

Rudolf Harms (1901–1984) promovierte nach dem Studium in Göttingen und Leipzig 1922 bei Johannes Volkelt über das Thema »Untersuchungen zur Ästhetik des Spielfilms« (maschinenschriftl. 116 S. Leipzig 1925) zum Dr. phil. Die überarbeitete Fassung seiner Dissertation ist die vorliegende *Philosophie des Films*, die als Buch 1926 erstmalig bei Felix Meiner, Leipzig erschien. 1927 folgte im Verlag G. Braun, Karlsruhe, in der Reihe »Wissen und Wirken« die kleine Schrift *Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films*.

In den 1920er Jahren arbeitete Rudolf Harms, zunächst in Leipzig, später in Berlin, als Filmkritiker. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Dozent für Psychologie an der Berliner Volkshochschule. 1948 erfolgte die Übersiedlung nach Hunoldstal über Usingen. Im selben Jahr erschien die Erzählung *Ein lächerliches Wesen* im Harriet Schletter Verlag, Kassel.

Nach 1959 wurde Harms als Autor zahlreicher historisch-biographischer Romane bekannt, die im Rahmen des *Bertelsmann-Leseringes*, für den der Autor auch als freier Lektor tätig war, zusätzlich hohe Lizenzauflagen erzielten. Erwähnt seien: *Die abenteuerlichen Reisen des Marco Polo* (auch unter dem Titel *Frühes Licht und später Stern* erschienen; Berlin-Schöneberg, 1959), *Cagliostro. Roman eines genialen Schwindlers* (Berlin-Schöneberg, 1960), *Robespierre* (Hamburg, 1962), *Semelweis. Retter der Mütter* (Hamburg, 1964) sowie *Robert Koch. Arzt und Forscher* (Hamburg, 1966).

Rudolf Harms

Philosophie des Films

Seine ästhetischen und
metaphysischen Grundlagen

Mit einer Einleitung
herausgegeben von
Birgit Recki

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-1830-8

www.meiner.de

© für diese Ausgabe: Felix Meiner Verlag Hamburg 2009. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Umschlaggestaltung: Jens-Sören Mann. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Druckhaus Nomos, Sinzheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt

Reine Anschauung und Bewegung: Die Suggestionskraft des Films. <i>Von Birgit Recki</i>	9
Vorwort	29
Einleitung	
Dasein, Entwicklung und Wesen des Films	31
Der Film eine Wirklichkeit: Die Arten des Films – Verbreitung des Spielfilms – Der Film als ökonomischer Wertfaktor einer Nation und des Einzelnen (Lebensberuf) – Beeinflussung des öffentlichen Le- bens durch den Film – Entwicklungsgeschichtlicher Überblick: Der Werdegang des Films – Entwicklung der Aufnahmestätten (und Filmgesellschaften) wie der Wiedergabestätten (Filmtheater) – Die künstlerische Entwicklung des Films – Sonderfaktoren: Die Welt als Lichtschatten – Die Welt als Fläche – Die Welt als Bewegung – Stel- lungnahmen zum Film als neuer Kunstart	
I. Abschnitt	
Die Erfahrungsgrundlagen	53
Selbstbekenntnisse von Künstlern – Filmkunstgeschichte – Gedan- kenaustausch und Presse – Selbsterlebnis oder Eigenerfahrung – Weitherzigkeit bei der Aufstellung ästhetischer Forderungen	
II. Abschnitt	
Der Film als Kollektivkunst	57
Kollektivkunst aus technischen und materiellen Gründen	
a) Das Aufnahmeorgan	58
Der Film als rein optische Kunst – Störung der ästhetischen Willenlosigkeit	

b) Der Aufnahmegegenstand (Negativ- und Positivfilm)	61
Die Photographie als Reproduktionsmittel im Film – Photographie nur als Mittel zum Zweck; die Handlung ist die Hauptsache – Beherrschung der Bewegung durch das Wiedergabemittel – Der Negativfilm – Überwiegend mechanischer Vorgang der „absolut realistischen“ Wiedergabe von Linie und Form – Der Aufnahmestandpunkt und der Bildausschnitt (Stimmungssymbolik) sind beweglich – Kritisches zum Wiedergabemittel – Die Helligkeits- und Raumwerte weisen wie die Bewegung je nach ihrer Ausgestaltung einen Zug zur Wirklichkeitsnähe oder -ferne auf – Der Positivfilm – Einkopieren und Virage – Die Bewegung hebt den Film über den Zustand der bloßen Naturkopie heraus	
c) Das Lichtspielhaus als Sammelraum	73
Die Aufgabe: eine Vereinigung von Massen zum Zwecke gemeinsamen künstlerischen Genusses – Die Gefahren liegen im Gesamtaufenthaltort und der einzelnen lokalen Gebundenheit – Das Ziel: Ausschaltung der niederen und Konzentrierung der höheren ästhetischen Sinne auf den künstlerischen Genuß	
d) Film und Musik	79
Die Musik zunächst ein rein äußerlich hinzukommen- der Faktor – Entwicklungsgeschichtlicher Überblick – Der Charakter der Begleitmusik: Überwiegende Betonung des Einfach-Gefühlsmäßigen – Enge innere Zusammenhänge zwischen Film und Musik – Vertiefung der Bilder ins Metaphysische – Kritisches	
 III. Abschnitt	
Der Film auf der weißen Wand	89
Allgemeines: Der Film eine Bildhandlung	
a) Das Filmbild	90
Entwicklung seiner Faktoren: Fläche, Lichtschatten und Bewegung – Die Folgerungen: Überwiegender Zug zur Wirklichkeitsferne	

b) Die Filmhandlung	100
Der Vorspann – Die Filmtitel – Die Handlung nach Exposition, Haupthandlung und Konflikt	

IV. Abschnitt

Die Sondergebiete des Films	117
Phantastik und Komik als geistesfreies Spielen mit der realen Wirklichkeit – Der phantastische Sensationsfilm – Der phantastische Märchenfilm – Der phantastische Sagenfilm – Der komische Film – Die Burleske – Die Groteske – Die Karikatur – Der Monumentalfilm – Der schöne Film	

V. Abschnitt

Ästhetische Grundtypen und Grundnormen	137
Das Schöne und das Charakteristische – Akt und Tanz – Das Typische und das Individuelle – Das Erhabene, besonders das grenzenlos und gräßlich Erhabene und das Kolossalische – Das Sinnlich-Ästhetische – Einheit von Form und Gestalt – Das Tragische – Starke Einschränkung des Films, Fortfall der feineren inneren tragischen Verwicklungen – Das Schicksalsmäßige – Fortfall der subjektiven Äußerungsmöglichkeit der leidenden Person – Der Typus des Niederdrückend-Tragischen im Film – Das Komische – Günstige Bedingungen für den Film – Abarten des Komischen – Die vier Grundnormen und der Anschluß an die übrigen Hauptkünste	

VI. Abschnitt

Die Stufenfolge künstlerischen Schaffens	161
Die künstlerische und die technische Keimzelle – Begriff der Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit der Fixierungsmittels – Beim Film liegt eine Stufenfolge vor: Idee, Manuskript, Ausgestaltung zur Bildhandlung – Zur Darstellung – Zum szenischen Aufbau – Plastizität und Flächigkeit – Negativfilm – Anschluß an den zweiten Abschnitt	

Schluß	
Ethik und Metaphysik des Films	167
Ethisches zum Film - Wichtigkeit ethischer Wirkungsmöglichkeiten – Grund: Starke Suggestionskraft und Massenverbreitung – Erläuterung dieser beiden – Möglichkeit einer ethischen Wirkung – Gefahr des heutigen Durchschnittsfilms – Metaphysisches zum Film – Die Gebärde als Urmitteilung – Bewegung – Der Kosmos schließt sich zum Ring	
Anmerkungen	177
Literaturschau und Quellenverzeichnis	185
Sachregister	188
Personenregister	191

Reine Anschauung und Bewegung: Die Suggestionskraft des Films

Von Birgit Recki

1. Rudolf Harms: Pionier und Klassiker einer Ästhetik des Films

Rudolf Harms ist ein Pionier der Filmästhetik, den es als einen ihrer frühen Klassiker zu entdecken gilt. In einer Zeit, da die Sachwalter der ästhetischen Hochkultur weithin das neue Medium noch als Jahrmarkts- und Variété-Attraktion benasrumpfen und namentlich die Philosophen noch nicht einmal angefangen haben, die Frage zu beantworten, ob der Film eine Kunst sei, schreibt 1922 der gerade Volljährige seine Dissertation *Untersuchungen zur Ästhetik des Spielfilms* bei Johannes Volkelt.¹ Daraus ist die *Philosophie des Films* hervorgegangen, die 1926 in Leipzig bei Felix Meiner veröffentlicht wurde. Es ist ein mehr als nur unvoreingenommener Blick, mit dem hier der Film philosophisch ernst genommen wird; es ist Begeisterung für das Neue an der neuen Kunst. Die *Philosophie des Films* stellt eine der ersten Auseinandersetzungen dar, in denen die Eigenart des Mediums grundsätzlich und umfassend auf den Begriff gebracht, sein künstlerischer Status und Wert gewürdigt werden.

Die historische Distanz, die uns von ihrem Autor trennt, ist dabei nur allzu offenkundig: Harms kennt als Zeitgenosse des frühen Kinos ausschließlich den schwarz-weißen Stummfilm, und er bezieht sich auf ihn mit einer Emphase, die dessen Wortlosigkeit als konstitutiven Faktor seines ästhetischen Wertes nimmt. Nicht einmal von Ferne zieht er in Betracht, daß die technischen Möglichkeiten des Films etwas anderes als dies zulassen könnten. Auf die Experimente mit dem, was man damals den »sprechenden Film« nannte, bezieht er sich herablassend, ja gewerfend. Der Film, wie

¹ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*. 3 Bände, München 1910.

ihn Harms ganz natürlich findet, gibt die Handlung in Bildern, denen die individuierende und differenzierende Sprache fehlt. Nur daß der Ästhetiker in dieser Wortlosigkeit keinen Mangel zu sehen vermag, sondern im Begriff des *Schweigens* eine genuine Qualität und Intensität behauptet. In ihr entspringt auch die Tendenz zur Typisierung, Stilisierung und Symbolisierung von Charakteren und Handlungen, die Harms dem Film in seinem Kunstcharakter wesentlich zuschreibt.² Wie groß muß die Enttäuschung über den schon wenig später, 1928, einsetzenden Siegeszug des Tonfilms gewesen sein, der den Stummfilm zu einer Kindheitsphase des neuen Mediums herabsetzen und die realistische Grundtendenz des Films verstärken sollte. Das konnte Harms, konnten seine Zeitgenossen nicht wissen.³

Doch es wäre voreilig, aus dieser Bindung an einen überwundenen technischen Entwicklungsstand des Mediums die historische Überholtheit des gesamten Ansatzes zu folgern. Daß die Erwartung an das Schweigen, wie sie in der metaphysischen Spekulation am Ende des Buches zu einer mystischen Utopie der kosmischen Vereinigung durch die raumgreifende und zeitüberwindende Kultur der leiblichen Gebärde überhöht wird,⁴ durch die historische Entwicklung gegenstandslos geworden ist, ändert nichts an der Triftigkeit der ästhetischen Begriffe und Analysen, die Harms der visuellen Gestalt des Films widmet. Alles was er darüber hinaus über den Film vorträgt, kann uns auch mit Blick auf das Kino unserer Tage noch fruchtbare Anregungen geben. Seine eng an den frühen Beitrag von Bélà Balázs⁵ angelehnte Phänomenologie bietet

² Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, S. 83; 92. Die Seitenangaben beziehen sich auf die im folgenden gegebene Edition.

³ Vgl. auch die etwa gleichzeitige Äußerung des amerikanischen Filmproduzenten H.M. Warner: »Wer will schon Schauspieler reden hören?« (1927; zitiert nach *Vogue* Januar 2009, S. 122), in der sich nach der jahrtausendelangen Menschheitserfahrung mit sprechenden Schauspielern das genuine Selbstbewußtsein des neuen Mediums auf frappierende Weise artikuliert.

⁴ Harms, *Philosophie des Films*, S. 173 ff.

⁵ Bélà Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien 1924. – Balázs hat seine Anthropologie des Films später noch deutlicher ausgeführt: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949.

auch noch für eine Ästhetik des Films nach 1928 elementare, differenzierte und bis heute anschlussfähige Einsichten.

Die Akzente liegen dabei ebenso stark auf den kunsttheoretischen Bestimmungen des Mediums Film wie auf den wahrnehmungspragmatischen Aspekten, die ihnen auf der Seite der Rezeption korrespondieren. Wir haben es somit, anders als bei dem auf fatale Weise epochemachenden Aufsatz Walter Benjamins aus dem Jahr 1936, hier mit einem veritablen Ansatz zur *Ästhetik* des Films zu tun.

Zwar sieht Harms bereits Mitte der 1920er Jahre wie ein Jahrzehnt später Benjamin, daß der Film zu einem »Kulturfaktor«, und das heißt auch: zu einer gesellschaftlichen Produktivkraft geworden ist.⁶ Doch verwechselt er deshalb nicht die einzelwissenschaftlichen Perspektiven auf den Kontext des Films, auf seine industrielle Produktion und seine institutionellen Rezeptionsbedingungen, mit der Fragestellung einer philosophischen Ästhetik. Er hält seine *Philosophie des Films* frei von allen nationalökonomischen und sozialwissenschaftlichen Aspekten. Sie sollten darum keineswegs ignoriert werden. Unter Aufbietung des zeitgenössisch verfügbaren statistischen Materials über Filmindustrie und Strukturen der Filmrezeption widmet er sich ihnen ein Jahr später eigens in einer kleinen Nachfolgeschrift.⁷

Für seine *Philosophie des Films* setzt er ein mit einer Entkräftung des technikfeindlichen Vorurteils gegen das neue Medium, indem er entwaffnend daran erinnert, daß jede Kunst auf irgendeiner Form von Technik beruht.⁸ Er bilanziert die Techniken des Films von den Aufnahmeverfahren bis zur Projektion⁹ und geht – inmitten einer noch überwiegend skeptischen bis ablehnenden kulturellen Umgebung – von der positiven Arbeitshypothese aus, daß der Film das Zeug zu einer ernstzunehmenden Kunst hat:

⁶ Harms, *Philosophie des Films*, S. 50.

⁷ Rudolf Harms, *Kulturbedeutung und Kultur Gefahren des Films*, Karlsruhe 1927.

⁸ Harms: *Philosophie des Films*, S. 54 f.; vgl. auch S. 67 ff.

⁹ Auffällig und signifikant für eine Situation, in der die Terminologie noch nicht verbindlich feststeht, ist dabei, daß die Ausdrücke »Schnitt« und »Montage« kein einziges Mal fallen, obwohl das technische Verfahren in dem Ausdruck »eine Folge anderer Bilder« schon beschrieben wird (ebd., S. 106).

»Der Film trägt in sich die Möglichkeiten zu einer Wesenheit, deren typische Eigenarten ihn in ihrer organischen Gesamtheit von jeder anderen Kunst scheiden.«¹⁰

Damit ist für den Film auch Autonomie der Kunst in Anspruch genommen: »Das der Kunst vorschwebende Ideal, [...] mit den gegebenen realen Mitteln eine Welt [zu] erbauen«, ist ihm wie jeder anderen der Künste zuzusprechen.¹¹

Seine Begriffe legt Harms so an, daß diese Option eine Chance hat. Er spricht von der besonderen *Suggestionskraft* des Films und sucht deren Geheimnis in der Analyse seiner technischen und ästhetischen Eigenarten zu ergründen. Über die konkreten Erträge zum Verständnis des neuen Mediums hinaus, das sich als das Leitmedium des 20. Jahrhunderts erweisen sollte, ist damit ein methodischer Ansatz gewählt, der diesen Entwurf zu einer methodologischen Fallstudie qualifiziert: Wie man sogleich sieht, verspricht mit der Frage nach seiner *Suggestionskraft* am Fall des Films die Trennung zwischen einer Ontologie der Kunst und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung obsolet zu werden, da der Begriff dazu angetan ist, beide Dimensionen des Kinos, die werk- bzw. medienästhetische und die rezeptionsästhetische, miteinander zu vermitteln. Den *Ansatz* bildet zwar die Frage nach der Wirkung, doch führt deren Analyse so zwanglos wie zwangsläufig auf die Eigenarten des Mediums als auf die Quelle dieser Wirkung. In der Anlage des Buches entsprechen dieser Vermittlung nicht allein ein ganzes Bündel von Aspekten, in denen die sensationelle Wirkung von bewegten Bildern so analysiert wird, daß sich hier die Theorie der neuen Kunst als Theorie ihrer ästhetischen Erfahrung konkretisiert, sondern zudem eine nach dem Modell literaturwissenschaftlicher Gattungspoetik verfahrenende narratologische Einteilung der filmischen Genres.

Was ist Film? So lautet die Frage, die Harms als methodischen Kehrreim durch die gesamte Untersuchung mitführt. Der Film ist eine »Kollektivkunst« – schon diese vorläufige, scheinbar ganz auf den äußeren Befund seiner kommunikativen Rezeptionsform bezogene Bestimmung gibt die erste Probe auf das Exempel der

¹⁰ Ebd., S. 42.

¹¹ Ebd., S. 80.

Verknüpfung der rezeptionsästhetischen mit der werkästhetischen Perspektive: Begründet ist sie in den Tatsachen der Bildproduktion. Der Film »erzwingt die Projektion« und damit die Vorführung auf großer Projektionsfläche. Erforderlich dafür ist, so sieht Harms deutlich, »ein möglichst gleichmäßig verdunkelter Raum«¹² – und hat damit bereits einen wichtigen technisch-pragmatischen Faktor der cineastischen Bildmagie, der *Suggestionskraft* des Films benannt.

2. Bild, Handlung, Licht: Die Künste und die neue Kunst des Films

Wie seither jeder Filmtheoretiker stellt Rudolf Harms die Frage nach der ästhetischen Eigenart des Films zunächst im abgrenzenden Blick auf die traditionellen Künste, insbesondere die bildende Kunst, die Literatur und das Theater. Mit der Malerei teilt der Film die Anschaulichkeit des Bildes, mit dem Theater die literarische Handlung. Zeitgenössisch würden wir daraufhin formulieren: Der Film eignet sich von daher als narratives wie als performatives Bildverfahren. Wenn es bei Harms vom Film daraufhin heißt, er sei die »innigste Einheit von Bild und Handlung«,¹³ dann scheint dies nur auf den ersten Blick wie der biedere Versuch einer bloßen Synthese. Harms sieht vielmehr, wie bereits an der Bestimmung der Kollektivrezeption erkennbar wird, das unerhörte Novum, daß sich diese Einheit in der Lichtprojektion vermittelt, die den dominanten Faktor der Wahrnehmung bildet. Der Film vermittelt im Bild »die Welt als Lichteindruck«,¹⁴ »eine Welt der bewegten Lichtflecke in einem zur Fläche zusammengepreßten Dunkel, die durch jeden fremden Lichtstrahl zerstört wird, der ihre Fläche in der Aufsicht trifft«.¹⁵

Mit dieser Bestimmung ist die Ungeheuerlichkeit eines längst in den zeitgenössischen Habitus einverleibten filmischen Produk-

¹² Ebd., S. 74.

¹³ Ebd., S. 106.

¹⁴ Ebd., S. 79.

¹⁵ Ebd., S. 117; siehe dazu Birgit Recki, Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos, in: *Filmästhetik*, hg. von Ludwig Nagl (Wiener Reihe. Themen der Philosophie, Band 10), Wien 1999, S. 35–60.

tions- und Rezeptionsfaktors exponiert – eine Eigenart, die kaum genug hervorgehoben werden kann: Nicht allein ist damit eine neue Art von Bildtechnik und Bildträger bezeichnet; phänomenologisch zeichnen sich so zugleich die filmischen vor allen anderen Bildern dadurch aus, daß sie ihr Licht von innen bekommen – und damit eine Strahlkraft ungeahnter Art und Intensität entfalten. In der traditionellen Kunst ist es das gotische Kirchenfenster,¹⁶ dem diese Eigenschaft zukommt, und schon hier wissen wir, wie sie sich in der Leuchtkraft der Farben auswirkt.

»Durch die Einschaltung der Bewegung aber bekommt das Bild Leben.«¹⁷ Was auf diese Weise geschieht, wenn die Bilder laufen lernen, charakterisiert Harms zugleich als *Dynamisierung des Lichts* und macht damit den sensationellen Charakter der neuen Eindrücke kenntlich.

3. Reine Anschauung und gefühlte Bewegung

Über ganze Passagen seines Textes sieht es so aus, als wollte Harms die *Suggestionskraft* des Films allein apollinisch erklären: durch die hier gesteigerte Macht des Visuellen. Es reicht ihm längst nicht aus, den Film als eine »sinnlich anschauliche Kunst«¹⁸ zu bestimmen. Er ist »die Welt im Reiche des Sichtbaren«¹⁹ – »die Welt als Gesehenes«:²⁰ Harms geht so weit, ihn in diesem Sinne »eine rein seelische, ja immaterielle von jeder Leiblichkeitsempfindung losgelöste Kunst« zu fassen.²¹ »Der Film vermittelt die Welt als Lichteindruck.«²² Überhöhungen, die in der Bestimmung kulminieren:

¹⁶ Dies hat Erwin Panofsky betont in seinem Essay *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934); deutsch: Stil und Stoff im Film, in: *Filmkritik* 6/1967, S. 343–355.

¹⁷ Harms, *Philosophie des Films*, S. 92.

¹⁸ Ebd., S. 112.

¹⁹ Ebd., S. 58.

²⁰ Ebd., S. 89.

²¹ Ebd., S. 58; in der Konsequenz spricht er nicht nur von dessen »körperliche[r] Abgelöstheit« (S. 59), sondern gar von seiner »Scheinplastizität« und »Scheinkörperhaftigkeit« (S. 90).

²² Ebd., S. 79.

»Der Film ist eine reine Kunst der Anschauung«;²³ eine *reine Kunst der Anschauung* jedoch, die einen »Spielraum« im Umgang mit der Zeit hat. Hier freilich, in der Verschränkung von Raum und Zeit, ist die Reinheit des Schauens schon aufgegeben, und es kündigt sich die komplementäre und gegenläufige Bestimmung an.

Denn Harms erkennt auch, daß die Wahrnehmung filmischer Bilder als rein visuelles Geschehen nicht hinreichend bestimmt ist: Im Film werden die Bilder dionysisch. *Durch die Einschaltung der Bewegung bekommt das Bild Leben*« – und dies Leben ist direkt auf die Lebendigkeit des Zuschauers bezogen. Die Wahrnehmung von Bewegung ist nur möglich im elementaren Bezug auf die eigene Beweglichkeit des Wahrnehmenden. Das heißt: In die Wahrnehmung von Bewegung ist *der Leib* immer schon einbezogen. »Im Film ist es möglich«, die Bewegung »in einer Mitbewegtheit zu erleben, wie es keine Kunst bringen kann«,²⁴ sagt Harms, und:

»Der Film ist bekanntlich die einzige Kunst, die uns die *Bewegung an sich* so miterleben läßt, daß wir selbst mit allen unseren Nervenantennen zu Bewegung zu werden scheinen. Wir sehen nicht nur einen Wagen vorbeifahren, einen Menschen fliehen, wir selber kriechen gewissermaßen in diese Bewegung und in ihre Steigerung bis zum stark betonten Höhepunkt hinein, wir selber fallen aus der schwindelnden Höhe in grausige Tiefen, indem wir die Linien dieser Bewegung und ihren Ablauf miterleben, uns in sie einfühlen, an ihr hinabgleiten«.²⁵

Der Film, so fasst er es zusammen, löst »Bewegungsgefühle[]« aus.²⁶ »Der Film ist eine Kunst der Bewegung, und zwar der Bewegung des Gesamtleibes.«²⁷ So wichtig der Ausgang bei der *Sichtbarkeit der Bilder* ist, beim Film haben wir es durch den Faktor der Bewegung stets auch mit der *Fühlbarkeit der Bilderfolge* zu tun: *Wir sehen nicht nur einen Wagen vorbeifahren, einen Menschen fliehen, wir selber kriechen gewissermaßen in diese Bewegung [...] hinein*.²⁸

²³ Ebd., S. 63.

²⁴ Ebd., S. 106.

²⁵ Ebd., S. 124f.

²⁶ Ebd., S. 126; H.v.m.

²⁷ Ebd., S. 140.

²⁸ Der Film potenziert damit bis zur unbestreitbaren Wahrnehmungsprägnanz eine Eigenschaft von Bildern, auf die zeitgenössische Bildwissenschaftler im

Wenn es dann an späterer Stelle heißt: »Im Mittelpunkt des Films steht der Mensch, und zwar der vollbewegte Mensch«,²⁹ dann dürfen wir nach dem zuvor über die Bewegung Gesagten auch diesem Satz neben seiner kunsthistorischen Intention auf den prioritären Darstellungsgegenstand des Films ebenso sehr eine rezeptionsästhetische Pointe abgewinnen.

Was Harms nicht bemerkt: wie diese Bestimmung des Films als *Kunst der Bewegung* in der Annäherung an dessen ästhetische Eigenart all das zu einem Moment unter anderen herabsetzt, was er zuvor über den Film als »Welt im Reiche des Sichtbaren«,³⁰ als »reine Kunst der Anschauung«³¹ und deren »körperliche Abgelöstheit« gesagt hat.³²

Anschluß an Merleau-Ponty gelegentlich unter Hinweis auf die Grenze des zeichentheoretischen Kognitivismus aufmerksam gemacht haben; siehe zum Beispiel: »Wer das Phänomen unterschätzt, daß Bilder emotionale, körperliche Reaktionen hervorrufen können, wird sich der Problemtiefe, die von visuellen Phänomenen ausgeht, überhaupt nicht nähern können. Diese Eigenschaft von Bildern ist der Grund dafür, daß eine Reihe von Kollegen und ich selbst die Zeichentheorie und die Semiologie für hoch interessant, aber für begrenzt halten. Bilder, visuelle Phänomene haben eine nichtberechenbare Kraft. Zumindest eine Semiologie, die glaubt, die Bedeutung von Zeichen kennen und gleichsam grammatikalisch erschließen zu können, greift zu kurz.« (Horst Bredekamp, in: *Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit H. B., dem Kunsthistoriker und Träger des Aby M. Warburg-Preises [...]*, DIE ZEIT Nr. 15 vom 6. April 2005, S. 47). – Der Hinweis auf die *nichtberechenbare Kraft der Bilder* findet im Rahmen eines symboltheoretischen Ansatzes seine Stütze in Cassirers Theorie des mythischen Bildes; siehe Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken* (1925), ECW Hamburger Ausgabe, hg. von Birgit Recki, Bd. 12, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg 2002, 304ff.; ders., *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Frankfurt am Main 1990, Kapitel VII. *Mythos und Religion*, 116–170. – Vgl. Birgit Recki, *Überwältigung und Reflexion. Der Film als Mythos und als Kunst*, in: *film denken / thinking film*, hg. von Ludwig Nagl, Eva Waniek, Brigitte Mayr, Wien 2004, S. 71–91.

²⁹ Harms, *Philosophie des Films*, S. 159.

³⁰ Ebd., S. 58.

³¹ Ebd., S. 63.

³² Ebd., S. 59.