahrnehmung bzw. die wahrnehmende Akteurin/der wahrnehmende Akteur, die in der Konstruktion einer Synthese dieses widersprüchlichen Zusammenhanges behilflich sind. Fotografie und Film »können durch ihre Differenz zur Wahrnehmung zeigen, dass Wirklichkeiten sich nicht in Anschauungen erschöpfen« (BROSCH 2009: 8), sondern ein Drittes (re-)produzieren: ein Handlungsmoment. Dieses speist sich zum einen aus der kulturellen Erfahrung des Selbst, einem Sozialisationsprozess in Blickweisen und Seharten über mehrere Generationen, zum anderen aus etwas, das je nach Denkort Repräsentation genannt wird, Ideologie oder Projektion. Ich entscheide mich hier für den strukturalistischen Begriff der Repräsentation.

Eingangs will ich an einer Evidenz ansetzen: an der Mehrdeutigkeit der Fotografie. Im Juli 2015 ging eine Schwarz-Weiß-Aufnahme aus den 1930er-Jahren durch die europäische Presse, auf der die englische Königsfamilie zu sehen war: Vater, Mutter, Kinder, darunter die kleine Elizabeth, alle die Hand zum Hitlergruß erhoben.

ABBILDUNG 1

The Sun, 17th July 2015



Die britische Illustrierte *The Sun* hatte die Aufnahme, einen Filmstill aus einem Amateurfilm, offensiv und zur Empörung des Königshauses als Coverbild mit »Royal Heilnesse« getitelt. Der festgehaltene Moment, so

der im Juli in der Pariser *Le Monde* zitierte britische Geschichtsexperte, sei aus dem Zusammenhang gerissen, ein missverständlicher Ausschnitt; die *Royals* hätten das nicht wirklich so gemeint, sondern sich mit dieser Geste über die Deutschen lustig gemacht.

Hier soll es nun nicht darum gehen, was die Geste *tatsächlich* meinte, sondern darum, dass wir es gewohnt sind, zu interpretieren, indem wir ein Bild festhalten und seine Bedeutung festschreiben. Im Gegensatz zum Film wird die Dokumentar fotografie, mehr noch als die künstlerische Fotografie oder Malerei, in der Regel als eine Praktik des Einfrierens von Wirklichkeitseindrücken beschrieben. Indem sie den Augenblick der Zeit entzieht (BOURDIEU/BOURDIEU 1965: 173) und ihn dabei historisierend fixiert, ist sie – mit Gunnar Schmidt – »ein Medium wider die Vergänglichkeit der Existenz, der Welterscheinungen« (SCHMIDT o. J. [2013]).

»Die Arbeit der Fotografie ist die Stilllegung [...] oder das Verweilen. In dem historischen Augenblick, wo die Welt zu rasen beginnt, wird ein Bildmedium erfunden, das die Dinge zu fixieren vermag. Wo das Auge Streifen wahrnimmt, dort findet die Fotografie den Punkt und die Ruhe. Sie schafft Musee [sic!], Betrachtungsgeduld, die die Realität mehr und mehr versagt« (ebd. o. J. [2013]).

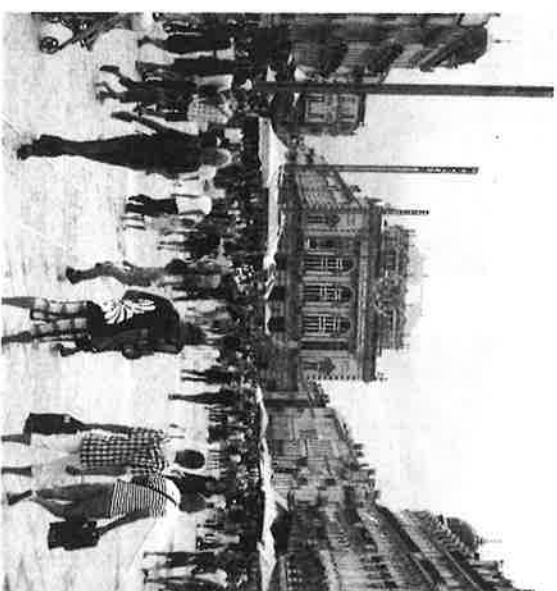
Mit diesem Zitat situiert Schmidt die technische Erfindung und ihre kulturelle (auch körperliche) Praxis in einem epochalen Kontext und weist damit auf ihre je zeitgenössische Symptomatik. Die piktoriale Stasis wird gegen die Beschleunigung der Weltfahrt gesetzt, während der Film der Bewegung auf den Grund geht, indem er sie darstellt, ja sogar erst schafft.¹

Fotos, so die hier formulierte Annahme, lassen sich nur unter Ausschluss der Bewegung als statisches Moment interpretieren. Denn der Akt des Sehens, die auf Erfahrung beruhende Wahrnehmung fügt dem Bild – wie die Aufnahme der lebendigen Atmosphäre eines städtischen Platzes veranschaulicht (vgl. Abb. 2) – die Bewegung wieder hinzu: »Das Bild, das sich im Akt der Wahrnehmung – in der Bewegung des Blicks und seiner Dauer – konstituiert, ist Bewegung und es ist Zeit« (SCHMIDT o. J. [2011]: 4).

¹ Vgl. Kay Kirchmann (2004: 269): »Und so steht am Beginn der fotografischen Aufzeichnung von Bewegung ein genuin wissenschaftliches Interesse, das der Bewegung indes ausstreben musste, was bislang als ihre ontologische Bestimmung schlechthin angesehen worden war – nämlich ihr Bewegtsein.«

ABILDUNG 2

Place de la Comédie, Montpellier



© Paula Rolshoven 2013

»As in photographing a crowd, the details of the picture change continually, but the general effect is much the same, whatever moment is chosen. I have attempted to produce an instantaneous picture, fixing the facts on my negative as they appear at a given moment, and the imagination of my readers must add the movement, the constant changes, the whirl and turmoil of life« (BOOTH 1902: 26, zit. n. KLEBERG 2012: 124, Anm. 28).

Sobald man die aus dem Bild verbannte Bewegung wieder hinzufügt, gewinnt das Bild, aber auch seine Beschreibung, Erfassung und Deutung einen dynamischen Charakter. Einen solchen Effekt erzielt man auch, indem man z. B. »fälscht«, das heißt unscharf und unkalibriert fotografiert. Das Ergebnis stellt sich zunächst als verwirrendes Moment ein und entzieht sich zu einem gewissen Grad der Deutung.

Die Aufnahmen aus dem fahrenden Auto (vgl. Abb. 3) geben nicht das wieder, was die Autorin des Bildes aus der Bewegung des fahrenden Autos heraus selbst gesehen hat. Diese Illusion verdankt sich der technischen

ABBDUNG 3
Biel/Bienne 2011



© JR

ABBDUNG 4
Frankfurt/M. 2008



© JR

ABBDUNG 5
Cannes/Croisette 2008



© JR

Verlängerung des Auges durch einen Fotoapparat mit Schlitzverschluss², dessen Bilder bei Bewegungsaufnahmen alle Vertikalen in Abhängigkeit von der Geschwindigkeit der Eigenbewegung knicken – also auf den ersten Blick seltsame Blüten treiben und damit so bezeichnende ›unwirkliche‹ Eindrücke von der Wirklichkeit produzieren. Der Apparat greift in die visuelle Konsumpraxis ein. Dieser Verwirrung wohnt ein konstruktives Moment inne, ein ›dialektischer Haken‹ (вЛОСН П. ССММДТ О. Ј. [2013]), der auf die Tücken der Wahrnehmung und auf ihre kulturelle Überformung verweist, die sowohl, wenn es um Bewegung geht, als auch, wenn es um die Wahrnehmung der Ambivalenzen zwischen Abbildung und Wirklichkeit

geht, wenig geübt ist.³ Historisch geht das Erstaunen über die Bewegung, das die Bildbetrachtung hervorruft, auf die Beschleunigungserfahrung der Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert zurück (vgl. SCHWEIBUSCH 1977) und ist demnach ein gelerntes Erstaunen.

Bewegtbilder motivieren zu dem Versuch, Bild, Bewegung und Wahrnehmung mit Technik und AkteurIn in ihrer Zeitgenossenschaft kulturanalytisch zusammen zu denken und eine erste Auslegungsvorzunehmen, die im Folgenden kurz skizziert sei. Demnach lassen sich drei phänomenologisch begründete Möglichkeiten des Bewegtbildes unterscheiden: (1) bewegte Bilder als Film, (2) Bilder (ihre ProduzentInnen und Werkzeuge), die Bewegung festhalten, sowie (3) Bilder, die als ProduzentInnen Bewegung wiedergeben, selbst aber keine Wirklichkeitsentsprechung haben.

Bewegte Bilder als Film

»Film: Das ist die Möglichkeit, Äußeres in Bewegung zu zeigen, das Äußere, wie es sich selbst bewegt und wie es in Bewegung gebracht wird durch die fliegende, fahrende, schwenkende Kamera. Film: Das ist die Möglichkeit, Äußeres in ständig wechselnden Blicken, Distanzen, Standorten zu zeigen« (GROB 2009: 161f.).

»Das filmische Bild ist ein Bild in Bewegung, d.h. es nimmt Bewegung auf und gibt Bewegung wieder« (ebd.: 161f.) Dabei rekonstruiert der Film Bewegung; er »liefert uns eine falsche Bewegung«, eine Repräsentation von Bewegung, die von Deleuze als »Bewegungs-Bild« und von Bergson präziser als kinematografische Illusion bezeichnet wurden (vgl. DELEUZE 1997 [1983]: 14f.). Dadurch ermöglicht Film eine Art gefahrlose Teilhabe: Er setzt ZuschauerInnen in Distanz zu etwas, während er sie gleichzeitig in ein Geschehen involviert.

»Der Film ist in der Lage, physische Bewegung einzufangen und im fortlaufende, emotional berührende Bilder zu verwandeln« – also Bil-

² »Bei schnell bewegten Objekten und kurzen Verschlusszeiten führt die Tatsache, dass nicht die gesamte Bildfläche auf einmal belichtet wird, sondern der Schlitz über das Bild wandert, zu geometrischen Verzerrungen.« Vgl. <http://www.fotografie-boerse.de/fofotolexikon/artikel/schlitzverschluss> [22.4.2016].

³ Bereits das Auge führt uns an der Nase herum, wenn es die uns umgebende dreidimensionale Welt auf den Kopf stellt und erst in Kooperation mit dem Gehirn die Dinge aufrecht sieht. Diese hochspannende Zusammenarbeit zwischen Hirn und Gesellschaft veranschaulichen die Arbeiten des amerikanischen Neurologen Oliver Sacks.

der, die einen Verweischarakter haben (BROSCH 2009: 20).⁴ Durch dieses Bewegungsmoment ermöglicht er »eine Erfassung unterschiedlicher Realitäts Ebenen: das Nebeneinander von Gegebenem und Möglichem, von Wirklichem und Irrealem [...] Der filmische point of view ist [damit] auch ein fotografischer Blick auf Bewusstsein und Gefühl, auf Gedachtes, Imaginiertes, Empfundenes.« Die wahrgenommene oder vollzogene Bewegung versteht sich »als eine Empfindungsform (Gestalt), die das perzeptive Feld in Abhängigkeit von einem intentionalen Bewusstsein in einer Situation organisiert« (GROB 2009: 173).

Der Film, und auch das Momentbild ist dazu in der Lage, »macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung« (DELUZE 1997 [1983]: 85). Er »erzählt, indem er zeigt« (GROB 2009: 162). Aber erst der Blick der Betrachtenden wie auch der BildproduzentInnen verleiht »den Bildern ihren ästhetischen«, emotionalen und kulturellen Sinn (GROB 2009: 172), womit sich eine für die Empirische Kulturwissenschaft interessante Heuristik auftrifft. In jedem Bild – ob Film/Fotografie, bildende Kunst oder Sprachbild – findet sich die Spur seiner Betrachterin/seines Betrachters, die wiederum Spuren ihrer/seiner Zeitgenossenschaft, gesellschaftlichen Kondition (Status, »race«, »gender«, Alter) und ihres/seines Körpers, der Sinne aufweist. Auf diese Biografie, ihre Gesellschaftlichkeit und die Körperlichkeit der Wahrnehmung einzugehen, ist das Anliegen der kulturanalytischen Deutung. Folglich sind

Bilder, die Bewegung festhalten

zunächst keine eigenständigen Akteure, sondern stets der Perspektive eines Autors, einer Autorin verpflichtet. Drei Bildproduktionsvarianten sind hier denkbar: erstens Aufnahmen, die aus dem körperlichen Stillstand in einer immobilen Situation aufgenommen werden, zweitens solche, die aus dem körperlichen Stillstand in einer mobilen Situation heraus entstehen, und drittens Bilder, die aus der körperlichen Bewegung heraus aufgenommen wurden. Diese drei Standortdifferenzierungen kann ich hier nur kurz streifen, um bei dem letzten Punkt etwas zu verweilen.

Bewegung im Bild festzuhalten, ist unbestritten die große Leistung des Films. Es ist aber auch eine Möglichkeit der Fotografie, der Sprache, der Malerei, der mathematischen Formel oder physikalischen Skizze sowie unserer Imagination, unseres Denkens. Ein weiterer Begriff der Bewegung ist hilfreich, um sich vor dem Hintergrund der Tatsache der Bewegung die Bedeutung des Festhaltens vor Augen zu führen.

Bewegung im statischen Bild zu fixieren, gestaltet sich unterschiedlich, je nachdem, ob der/die BildproduzentIn aus dem Stand oder aus der Eigenbewegung heraus, man könnte sagen, einer situationistischen Perspektive, aufnimmt: aus dem Gehen einerseits, das den Körper aktiv involviert, oder aber im Fahrzeug als FahrerIn oder als BeifahrerIn sitzend, die die Bewegung kaum fühlt, aber sie sieht (GREDION 1982 [1948]: 203). Michel de Certeau hatte evoziert, dass der Blick von oben (auf die Stadt) die lust- und machtvolle Perspektive der Übersicht einnimmt, indem der Betrachter als »Voyeur der Massen« die Welt (und ihre Bewegung) aus der Stasis heraus festhält (1990 [1980]: 140). Diese Macht-Distanz ermöglicht es, sich Geschehen vom Leib zu halten, was je nach Situation von mehr oder weniger großer existenzieller Bedeutung ist. Ist das Herstellen eines Überblicks in unserer Kultur als Machtraffekt konnotiert, so stellt das Mitgehen mit einer Bewegung Augenhöhe, unter Umständen aber auch bedrohliche Nähe her.

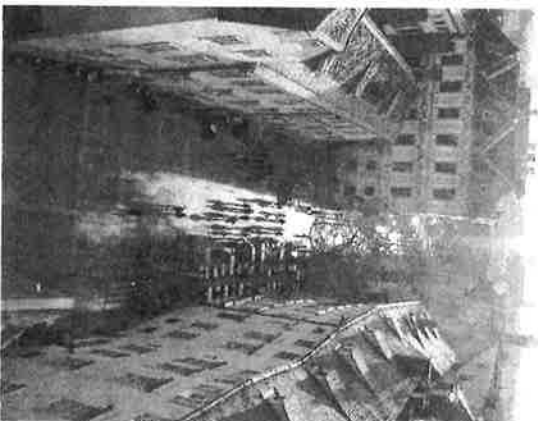
Die historische Fotografie eines vorbeiziehenden Todesmarschs, die der Landsberger Fotograf Johann Mutter Ende April 1945 aufgenommen hatte, illustriert – durch die Ent-Setzung des Betrachters/der Betrachterin – das Bedrohliche der Augenhöhe. Ein Zeitzeuge kommentiert die Aufnahme (die hier nicht abgebildet werden kann): »Als die KZ Aussenslager [sic!] Kaufering aufgelöst wurden, machte er [Johann Mutter] im Beisein eines Nachbarkindes – um unauffälliger zu wirken und nicht ertrappt zu werden – von der Stadtmauer beim Landsberger Hofgraben aus Fotos vom Todesmarsch der KZ-Häftlinge.«⁵

Auch die aktuelle Medienbildproduktion zu Krieg und Fluchtgeschichten bedürfte der analytischen Situirung ihrer Bedeutungsproduktion. Den Effekt des Entsetzens einer Bewegungsaufnahme vergegenwärtigt der

⁴ Originalzitat: »film is able to capture physical movement and transform it into deictic, emotionally affecting images« (BROSCH 2009: 20).

⁵ Die Abbildung und ihre Kommentierung kann unter folgenden Links aufgerufen werden: http://www.snb-bavaria.de/wiki/Johann_Mutter; <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/fuersternfeldbruck/fuersternfeldbruck-todesmarsch-durch-bruck-1.2449563> [29.4.2016].

ABILDUNG 6
Lustvoller Über-Blick: FußgängerInnen in Graz 2013



© JR

libanesischer Künstler Rabih Mroué⁶, indem er *Betroffensein* als *Getroffensein* zuspitzt: Er arbeitet mit Stills von Handyfilmen aus dem ersten Jahr der syrischen Revolution (2011), mit denen Syrer den Akt ihres eigenen Erschießens durch Scharfschützen dokumentiert hatten. Solche Aufnahmen wurden posthum in den Social Media publiziert. Mit der Re-Präsentation dieser Clips im Rahmen seiner Interventionen greift Mroué den distanzierteren Blick des westlichen Betrachters an und dessen mediale Konstruktion durch die geglätteten Nachrichtenbilder über den Syrienkrieg.

⁶ Rabih Mroué: *The Pixelated Revolution: A Non-Academic Lecture*. Mumuk Kino, Museumsquartier, Vienna. 11. 12. May, Vienna Festwochen, 10 May-16 June. Vgl. <http://www.realtimereports.net/article.php?id=11339>: »Mroué informs us in a shift of direction, refers to a 19th century practice that focused on retrieving the last image viewed by someone before they died. [...]« Mroué employs »in an attempt to establish what may have been the last image of the mobile phone operator. He breaks down the footage and examines it frame by frame in an attempt to reveal the identity of the anonymous killer. The result is a close-up of a blurry, pixelated face circled in red but without any identifiable features: an image reminiscent of an abstract portrait of what Mroué describes as »the anonymous faces who murder for the Baath regime.«

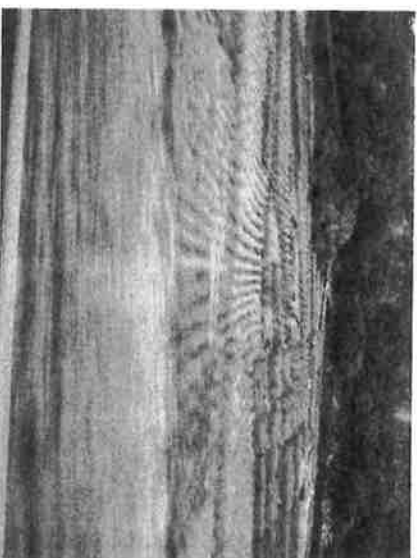
Zur Illustrierung der inzwischen alltäglichen Fotograferpraxis aus der Bewegung des immobilien Körpers heraus genügen zwei aufschlussreiche prominente Zitate, die aus der Frühzeit der Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert stammen. In dieser mobilen Situation ziehen die körperlich immobile Fotografen und ihre Perspektive mit der Bewegung mit; sie werden zu einem bewusst empfundenen Teil der verstreichenden Zeit. Henry David Thoreau schreibt 1854 in *Walden* über die Eisenbahnreise:

»The traveller is an unmoved moving observer of a real movement he takes part in, but which can be experienced only visually (no longer bodily as in the carriage rides of the pre-industrial times); separated from the environment by the mechanical speed of the technical ensemble of rail and train, the fixed view out of the compartment window affords no evidence of motion except for the visual impressions it produces« (THOREAU 1985 [1854]; zit. n. ISERKEMMEIER 2009: 203).

Das Novum der kognitiven Mobilitätsbefahrung visueller Eindrücke formulierte Victor Hugo 1837 in einem Brief:

»Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken oder vielmehr rote und weiße Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strahlen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont [...]« (HUGO 1837).

ABILDUNG 7
Neuenburger Chasselas 2008



© JR

Aufnahmen zu machen, während man selbst und/oder die Kamera sich bewegen, ist für die professionelle Filmproduktion ein alltäglicher Vorgang, der sich seit dem Film *Star Wars* (1977) beschleunigt hat. Die Geschichte der mobilen Filmkamera lässt sich bis in das vorletzte Jahrhundert zurückverfolgen. Den Anfang machten legendäre Kameraexperimente, wie jenes der Dokumentation, 1899, einer Fahrt zwischen Brooklyn und New York, durch eine auf dem Zugdach angebrachte Kamera,⁷ oder auch die Versuche von Abel Gance in den 1920er-Jahren, die Kamera auf dem Rücken eines Pferdes zu bewegen, sie zu rollen oder fallen zu lassen, um ihre Perspektivierung vom Menschen abzulösen (vgl. DELBUZE 1997 [1983]: 70). Ein aktuelles Untersuchungsfeld wäre neben der visuellen Mobilität der in allen Alltagsbewegungen bereiten Handyfilmmöglichkeiten auch die Kamera auf der Mütze beim Gehen, im Motorradhelm, im Rad- oder im Skihelm, mit der dann auch die eigenen – bisweilen fatalen – Stürze gefilmt werden. Indem solche Kameras durch das Geschehen stürzen, also selbst Bewegung sind, erzeugen sie ihrerseits die visuelle Bewegung, die sie wiederzugeben vorgeben. In den sich selbst bewegenden Körpern liegt die Subjektivität des Betrachters/der Betrachterin (vgl. ВРОСОН 2009: 9). Daher lassen sich weder Körperlichkeit noch Bewegung aus der Bildbetrachtung herausnehmen. Dieser Aspekt führt zu einer letzten, hier evozierten Koizidenz von Bild und Bewegung. Es geht um Bilder, die irritieren, weil sie Bewegung wiedergeben, die keine Wirklichkeitsentsprechung hat.

Fotografische Bewegungsaufnahmen bilden normalerweise die Bewegung des Betrachters ab. Wenn sie hingegen die Bewegung des Betrachters/der Betrachterin abbilden, dann werden sie zu Subjektivationen der Wahrnehmung, zu Verbündeten in der Produktion von subjektiver Bedeutung und damit selbst zu Produzentinnen. Es mag bei dieser Perspektive darum gehen, die Blickmacht der Betrachterin infrage zu stellen, denn die Bilder intervenieren in seine/ihre Perspektive und veranlassen, sie, das heißt den Blick des Fotografen anzuzweifeln. Solche Aufnahmen – vergleiche hier die Abbildungen 3 bis 5 – geben Impulse, die von uns erkannte Wirklichkeit zu transzendieren und Bewegung anders zu denken.

Bereits in der Frühzeit der Fotografie finden sich Hinweise auf die Produktion einer eigenen absonderlichen Wirklichkeit durch die fotografische Abbildung. Oft zitiert wird eine Formulierung von Honoré de

Balzac, der die Fotografie als einen »Scharren- oder Gespensterfänger«⁸ bezeichnet. Jedem Ding, jeder Erscheinung hafte, wie eine zweite Haut, eine Art Aura an, die sich unserer Wahrnehmungswirklichkeit entziehe, jedoch von der Kamera als fotografisches Bild eingefangen werden könne. Solche »Geisterbilder« verweisen darauf, wie unbewusst oder unbekannt Wirklichkeitsdimensionen auf Bilder oder Bilderscheinnungen übertragen werden. Gerade im Film mit seinen zahlreichen Verfremdungsmöglichkeiten werden sie eingesetzt, um das Unbekannte zu evozieren, Spannung und Schrecken zu erzeugen.⁹

Man könnte es sich einfach machen und solche Effekte als Fiktionen bezeichnen. Sie als Akтанten zu begreifen oder als Produzenten zu bezeichnen, verleiht dem bildwissenschaftlichen Zugang im Kontext von Technik als Möglichkeitsdispositiv, handelndem Mensch und Körper an Deutlichkeit, Komplexität und Reichweite. Durch den zeiträumlichen Ausschnitt, auf den sie sich beschränken muss, schafft die Fotografie eine eigene (dritte) Wirklichkeit, die das Auge des Betrachters/der Betrachterin nicht allein spiegelt, sondern als etwas Neues auf ihm/sie zurückwirkt. Erst der Akt der Betrachtung vermag Sinnhaftigkeit herzustellen (vgl. ГОМБЯКОВА 1978: 235).

Die oben abgebildeten Bewegungsaufnahmen (vgl. Abb. 3-5) verwirren bei näherem Hinsehen. Sie zeigen Brechungen: fliehende Welten, die sich einer realistischen Konzeption entziehen und die Schwierigkeit zeigen, Bewegung festzuhalten. Aber, gleich einer Schrift, *schreiben* sie Bewegung (KIRCHMANN 2004: 270) und schlagen eine Lesart vor. Bewegungen stehen grundsätzlich für Zeiläufe; sie symbolisieren Entwicklungen und erinnern an die verstreichende (Lebens-)Zeit. Durch sie wird Zeit als eine für das Auge unsichtbare Dimension »sichtbar«, das Vergehen von Zeit wird erfahrbar.¹⁰ Die Aufnahme verbleibt in der Andeutung und die gezeigten Bilder müssen als Metarexe gelesen werden, die nicht das Gesehene abbilden, sondern die (mit bloßem Auge) nicht sichtbare Veränderung der

8 Vgl. Honoré de Balzac: *Le Cousin Pons*. Paris 2014 [1847] zit. n. Schmidt (o. J.). Balzac, ebenso wie die 1937 von Semjon Kirlian und Walentina Kirliana entwickelte Kirlianfotografie, gehen davon aus, dass jeder feste Körper eine unsichtbare Ausstrahlung in den ihn umgebenden Raum hat, die durch die Kamera sichtbar gemacht werden kann.

9 Ein Film, dem dies meisterhaft gelingt, ist beispielsweise *Wenn die Gondeln Trauer tragen* (1974) von Nicolas Roeg (mit Julie Christie und Donald Sutherland).

10 Nicolas Oresme, Bischof von Lisieux (1390-82), *hat als erster entdeckt, dass Bewegung nur wieder durch Bewegung dargestellt werden kann, das Veränderliche durch das Veränderliche* vgl. Giedion (1982 [1948]: 35).

Welt durch Bewegung. Wie eine Metasprache repräsentiert »das Sichtbare [...] etwas, das in den Bildern selbst nicht zu sehen ist« (BROV 2009: 164).

Repräsentationen visueller Mobilität

Die »Repräsentationen visueller Mobilität« (BROSCHE 2009), die aus zeitgenössischen beweglichen Fotografier-, Film- oder Betrachtungspraxen hervorgehen, wie zum Beispiel Bewegungsfotos, Handyfilme oder auch Bildschirmaktivitäten, sind als Aufnahme und Blick zugleich durch die eigene Bewegungs- und Gesellschaftserfahrung perspektiviert: als Alltagsmobile, TouristIn, MigrantIn, Flüchtling, ExilantIn, AktivistIn u. a. m., als Mann oder Frau dieser oder jener sozialen Zuordnung und geographischen Herkunft. Aus einer akteurszentrierten Perspektive repräsentieren sie neben einer Vielzahl von individuellen Ambitionen Betrachtungsformen, die aus der Spezifik einer Zeitgenossenschaft resultieren. Die bildästhetischen Strategien einer Epoche stehen dabei in einem Repräsentationsverhältnis zu dem technischen Dispositiv der Bewegungserfassung. Dieses Dispositiv setzt sich aus der Verfügbarkeit technischer (Produktions-)Mittel, stets gesellschaftlich unterlegter subjektiver Absichten und gesellschaftlicher Handlungsbedingungen zusammen. Macht- und Ungleichheitsrelationen als diffuse Gemengelage liegen ihm zugrunde. Die bildästhetischen Strategien beruhen auf visuellen Konsumformen (BROSCHE 2011: 9), die auf die Multikontextualität des zeitgenössischen Sehens mit fragmentarischen Äußerungsformen reagieren (vgl. KIRCHMANN 2004: 265, 277).

Fotografieren sind relational konstituierte Fragmente, die »epistemische Prägungen« aufweisen und in einem Beziehungsfeld mit vorher gekannten Motiven stehen. Als solche zeigen sie »nicht einfach Weltlinge« und dokumentieren Zeitvergehen, Erfahrung, Bezüge und Erinnerung (SCHMIDT 2008: 7; DELBUZE 1997 [1983]: 87). Sie sind auch Kommunikationsformen und damit »Bewegungskräfte, die Meinungen visualisieren, reterritorieren oder delegitimieren. [...] Bilder, stehende wie bewegte, mobilisieren Emotionen, sie produzieren und verändern Vorstellungen« (BARBEROWSKI 2009: 10). Dadurch werden sie »Wirklichkeitsgestalter im Hervorbringen von Sehweisen und bildlichen Bezugspunkten der Handlungsorientierung« (SCHMIDT 2008: 7).

Renate Brosch deutet visuelle Mobilitäten als »agencies of change« (BROSCHE 2009: 17). Sie räumt ihnen eine Handlungsmacht ein, die sie in

Anlehnung an Arjun Appadurai »audience agency« nennt (ebd.: 16), die auch der Rezeptionsleistung einen Handlungsimpuls zugesteht. Greifbar wird dieser Gedanke durch die Bildkommunikation der Kommunikations-technologien, die über Instagram, WhatsApp und ähnliche Software eine massenhafte Bildöffentlichkeit herzustellen vermögen. Die hier deponierten, zirkulierenden und abrufbaren Fotos orientieren sich in der Regel an der bürgerlichen Bildästhetik des Gelungenen. Die verfehlte Fotografie hingegen, der unscharfe Film, machen Deutungshoheiten obsolet. Sie kurssieren eher im Nichtöffentlichen und erweisen sich als persönliches Experimentierfeld, etwa der Karikatur des »richtigen Blicks«. Das, was wir sehen, und wie wir es sehen, entfernt sich von den Bildcodes des gesellschaftlich legitimen Imaginariums, wenn es in individuelle Kontexte eingepasst und dadurch verändert wird. Man mag diesen Blick nonkonformistisch nennen, belanglos oder auch beliebig¹¹, in jedem Fall stellt er sich dar als eine Folge von Bewegung und Beweglichkeit. Mobilität und Mobilität sowie ihrer technischen Unterstützung durch die Prothesen der Visualität. »Migrierende Fiktionen und Bilder«, schreibt Renate Brosch (2011: 16), »vermöchten ein wachsendes Potenzial an widerständigen Lesarten und ironischen Missverständnissen, die in einer Spektakel-, Sicherheits- und Simulacrum-Gesellschaft ein kreatives Gegengetöse gegen die Macht visueller Displays zu sein scheinen.«¹²

Mobile Bildpraktiken bleiben ästhetische Alltagsstrategien der Erinnerung, Fragmentierung der lebensweltlichen Verarbeitung von Mobilitätsfähigkeit, Vergänglichkeit, Zukunftsunsicherheit und Todesgefahr. »Wenn ich mich mit der Photographie befasse«, sagt Roland Barthes, »vergesse ich den Tod.«¹³ Durch die Bildbetrachtung entziehe ich mich der eigenen Zeitlichkeit (SCHMIDT o. J. [2011]: 2). Fotos lassen sich den Kultur konstruierenden symbolischen Formen zuordnen, die den Alltag als Alltag definieren, indem sie ihn übersteigen. Sie repräsentieren Formen der Distanznahme

¹¹ Norman Bryson (1983) unterscheidet zwischen »gaze« (= bewusste Betrachtung, kodifiziert, machtvoll, da definierend) und »glance« (= natürlich, subversiv, nonkonformistisch) (BROSCHE 2011: 8-11).

¹² Im englischen Original lautet das von mir ins Deutsche übertragene Zitat: »An increased potential of resistant readings and ironic misapprehensions, which are tolerated or even encouraged by migrating fictions and images, seems to offer a creative antidote to the power of visual display exercised in societies of spectacle, surveillance and simulacra.«

¹³ Roland Barthes: *Ein Meister der Dechiffrierkunst*. TV-Sonderausstrahlung in ARTE, 23. September 2015, 22.05 Uhr. <http://www.arte.tv/guide/de/053978-000-A/roland-barthes> [1.5.2016]

zum Alltag, bei denen das Moment der Bewegung Teilhabe als Seinsmoment ermöglicht. An den äußeren Enden der Bildpraxis scheinen die Dramen auf, die sich in der Wirklichkeit zugetragen und die in der voluminösen Mitte der Massenhaftigkeit des Medienblickregimes ausgespart bleiben.

Literatur

- DE BALZAC, HONORÉ: *Le Cousin Pons*. Paris 2014 [1847]
- BARBEROWSKI, JÖRG: Was sind Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel? Anmerkungen zu einer Geschichte interkultureller Begegnungen. In: BARBEROWSKI, JÖRG (Hrsg.): *Arbeit an der Geschichte. Wie viel Theorie braucht die Geschichtswissenschaft?* Frankfurt/M. 2009, S. 7-18
- BAZIN, ANDRÉ: *Was ist Kino?* Köln 1975
- BOURDIEU, PIERRE; MARIE-CLAIRE BOURDIEU: *Le paysan et la photographie*. In: *Revue française de sociologie*, VI, 1965, S. 165-179
- BOOTH, CHARLES: *Life and Labour of the People in London. First Series: Poverty. East, Central and South London*. London 1902
- BROSCH, RENATE: Moving Images – Mobile Viewers. Conceptualising ways of seeing in the context of mobility. In: BROSCH, RENATE (Hrsg.): *Moving Images – Mobile Viewers. 20th Century Visuality*. Berlin 2009, S. 7-25
- BRYSON, NORMAN: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, London 1983
- DE CERTEAU, MICHEL: *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris 1990 [1980]
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1997 [1983]
- ESDERS, S.: *Sehen in Bewegung. Impulse für ein Projekt »on tour«*. <http://www.corinquitum.de/projekte/sehen/sehen.html> (2002) [3.12.2008]
- (Ein von LehrerInnen der Fächer Kunst, Deutsch und Biologie 1998 initiiertes Projekt »Sehen lernen« an einem Gymnasium im Ruhrgebiet)
- FLUCK, WINFRIED: Accelerated image mobility – accelerated aesthetic experience? In: BROSCH, RENATE (Hrsg.): *Moving Images – Mobile Viewers. 20th Century Visuality*. Berlin 2011, S. 27-41
- GLEDION, SIGFRIED: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt/M. 1982 [1948]
- GOMBRICH, ERNST: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt/M. 1978
- GROB, NORBERT: »Was ist es, was die Kamera selber schafft?«. Sieben Hinweise zum filmischen point of view. In: RÖTTGER, KATI; ALEXANDER JAKOV (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld 2009, S. 161-174
- HUGO, VICTOR: *Oeuvres Complètes de Victor Hugo. Tome 1: En Voyage*. Paris 2013 [1906]
- ISEKENMEIER, GUIDO: Motion Pictures. Literary In: BROSCH, RENATE (Hrsg.): *Moving Images, Mobile Viewers: 20th Century Visuality*. Berlin 2009, S. 195-208
- KIRCHMANN, KAY: Bewegung zeigen oder Bewegung schreiben? Der Film als symbolische Form der Moderne. In: KLEIN, GABRIELE (Hrsg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld 2004, S. 265-282
- KLEBERG, BERNHARD: Nomaden feststellen. Henry Mayhews Wissenspraktiken. In: WIRTH, UWE (Hrsg.): *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin 2012, S. 114-133
- KLEIN, GABRIELE: Bewegung und Moderne. In: KLEIN, GABRIELE (Hrsg.): *Bewegung*. Bielefeld 2004, S. 7-19
- PAECH, JOACHIM: *Wie kommt Bewegung in die Bilder?* <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/BewegungindenBildernVortragBasel.pdf> [1.5.2016]; publizierte Form: Wie kommt Bewegung in die (kinematografischen) Bilder? In: RATHGEBER, PIRKKO; NINA STEINMÜLLER (Hrsg.): *BildBewegungen = ImageMovements*. München 2013, S. 21-54
- SCHWEIBUSCH, WOLFGANG: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien 1977
- SCHMIDT, GABRIELE: Das Bild als Zeit und Bewegung. In: SCHMIDT, GABRIELE: *Die Dauer des Blicks*, 2011, S. 1-6. <http://www.gabrielerschmid.de/odalhtml/odaliske.html> [1.5.2016]
- SCHMIDT, GUNNAR: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld 2008
- SCHMIDT, GUNNAR: Flüchtige Abbilder. In: *Medienästhetik* 2013. www.medienaesthetik.de/fotografie/fluechtige.html [29.4.2016]
- THOREAU, HENRY DAVID: *Wälder oder ein Leben in den Wäldern*. Zürich 1985 [1854]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Ute Holfelder / Klaus Schönberger (Hrsg.)
Bewegtbilder und Alltagskultur(en),
Von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren
im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung
Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur, 6
Köln: Halem, 2017

Die Reihe *Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur* wird herausgegeben
von Jörg Helbig und Rainer Winter.

Gefördert aus Mitteln des Forschungsrats der
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt/Celovec und des
Universitätsbunds der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt/Celovec.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung
und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch
Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
(inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2017 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISSN 2197-0602

ISBN (Print): 978-3-86962-241-5

ISBN (PDF): 978-3-86962-242-2

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im
Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschédé Font Foundry,
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschédé Font Foundry.

INSTITUT FÜR KULTURANTHROPOLOGIE
UND EUROPÄISCHE ETHNOLOGIE
Karl-Franzens-Universität Graz
A-8010 Graz, Atemsgasse 25/1
Tel.: (0316) 380.2591

Ute Holfelder / Klaus Schönberger (Hrsg.) Bewegtbilder und Alltagskultur(en)

Von Super 8 über Video zum Handyfilm.
Praktiken von Amateuren im Prozess der
gesellschaftlichen Ästhetisierung

185

4 329

2017-11-15