



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Prozessualität der Spirale im Film“

Verfasser

Mag.art. Andreas Müller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsangabe

Einführende Worte	1
Prozessualität der Spirale: Annäherungen und Abweichungen	2
Prozessualität des Films	8
Panzerkreuzer Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)	11
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)	33
PI (Darren Aronofsky, 1998)	54
Schlusswort	74
Literaturverzeichnis	75
Abbildungsverzeichnis	79
Abbildungsteil	81
Abstract – Deutsch	126
Abstract – Englisch	127
Curriculum Vitae	128
Danksagung	129

Einführende Worte

So gegenwärtig die Spirale in der bildenden Kunst erscheinen mag, und so selbstverständlich sich Film unter all den anderen Künsten entfaltet hat, genauso erstaunlich erscheint es schließlich, dass gerade jenes Medium des bewegten Bildes von der Kunstgeschichte noch nicht eingehend auf die Struktur der Spirale untersucht worden ist. Der Grund hierfür ist zum Teil sicherlich die Überschneidung der Disziplinen von Film- und Bildwissenschaften, in denen wir erst seit einigen Jahren übergreifende Auseinandersetzungen erfahren. Zum anderen besteht die Schwierigkeit auch darin, filmische Strukturen über ihre in der Montage festgelegten Leseweisen hinaus neu zu untersuchen. Dabei erhalten wir Unterstützung aus anderen Disziplinen wie etwa der Philosophie, welche den Film schon sehr früh – ab dem Zeitpunkt seines Anspruchs auf die Möglichkeit eines Realismus, bedingt durch die gleichzeitige künstlerischen Darstellung – als Testfeld für sich entdeckt hat, wobei es nahezu unmöglich erscheint, filmtheoretische Überlegungen ohne das von Deleuze hinterlassene Kompendium über das Kino zu unternehmen. So wird bereits im Kapitel zu Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ gezeigt werden, dass es eigentlich Deleuze war, welcher Film erstmals strukturell als Spirale zu denken begonnen hat. Inwiefern wir diese jedoch überhaupt als solche denken können, und ob in den Überlegungen nicht anderswo angesetzt werden muss, sei an dieser Stelle noch offen gelassen. Mit Hitchcocks „Vertigo“ wird ein weiterer Film hinsichtlich des vorliegenden Themas erarbeitet werden, welcher durchaus als einer der meist besprochenen Filme gelten darf – wenn auch nicht unbedingt im Bereich der Kunstgeschichte. Als dritter und letzter Film soll Aronofskys „PI“ auf eine Spiralstruktur untersucht werden, wobei dieser Film auch den Anstoß gegeben hat, sich näher mit der Problematik auseinanderzusetzen. Die Herausforderung stellt sich hier vor allem darin, dass Aronofskys Frühwerk nicht nur in dieser Form noch nicht, sondern im Sinne einer allgemeinen Filmanalyse überhaupt nicht bearbeitet worden ist. Gleich zu Beginn wird es allerdings erforderlich sein, die Spirale durch die ihr inhärenten Überschneidungsevidenzen in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen zu betrachten, um damit ein möglichst vollständiges Verständnis hinsichtlich ihres prozessualen Charakters zu erstellen. Im Anschluss wird eine ebenso einführende wie notwendige Untersuchung auf die Prozessualität des Mediums Film angewendet, um diesen endlich im letzten Schritt anhand der oben angeführten Beispiele strukturell zu betrachten.

Prozessualität der Spirale: Annäherungen & Abweichungen

Die Spirale avancierte im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Embleme einer Avantgarde von bildenden Künstlern, Robert Smithsons „Spiral Jetty“ (Abb. 1) ist wohl das berühmteste Beispiel hierfür. Diesem Bewusstsein über die Bedeutung der Spirale wurde zuletzt im Jahr 1985 eigens eine Ausstellung im Baseler Museum für Gestaltung mit dem Titel „Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur - Eine interdisziplinäre Schau“ gewidmet, die es sich zur Aufgabe machte „einen Beitrag zu leisten zur gesamtheitlichen Betrachtungsweise, die einzig und allein aus der Sackgasse des geradlinigen, eindimensionalen Fortschrittsdenkens neue Wege aufzeigen kann [...]“.¹ Im interdisziplinären Ansatz der Schau, die von Hans Mislin mitinitiiert wurde, werden 20 Teilgebiete aus den Künsten, Geistes- und Naturwissenschaften aufgezeigt, die thematisch mit der Spirale verknüpft sind (Abb. 2). Als Leser des Kataloges erhalten wir letztlich Hinweise in Text und Bild, welche entweder mythische oder funktionale Standpunkte hinsichtlich der Bedeutung der Spirale andeuten, wodurch das von guten Vorsätzen begleitete Unterfangen im Ergebnis nicht über ein weitläufiges Sammlungsverhalten hinaus kommt. Mislin selbst schreibt hierzu treffender Weise: „Keiner von uns soll weder auf die archaisch-magische noch auf die mythisch-visionäre oder irrationale Bewusstseinsstufe verzichten [...]“.²

Den Versuch einer kunsthistorischen Bestimmung unternimmt Didier Ottinger in seinem Aufsatz „Spirales“, in welchem er der Spirale ein anderes Emblem der Avantgarde gegenüberstellt, nämlich das des Rasters (Abb. 3): „Si la grille apparaît comme un avatar du rationalisme du XIX^e siècle, la spirale se rattache d'emblée à une pensée, à une esthétique proche de celle du sublime kantien. Elle s'ouvre à l'impensable, à l'inquantifiable [...]“.³

Diese Art der Verortung der Spirale innerhalb eines theoretischen Diskurses beschränkt sich somit einerseits - ähnlich wie bei der Baseler Schau - auf eine Distanzierung zum Rationalismus, andererseits weist sie mit dem letzten Satz deutlich auf die Problematik hin, die Spirale überhaupt fassen zu können. Ottinger bezieht sich in diesem Vergleich auf die Überlegungen von Rosalind Krauss über den Raster, und macht diesen derart zum – rein ästhetischen – Kontrapunkt der Spirale, wenn er schreibt: „La critique idéologique de la géométrie est contemporaine de l'émergence de la spirale, dont le sens contredit terme à terme celui attribué à la grille [...]“.⁴ Die Signifikanz des Rasters wird somit zweifellos zugunsten

¹ Kat. Spirale 1985, S. 9.

² Ebd., S. 16.

³ Ottinger 1996, S. 132-133.

⁴ Ebd., S. 132.

eines favorisierten Emblems untergraben, denn er meint das Motiv der Spirale tauche regelmäßig in den Œuvres der Avant-Garde auf, wo dieses eine Gegenhaltung zu einem Technologieenthusiasmus einer Generation von Formalisten anzeige.⁵ Klar ist, dass Ottinger eine massive Abgrenzung zu den Bemühungen der Formalisten sucht, doch der Grund hierfür kann erst mit seinem Verständnis zur qualitativen Funktion der Spirale festgemacht werden, welche er als Gegenstück zu einer Logik der reinen Form, der kristallinen Stabilität und des Definitiven wahrnimmt.⁶ Wenn nun Ottinger dem Raster sinngemäß nicht nur eine Unbeweglichkeit, sondern gar eine Starre attestiert, sei daran erinnert, dass Krauss diesem in ihren Überlegungen einen großen Spielraum hinsichtlich allgemeiner Bewegungstendenzen einräumt. Sie bezieht sich in seiner Lesbarkeit bekanntlich auf John Elderfield und seine Gedanken zu den Zentrifugal- und Zentripetalkräften innerhalb des Rastersystems⁷: „Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity [...]“⁸ Selbige offene als auch ambivalente Lesart von Bewegung gilt auch für die Spirale, doch Ottinger scheint jegliche Korrelation bewusst vermieden zu haben, zugunsten einer Zuschreibung von Bewegung und – mit dieser einher gehend – einer Zeitlichkeit an die Spirale, wenn er diesen dimensionalen Aspekt bereits durch rein ästhetische Qualitäten bedingt als inhärent erachtet.⁹ Darüber hinaus mag ihm entfallen sein, dass Krauss beim Raster ohnehin nicht von einem zeitlichen, sondern von einem räumlichen Phänomen ausgegangen ist, und zuletzt bleibt er dem Leser eine Erklärung zum Begriff der Zeitlichkeit der Spirale überhaupt schuldig: Er leitet diesen allein von der Prozesshaftigkeit des Abschreitens von Smithsons „Spiral Jetty“ (Abb. 1) ab, eine Prozesshaftigkeit die allerdings – wie bei vielen ortsbezogenen Arbeiten – eben an genau diesen gebunden ist, und daher nicht repräsentativ hinsichtlich der Lesbarkeit der Spirale sein kann.

Den Weg einer naturwissenschaftlichen Anbindung gehen Robert Dixon und Richard A. Pickover mit ihren Forschungen zur Spirale aus den 1980ern. Dixon beschreibt die weitläufigen Zusammenhänge zwischen Spiralen und ihrem Vorkommen in der Pflanzenwelt mittels mathematischer Beweisführung (Abb. 4), mit dem in der Einleitung angeführten Ziel einer ganz und gar visuellen Erklärung¹⁰. So bemerkt er zum Aufbau der Spiralen, dass deren Muster, welche bei Pflanzen gefunden werden, Teile einer Abfolge unterschiedlicher Wachstumsstufen aufweisen müsse – im Gegensatz zu den statisch-regelmäßigen Gittern von

⁵ Ebd., S. 135.

⁶ Ebd., S. 133.

⁷ Elderfield 1972, S. 53.

⁸ Krauss 1993, S. 18.

⁹ Ottinger 1996, S. 135.

¹⁰ Dixon 1983, S. 86.

kristallinen Strukturen.¹¹ Nicht wie bei Ottinger, welcher letztere mit dem Vorzeichen einer künstlerischen Disposition als etwas Starres annimmt, geht es hier um natürliche Formen und – was wesentlich wichtiger ist, um den Begriff der Prozessualität in seiner biologischen Ausformung als Wachstumsprozess. Das Erkennen der Spirale als zweidimensionale Momentaufnahme innerhalb dieses Prozesses ist es schließlich, was uns näher zu einer Antwort über eine adäquate künstlerische Darstellungsform heranführt. Dixon legt somit dar, wie auch die Spirale von der Mathematik in ihrem statischen Zustand beschrieben wird, also als vorübergehende Form eines Wachstumsmusters.¹² Wenn wir aber von einem natürlichen Wachstum der Spirale sprechen stellt sich automatisch die Frage, um welche Art der Spirale es sich überhaupt handelt, was Dixon am Beispiel der Fibonacci-Spiralen zu beantworten versucht. So würden diese aus einer einzigen Spirale hervorgehen, während das Wachstum bei allen gleichmäßig wäre.¹³ Pickover indes behandelt die Spirale viel weitläufiger, was sich allein schon in einer mehrseitigen Aufzählung verschiedenartiger Spiraltypen niederschlägt (Abb. 5), deren Formen er jeweils nicht nur ihre mathematische Formel, sondern exemplarisch auch ihr natürliches und künstliches Vorkommen anschließt. Einführend meint Pickover bereits, er zeige einen Überblick zur Geometrie der Spirale in der Mathematik und der Kunst, mit einem Schwerpunkt auf neue Spiralformen, welche er selbst geschaffen habe. Weiters schließt er an, dass der Begriff Spirale ganz allgemein jegliche gleichmäßige Kurve beschreibe, welche sich um einen zentralen Punkt oder eine Achse windet, während sie sich gleichzeitig von diesem zurückzieht.¹⁴ Somit erhalten wir nicht nur eine erste mathematische Definition der Spirale, sondern – Bezug nehmend auf die ihr inhärente Prozessualität – auch einen Anknüpfungspunkt an die Ambivalenz ihrer Bewegungstendenzen, welche bereits im Vergleich mit dem Raster angeschnitten wurden.

Einen wichtigen Hinweis für ein kulturhistorisches Verständnis der Zeitlichkeit der Spirale liefert uns Lefort des Ylouses in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1955, in dem er die Beziehungen zwischen dem Rad, dem Swastika und der Spirale im Altertum neu aufrollt. So zeigt er auf, dass das Swastika im anglo-sächsischen Raum als „fylfot“ bezeichnet wurde, was nicht anderes als „full-foot“ – in der Übersetzung also „viele Füße“ – bedeute.¹⁵ Er macht sich somit schon zu Beginn seiner Ausführungen stark für die Bedeutung einer semantischen Einbindung im wissenschaftlichen Diskurs, und bezieht sich weiter auf den Archäologen J. Déchelette, welcher dem Swastika als Emblem der Sonne ebenfalls eine Bewegung

¹¹ Ebd., S. 86.

¹² Ebd., S. 89.

¹³ Ebd.

¹⁴ Pickover 1988, S. 174.

¹⁵ Lefort des Ylouses 1955, S. 7.

zuschreibt, und in diesem Zusammenhang setzt es dies auch mit dem Rad gleich.¹⁶ Lefort des Ylouses legt schließlich dar, wie das Rollen des Rades wörtlich mit dem Rollen des Donners übersetzt werden kann¹⁷, und erklärt die Beziehungen vom Swastika zur Spirale in den altertümlichen Darstellungen unterschiedlichster Kulturkreise dahingehend, beide Zeichen als Ideogramme zu lesen, wobei die Spirale die ältere Darstellungsform – nämlich das Bild eines Blitzes (Abb. 6) wäre¹⁸. Dennoch ist es nötig darauf aufmerksam zu machen, dass sich Forscher und Archäologen keineswegs einig sind ob der Verbindlichkeit des Sonnensymbols, was Lefort des Ylouses im Verlaufe des Textes auch anklingen lässt, und von Helmut Birkhan ebenfalls bestätigt wird. Dieser schreibt es wäre wenig wahrscheinlich, dass jede Spirale, jeder Kreis und jedes Rad als „Sonnensymbole“ verstanden worden wären, denn bei den gleichen Heilszeichen auf einer Bauerntruhe der Neuzeit wäre eine solche Zuordnung ebenso schwierig.¹⁹ Birkhan zeigt hier die Gespaltenheit der Archäologie bezüglich einem religiös-symbolhaften gegenüber einem abstrakt-zeichenhaften Verständnisses der Darstellungen auf – eine Bruchlinie, die sich auch durch die Bildwissenschaften zieht.

Es scheint daher an dieser Stelle angebracht eine grundlegende Unterscheidung beider Lesarten anzuführen, wenn sich bei genauerer Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung der Aspekt der Zeit fast durchgehend und wie selbstverständlich der Spirale einschreibt. Diese Handhabung ist weniger einem Utilisationsprozess der Spirale als Zeichen, sondern eher einer inflationären Verwendung des Spiral-Motivs als universelles Symbol unterworfen, was schon einleitend am Beispiel des Sammlungsverhaltens in der Baseler Schau aufgezeigt wurde. Hermann Pfütze differenziert hier folgendermaßen: „Als Symbol wird ein Zeichen in einen bestimmten Kontext oder Diskurs integriert, in dem es nicht nur lesbar ist, sondern eindeutig lesbar sein muss als Verstärker und Bindemittel dieses Kontexts. So muss es funktionieren, sonst taugt es nicht als Symbol [...]“²⁰ Eine inhaltlich-motivische Lesbarkeit der jeweils beschriebenen Spiralen in den bisherigen Forschungsansätzen ist hier durchaus gegeben, denn schließlich kommt keiner der Autoren über eine Aufzählung ihres Vorkommens in den unterschiedlichen Disziplinen hinaus. Weiters Pfütze über die Zeichen: „Die abstrakte Lesbarkeit ist nicht kontext- oder diskursgebunden, sondern universal. Als universale Zeichen jedoch – und das ist der entscheidende Punkt – verstärken und bestätigen sie keinen Kontext, sondern lockern und öffnen ihn [...]“²¹ Die Annäherung an die Spirale

¹⁶ Ebd., S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 15-16.

¹⁹ Birkhan 1999, S. 357.

²⁰ Pfütze 1999, S. 87.

²¹ Ebd., S. 87-88.

dürfte unter anderem deshalb von Schwierigkeiten begleitet gewesen sein, da diese in ihrer Lesbarkeit ohnehin ambivalent – das heißt auf Grund der Bewegungstendenzen nach innen und außen hin offen – rezipiert wird, wobei sich – ausgehend von Pfützes Erklärung – in ihrer Zeichenhaftigkeit der Aspekt der Öffnung nur noch verstärkt. Was also an Stelle einer Auseinandersetzung mit der Struktur des Zeichens stattgefunden hat, ist eine Verknüpfung des abstrakten Zeichens der Spirale mit konkret lesbaren Ausformungen materieller und geistiger Natur aus verschiedensten Bereichen, was ihr in Folge der jeweils konkreten Lesbarkeit einen symbolhaften, gleichzeitig aber auch einen universellen Charakter einbrachte, wobei natürlich letzteres gemäß der nun getroffenen Differenzierung einen Widerspruch in sich darstellt.

Ein völlig anderes Interesse an der Spirale zeigt hingegen Karin Leonhard mit ihrer Arbeit „Über Links und Rechts und Symmetrie im Barock“ aus dem Jahr 2007. Sie beschreibt anhand von Zeichnungen in Muschelbüchern aus dem 17. Jahrhundert die: „Vorliebe [...] für Kegelschnitte und Kurvenberechnungen – sie alle beruhen auf einer hochgradig paradoxen Topologie. Bei ihnen handelt es sich um kontinuierliche Verlaufsformen um einen zentralen Punkt oder eine Mittelachse, doch schlingend, das heißt mit Tendenz zum Ungleichgewicht, zum Ausbruch, genauer, Symmetriebruch [...]“²² Sie geht in ihrem Text einen schmalen Grad zwischen einer naturwissenschaftlichen Betrachtung der physischen Spirale und ihrer zeichenhaften Darstellung (Abb. 7). Dennoch klärt Leonhard die Problematik der Symmetriebrechung durch die Spirale mit dem aufkeimenden Verständnis für topologische Fragen, die zu jener Zeit ihren Ursprung in einer intensiveren Auseinandersetzung mit Räumlichkeit und Temporalität fanden. Sie folgt hierbei Leibnitz und seinen relationalen Überlegungen zur formalen Ähnlichkeit von Körpern²³, wodurch Fragen nach dem Links und Rechts bei einer Muschel, wie auch vereinfacht bei einer Spirale, topologisch betrachtet nicht mehr relevant sind. Die Funktion der Spirale wird somit, genau wie bei Dixon, in ihrer Wachstumsform auf eine zeitliche Ebene reduziert, und Leonhard kann schließlich die Veränderung des Zeitbegriffes selbst im 17. Jahrhundert festmachen, in welchem dieser – entsprechend ihren vorangegangenen Überlegungen – bereits als extensive Größe verstanden wurde.²⁴ Leonhard schafft – im Gegensatz zu vielen anderen Autoren – einen kunsttheoretischen Diskurs, in welchem sie über den Weg der Topologie die Bedeutung der Prozessualität der Spirale klar herauszuarbeiten vermag, doch stößt auch sie im Gebrauch von bildhaften Darstellungen an Grenzen: „Eine temporale Wachstumsform mit räumlicher Orientierung wird [...] nicht erklärt, und die Beschreibung und Definition einer

²² Leonhard 2007, S. 135.

²³ Ebd., S. 149-150.

²⁴ Ebd., S. 147.

lebenswissenschaftlichen Methode entwickelt sich zum Problem der nachfolgenden Generationen [...].²⁵ Das von Leonhard angesprochene Problemfeld ist letztlich ähnlich gelagert wie jenes, welches Dixon bereits zuvor als Zustandsmuster der bewegten Spirale artikuliert hat, doch lässt sie das Thema nicht vollständig offen, sondern verweist in ihrer letzten Fußnote zurecht auf die temporalisierte, oder nomadische Linie – beschrieben von Gilles Deleuze & Félix Guattari. In ihrem Buch „Tausend Plateaus“ unterscheiden die beiden Philosophen im Kapitel „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“ zwischen zwei Arten von Linien: „Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: Die Punkte sind der Bahn untergeordnet [...].“²⁶ Dieser Sachverhalt wird also nicht zufällig von Leonhard eingebracht, kann man doch den gekerbten Raum als einen Raum des Maßstabs und der Relata, den glatten Raum hingegen als den relationalen lesen. Der topologische Bezug wird besonders deutlich, wenn Deleuze & Guattari von der Differenz zwischen nicht-metrischen und metrischen Mannigfaltigkeiten, zwischen gerichteten und dimensional Räumen sprechen.²⁷ Wenn auch die beiden vielerlei Mischformen aus glatten und gekerbten Räumen abhandeln, so sind es letztlich der glatte Raum und die in ihm wohnende abstrakte Linie – welcher sich die Punkte des Raumes unterordnen, für die sie sich aussprechen. Bereits am Modell der Physik erklären sie, wie der Wirbel oder die Spirale den glatten Raum zwischen dem gekerbten besetzt²⁸, doch wesentlich deutlicher werden sie beim Kapitel zur nomadischen Kunst: „Eine Linie [...], die nichts eingrenzt, die keinen Umriß mehr zieht, die nicht mehr von einem Punkt zum anderen geht, sondern zwischen den Punkten verläuft, die unaufhörlich von der Horizontalen und von der Vertikalen abweicht und sich ständig von der Diagonalen löst, indem sie unaufhörlich die Richtung wechselt – diese mutierende Linie ohne Außen und Innen, ohne Form und Hintergrund, ohne Anfang und Ende, eine solche Linie, die ebenso lebendig ist wie eine kontinuierliche Variation, ist wahrhaft eine abstrakte Linie und beschreibt einen glatten Raum. Sie ist nicht ausdruckslos. Es ist allerdings richtig, daß sie keine feste und symmetrische Ausdrucksform bildet [...].“²⁹ Eine solche abstrakte Linie, die eine Spirale nicht besser beschreiben könnte, nennen Deleuze & Guattari endlich eine nomadische Linie.³⁰

²⁵ Ebd., S. 151.

²⁶ Deleuze/Guattari 2005, S. 663.

²⁷ Ebd., S. 662.

²⁸ Ebd., S. 677-678.

²⁹ Ebd., S. 689-690.

³⁰ Ebd., S. 690.

Prozessualität des Films

Im vorangehenden Abschnitt über die Spirale wurde implizit auf die Notwendigkeit eines adäquaten Mediums zur Darstellung ihrer Prozessualität hingewiesen, sowie das Problem einer Gegenüberstellung von Zustandsmustern mangels einer temporalen Ausdrucksform, welche die Spirale im Kern charakterisiert, dargelegt.

Die Montage wird seit den russischen Formalisten als verbindliche Methode erachtet, relative Bezüge innerhalb des Filmes zu schaffen, um ihn zu verlebendigen und ein Spannungsfeld zu kreieren, welches je nach filmtheoretischer Annäherung gegenüber dem Zuseher anders rezipiert und formuliert wird. So schrieb Vertov einst in seinem Manifest, dass es der geometrische Extrakt der Bewegung im Wechsel der Darstellungen sei, was von der Montage einzufordern wäre.³¹ Es geht somit nicht um die Bewegung innerhalb einer einzelnen Szene, vielmehr ist damit eine logische Setzung der Filmabschnitte zueinander gemeint, wie sie auch Pudowkin in ihrer zeitlichen Definition versteht. Montage bedeutet diesem zufolge nicht den Zusammenbau eines Ganzen aus Teilen, auch nicht das Zusammenkleben des Films aus Teilstücken, noch das Schneiden desselben. Vielmehr läge die Besonderheit im Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens und Filmkunstwerken, wobei die hierfür eingesetzten Mittel der Kunst nicht mit dem formalen Begriff der Komposition verwechselt werden dürften.³² Seine Formulierung zu den Erscheinungen des realen Lebens würde man aus dem heutigen Blickwinkel hinsichtlich dem Medium Film hinterfragen, dennoch liefert Pudowkin hiermit in aller Kürze die beste Erklärung zur Montage und ihrer Zeitlichkeit. Darüber hinaus problematisiert er einen semantischen Zusammenhang, welchen er noch mit folgenden Worten festhält: „Die Wörter ‚monter‘ (bauen, zusammensetzen) und ‚cut‘ (schneiden), die nur den technischen Sinn der Zusammensetzung des Films aus Teilstücken definieren, beziehen sich auf jene Zeit, als man den Film noch nicht tief genug verstanden und analysiert hatte als eine eigentümliche und – und das ist die Hauptsache – fortschrittliche Kunst [...].“³³ Diese Zuordnung hat, in Abhängigkeit vom jeweiligen Sprachraum, bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit behalten. Das Problem entsteht hier durch eine sprachliche Differenz, bedingt durch die Tatsache, dass die Wörter „Montage“ und „Cutting“ zwei vollkommen unterschiedliche Prozesse beschreiben, die gegenläufiger nicht sein könnten. Denn während die „Montage“ in ihrer – semantisch – additiven Weise etwas zusammenzubauen und zu verdichten scheint, kann im subtraktiven

³¹ Vertov 2003, S. 33.

³² Pudowkin 2003, S. 77.

³³ Ebd., S. 75-76.

„Cutting“ eher ein Zerteilen und damit ein auflösendes Verfahren gelesen werden. Doch beide Arbeitsbegriffe beschreiben letztlich denselben Prozess, und dieser erinnert uns schließlich an die Spirale und ihre beiden Leserichtungen, welche ebenfalls sowohl als verdichtendes als auch auflösendes Moment rezipiert werden. Abgesehen von dieser Begriffsklärung spricht sich Pudowkin in seinen Gedanken zur Filmkunst nicht zuletzt deshalb gegen den Begriff der Komposition aus, da er die Montage als Setzung von Bezügen versteht. Er meint damit gewiss eine relationale Setzung von Bildern und Szenen zu einem temporalen Gefüge, welches als solches einen topologischen Charakter aufweist. In dem Basistext über „Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst“ greift Wolfram Pichler die Forschung von Paul Alexandroff und Heinz Hopf auf³⁴, welche den Topologiebegriff anhand einer Menge von Elementen, deren individuelle Natur gleichgültig ist, erklären. Diese Elemente wären jedoch untereinander durch feste Beziehungen verknüpft, was deren wesentliches Merkmal wäre.³⁵ Diese formalen Bezüge werden von Pichler – auch entsprechend der bisherigen Feststellungen bei Karin Leonhard – bekräftigt, wenn er weiter vom Raum als einem Gefüge schreibt, dessen Relationen letztlich wichtiger als seine Relata wären.³⁶ Wir bemerken hier also zum einen das analoge Verhältnis des Topologiebegriffs zu dem der Montage, zum anderen jedoch führt Pichler auch aus, wie das topologische Denken per Definition ein rein ortsgebundenes ist. Wenn hier von einer Differenz der bildenden Kunstformen zu der des Filmes gesprochen werden kann, so stellt sich diese in ihrer topologischen Beschreibung von Dimensionalität dar: Eine ähnliche Beobachtung machte schließlich auch Leonhard anhand der Spirale, deren zeitliche Bedeutung – hier exklusive einer physischen Wachstumsform – gegenüber einer räumlichen hervorgehoben wurde. Wenn wir also für den Film als einem Gefüge, dessen einzelne Elemente in einer zeitlichen Relation zueinander stehen, einen angemessenen Begriff finden wollten, so müsste dieser korrekter Weise mit dem einer temporalen Topologie umschrieben werden, was uns nicht nur der semantischen Problematik hinsichtlich der Montage bzw. des Cutting entledigen würde, sondern auch der Spirale als temporaler Wachstumsform mit räumlicher Orientierung gerecht werden könnte. Dennoch bliebe es eine Umschreibung, und ein neues sprachliches Hindernis würde einer solchen entwachsen, da ein solcher neuer Begriff in seiner dimensionalen Beschreibung in sich völlig widersprüchlich wäre.

Doch unabhängig von diesen topologischen Rahmenbedingungen – seien sie nun temporal definiert oder nicht – teilen sowohl Film als auch Spirale ein anderes wesentliches Merkmal,

³⁴ Pichler 2009, S. 24.

³⁵ Alexandroff/Hopf 1972, S. 5.

³⁶ Pichler 2009, S. 24-25.

nämlich den Charakter des Nomadischen. Dieser äußert nicht ausschließlich in der Prozessualität des Filmes selbst, sondern mehr noch im Weg, den er als Medium nimmt. Hugo Münsterberg artikuliert „die wahre Bedeutung des Lichtspiels“³⁷ bereits 1915 mit der Möglichkeit des einzelnen Schauspielers seine Zuseher an vielen Orten gleichzeitig zu unterhalten, während es nur eines einzigen Bühnenbildes bedürfe. Er wollte daher Film in seiner historischen Nachfolge des Theaters als das neue demokratisierende Medium verstanden wissen.³⁸ Er räumt zwar in einem Zuge ein, dass die künstlerische Bedeutung des Films nicht automatisch mit seiner Verbreitungsmöglichkeit einhergeht, dennoch erkennt auch Münsterberg im Aspekt der Zeit und ihrer doppelsinnigen Wanderbewegung durch den Film dessen Potential: „Immer neue Bühnenbilder gehen in andere über, die Begrenzungen des Raumes sind überwunden [...]“³⁹

³⁷ Münsterberg 2006, S. 29.

³⁸ Ebd., S. 30.

³⁹ Ebd.

Panzerkreuzer Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)

Zu Beginn der ersten von insgesamt drei Filmbesprechungen soll vorangestellt werden, weshalb der „Panzerkreuzer Potemkin“ als Ausgangspunkt für die darauf folgenden Analysen dient. Zum einen liegt dies natürlich im historischen Kontext der vorhin erörterten Relevanz von Filmkunst begründet, wie in ihrer damit einhergehenden Definition und Neuwertung der russischen Formalisten. So wird etwa der Film von Pudowkin besonders hervorgehoben, wenn er schreibt: „Die größten Resultate erreichte die Kunst der Filmmontage im Bereich der Montage visueller Darstellungen [...]. Es genügt, an einige der größten Stummfilme zu erinnern, etwa Panzerkreuzer Potemkin, um zu verstehen, welche riesige ideelle Sprengkraft und welche Kraft durchdachter visueller Einwirkung sie in ihren wortlosen, bis an den Rand mit lebendigem Denken angefüllten Formen trugen [...].“⁴⁰ Zum anderen aber stellt der Film die eigentliche thematische Verankerung dieses Textes dar, denn Eisenstein selbst hat sich in seinen Schriften über den „Panzerkreuzer Potemkin“ sehr ausführlich zu den strukturellen Fragen des Filmes geäußert, was im Folgenden näher erläutert werden soll. Hierzu wiederum erscheint es für das bessere Verständnis notwendig eine Kurzfassung der filmischen Handlung wie des Aufbaus darzulegen.

Die Szenerie des Filmes ist an die vorrevolutionären Begebenheiten im Russland des Jahres 1905 angelehnt, als es auf der Potemkin zu einem Aufstand kam. Im ersten von fünf Akten wird der Blick auf die schwierigen Bedingungen der Schiffsmatrosen gegeben. Es kommt schließlich zum Eklat, als der Arzt entgegen augenscheinlicher Tatsachen behauptet, das madige Fleisch welches die Matrosen als Essensration erhalten sollten wäre genießbar und nicht verdorben. Der zweite Akt zeigt die Weigerung der Matrosen das Fleisch zu essen, was in Folge von den Offizieren mit Exekution geahndet wird, welche nur noch dadurch verhindert wird, dass sich die Matrosen weigern auf ihre Brüder zu schießen. Der Aufstand beginnt, und mit den Offizieren wird abgerechnet. Im dritten Akt wird die Leiche des aufständischen Matrosen Vakulencuk erst ans Festland nach Odessa gebracht und dort beweint, nachdem dieser bei den vorangegangenen Kampfhandlungen am Schiff sein Leben verliert. Auf eine Demonstration der Aufständischen folgt endlich das Hissen der roten Flagge. Der vierte Akt zeigt erst die Verbrüderung zwischen der Schiffsbesatzung und den Bewohnern von Odessa, bis es plötzlich zu einem Blutbad an der Bevölkerung durch die Kosaken der zaristischen Regierung kommt. Die Zerschlagung des Aufstandes in der Bevölkerung beantwortet die Potemkin vom Wasser aus mit dem Beschuss des Generalstabes.

⁴⁰ Pudowkin 2003, S. 93-94.

Der fünfte und letzte Akt endet mit der Begegnung der Potemkin mit dem übrigen Geschwader nach einer Nacht der Anspannung. Doch die Potemkin darf passieren, auch das Geschwader weigert sich zu schießen und es kommt zur Verbrüderung.⁴¹

In seinem Text über „Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes Panzerkreuzer Potemkin“ beschreibt Eisenstein nicht nur sein Verständnis jener Begriffe, vielmehr stellt er diese in Beziehung zur Grundkonstruktion der filmischen Struktur selbst, wobei er zuerst bemüht ist, das Organische zu bestimmen: „präzisieren wir erst einmal den Begriff des Organischen im Aufbau eines Kunstwerkes in dem Sinne, in dem wir ihn hier verstehen. Ich möchte sagen, daß das Organische in zwei Arten existiert. Die erste Art ist schlechthin charakteristisch für jedes Kunstwerk, das Geschlossenheit und innere Gesetzmäßigkeit besitzt. In diesem Falle wird das Organische dadurch bestimmt, daß das Werk als Ganzes einem bestimmten Strukturgesetz unterliegt und daß alle seine Einzelteile diesem Gesetz unterworfen sind [...]“⁴² Hierbei wählt er zunächst ein vom Pathos eingenommenes Thema des Filmes als Beispiel, nämlich den wiederholten Aufruf zur Brüderlichkeit, um die Entwicklung der – revolutionären – Zelle innerhalb des Organismus des Panzerkreuzers bis hin zum Gesamtorganismus der Flotte aufzuzeigen.⁴³ Dies tut er jedoch nur, um kurz darauf formale Aspekte des Filmes, welche sein Verständnis des Organischen implizieren, näher zu erläutern. Eisenstein beschreibt einen für den Film grundlegenden Aufbau, dessen Dialektik innerhalb eines zweigeteilten Aktes sich nicht aus aufeinanderfolgenden Kontrastierungen speist, sondern aus Übergängen ins scharf Entgegengesetzte, wobei die Bezeichnung des Überganges das Erwachsen speziell in der Einzelszene aus der ihr vorangegangenen meint. Als Teilung der Akte beschreibt er hier etwa die Gegenüberstellung der Verbrüderung der Matrosen mit der Bevölkerung, und dem darauf folgenden Blutbad im vierten Akt. Die selbe szenische Ordnung führt er unter anderem am Beispiel der Explosion der Wut in Folge der Massentrauer auf, welche letzterer organisch entspringt. Zusätzlich werden von Eisenstein Ruhepunkte eingeführt, welche Übergangsstellen zwischen zwei entsprechenden Teilen markieren, und die er als Zäsuren bezeichnet.⁴⁴

Eisenstein distanziert sich jedoch von der Annahme, dass allein jenes erste Gesetz den Automatismus der Spiegelung von Mikro- und Makrostrukturen bereits implizieren würde, weshalb er den Sachverhalt genauer ausdifferenziert: „Die zweite Art des Organischen ist in

⁴¹ Eisenstein 1973, S. 154-155: Die Grundstruktur der beschriebenen Akte geht hier zum Teil auf Eisensteins eigene Aufzeichnungen zurück.

⁴² Ebd., S. 152.

⁴³ Ebd., S. 155.

⁴⁴ Ebd., S. 156-157.

einem Kunstwerk dann gegeben, wenn nicht nur das Prinzip des organischen als solches vorhanden ist, sondern auch eben die Gesetzmäßigkeit, nach der die Erscheinungen der Natur gebildet werden. Diese Art könnte man als das Organische der speziellen oder besonderen Ordnung bezeichnen [...].⁴⁵ Diese spezielle Ordnung macht er an keinem Beispiel fest, sondern entlehnt seine Argumentation – wortwörtlich – den natürlichen Prinzipien, nach denen sein Film gebaut sein soll: Eisensteins Augenmerk gilt hier vor allem der Proportionierung und ihrer Gegebenheit als Formel in der Natur, die mit dem Begriff des Wachstums umrissen wird. Er legt jedoch besonderen Wert auf die Unterscheidung zwischen einer allgemeinen Entwicklung, die mit dem Organischen im Allgemeinen gleich zusetzen ist und welcher komplizierte und progressive Ausdrucksformen eigen sind, mit dem Begriff des Wachstums als spezielle organische Ordnungsstruktur, die er einer primitiv evolutionären Seite zuschreibt.⁴⁶ Jene Wachstumsformel der Natur aber macht er endlich am Gleichgewicht der Proportionen, und somit am goldenen Schnitt fest, und folgert aus diesem – anhand von Ergebnissen einiger Beobachtungen pflanzlicher Wachstumsmerkmale – schließlich eine faktische Wachstumskurve, welche als logarithmische Spirale (Abb. 8) bekannt ist. Eisenstein schreibt: „Es ist klar, daß *jede* logarithmische Spirale den Ausdruck der Idee der gleichmäßigen Evolution einschließt [...].“⁴⁷ Es ist ebenfalls klar, dass er – überzeugt von revolutionären Überlegungen – eben diese in einer natürlichen Gesetzmäßigkeit der Evolution zu legitimieren sucht: Revolution ist demnach nicht gegen eine natürliche Entwicklung gerichtet, sondern sie wird bereits vom Gedanken der Evolution mit eingeschlossen – in der politischen Realität, wie in seinem Film.⁴⁸ Eisenstein nennt schließlich den goldenen Schnitt im Panzerkreuzer Potemkin als die Hauptzäsur des Gesamtwerkes an der Stelle zwischen dem Ende des zweiten und dem Anfang des dritten Aktes.⁴⁹ Diesem Nullpunkt setzt er auch einen Höhepunkt am Schluss des dritten Aktes gegenüber, unter der Bedingung das selbe 2:3 Verhältnis bzw. den Wert von 0,618 vom Ende aus zu setzen. Dieser Höhepunkt wäre demnach die rote Fahne am Mast des Panzerkreuzers, welche noch am Anfang des vierten Aktes zu sehen ist.⁵⁰ An dieser Stelle setzen zugleich das Problem und die Kritik an Eisensteins Text zu seinem Film ein, denn außer dem beschriebenen Null- und Höhepunkt im goldenen Schnitt des Filmes legt er keine weiteren Beispiele vor, die eine Struktur der

⁴⁵ Ebd., S. 152-153.

⁴⁶ Ebd., S. 158.

⁴⁷ Ebd., S. 159-160.

⁴⁸ Interessanterweise impliziert Eisensteins Verständnis dieser marxistischen Realität beinahe eine Form biblischer Vorsehung im Sinne der Heilsgeschichte.

⁴⁹ Die Verbindung jener logarithmischen Spirale mit dem goldenen Schnitt setzt er mittels dem proportionalem Wert von 0,618, welcher nicht nur den goldenen Schnitt selbst sondern auch das Verhältnis der Teilsegmente der Spirale innerhalb dieses Schnittes markiert, siehe: Eisenstein 1973, S. 162.

⁵⁰ Ebd., S. 167.

logarithmischen Spirale nicht nur im Ganzen, sondern auch in einer filmischen Substruktur erkennen lassen würden. Er verwendet zwar weiterhin den Begriff der Zäsuren und hält somit auch an dem bereits erläuterten dialektischen Bild fest, nur präsentiert er dieses weder in szenischer Abfolge, noch widmet er sich der Frage nach der von ihm propagierten speziellen Form des Organischen. Das Problem nimmt präziser Weise schon zu Beginn des Textes mit dem Zeitpunkt von Eisensteins Beschreibung des Filmes als ein in 5 Akte untergliedertes Werke Gestalt an, denn ein Stück in 5 Akten ist historisch im klassischen Drama des Theaters samt linearer Erzählstruktur zu verorten.⁵¹ Das Schema eines solchen Dramas wird mit dem Beginn der Exposition im ersten Akt aufgerollt, darauf folgt der zweite Akt als steigende Handlung mit erregendem Moment. Im dritten Akt kommt es zum Höhepunkt wie zur Peripetie – einer Art von Wendepunkt. Schließlich folgen der vierte Akt, welcher mit fallender Handlung und einem hinauszögernden Moment beschrieben werden, und endlich der fünfte Akt mit der Katastrophe. Dieser kurze Umriss des erzählerischen Aufbaues eines Dramas in 5 Akten trifft allerdings nicht nur für den Panzerkreuzer Potemkin zu, sondern gleichwohl für eine Vielzahl von Filmen. Der strukturelle Hinweis auf die logarithmische Spirale wird dadurch allerdings nicht gegeben. Bemerkenswert ist dennoch die Genauigkeit, mit welcher sich Eisenstein nach klassischen Vorgaben der Dramaturgie richtet und selbige punktgenau mit der Theorie über den goldenen Schnitt verbindet. Es wäre einfach zu behaupten sein Interesse am Drama komme aus einer Zeit vor seinem Filmschaffen, zu welcher er für das Proletkult-Theater gearbeitet hat.⁵² Andererseits wäre es nicht richtig daraus zu folgern, dass sich Eisenstein gegen Einflüsse anderer künstlerischen Gattungen gewehrt hätte, denn er wird beispielsweise nicht müde seine Argumentationslinie hinsichtlich des goldenen Schnittes mit einer entsprechenden Analyse zweier Gedichte Puskins zu untermauern.⁵³

Doch er führt auch aus der Nachbardisziplin der Malerei eine konkrete Arbeit von V. I. Surikov an, deren Realismus und Strenge in ihrer Komposition er ebenfalls seinem eigenen Film zuspricht. Das Bild der „Bojarin Morozova“ (Abb. 9) stellt Eisenstein zum einen aufgrund der von ihm attestierten historischen Relevanz, zum anderen wegen der Möglichkeit seiner Analyse hinsichtlich des goldenen Schnittes vor. Diesen Schnitt setzt er wie beim „Panzerkreuzer Potemkin“ gleich doppelt (Abb. 10), jeweils einmal 0,618 der Gesamtlänge des Bildes vom linken Bildrand aus gesehen sowie ein zweites Mal vom rechten Rand aus.

⁵¹ Dank für diesen Hinweis zur grundlegenden Problematik des Eisenstein-Textes gilt hier Prof. Dr. Bach.

⁵² Eisenstein selbst versäumt es nicht dies zu widerlegen: „Ich bin sozusagen organisch zum Film übergegangen, während die 'Proletkult'-Leute am Theater haften blieben. Es kann aber, nach meiner Anschauung, für einen Künstler nur entweder Film oder Theater geben; man kann nicht beides zusammen 'treiben', wenn man etwas Wesentliches leisten will [...]“, siehe: Eisenstein 1973, S. 124.

⁵³ Eisenstein 1973, S. 165-166.

Weiters beschreibt er völlig richtig die Tendenz einer zentralen Diagonale, die den illusionierten Bildraum von der linken oberen Ecke bis hin zur rechten unteren schneidet, wodurch sich mit den Zäsuren des goldenen Schnittes zwei Überschneidungspunkte ergeben, von welchen der linke den Höhepunkt und der rechte den Nullpunkt markiert.⁵⁴ Er baut somit am Beispiel dieses Bildes einen strukturellen Zusammenhang zwischen der Malerei und seinem Film auf, welcher jedoch leicht ins Wanken gebracht werden kann, denn wenn er abermals auf die Möglichkeit eines zweiten goldenen Schnittes zu sprechen kommt, mag dies zwar für ein in der Lesbarkeit richtungsunabhängiges Medium wie der Malerei seine Richtigkeit besitzen, für den Film jedoch gelten andere Voraussetzungen. Auch wenn das Medium Film seine Relevanz über die Art und Weise innerfilmischer zeitlicher Setzung in Form der Montage erfährt, so hat doch jeder Film einen Anfangs- und einen Endpunkt, welcher linear betrachtet in westlicher Leserichtung eine Linie von links nach rechts nimmt, wobei letztere entsprechend der Dramaturgie – eben ähnlich oder gleich wie in den vorliegenden fünf Akten Eisensteins – steigen oder sinken mag. Man kann somit zwar beide Schnitte bzw. Null- und Höhepunkt für den Film als Ganzes gedanklich fruchtbar machen, doch die eigentliche Attraktion der Erfahrung – Attraktion hier im pathetischen Sinne Eisensteins – bleibt die einer klassisch-linearen Erzählung. Eisenstein als Meister der Mittel einer Wirkkraft auf den Zuseher dürfte sich über dieses Problem sicherlich im Klaren gewesen sein, weshalb es an dieser Stelle für notwendig erachtet wird, das Bild selbst einer kurzen Analyse zu unterziehen, und es gleichsam historisch zu verorten.

Das Historienbild der „Bojarin Morozova“ aus dem Jahr 1887 ist mit der Dimensionierung von 304x587,5 cm als großes Querformat angelegt. Es gliedert sich grundsätzlich durch zwei Leserichtungen des Bildraumes, welche gemeinsam den zentralen Bildteil beschreiben: Zum einen findet eine horizontale Staffelung statt, deren drei Felder ab dem oberen Bildrand zuerst von dem des Himmels und der Umgebungsarchitektur bestimmt ist. Den mittleren Bildteil bestimmt die Menschenmasse und die Bojarin selbst, das unterste Feld zeigt den Schnee und seine Spuren. Die vertikale Staffelung erhält ihre Dreiteilung vor allem durch den Zug der Menschen, indem die tendenzielle Aufmerksamkeit wie die Blickrichtung der Individuen im Vordergrund der Bojarin gelten. Eisenstein zitiert Stasov, welcher diese als eine vom Chor umgebene Solistin bezeichnete.⁵⁵ Dieser Auffassung würde ich widersprechen, denn dies würde einen Halbkreis von Menschen um die Hauptfigur implizieren, welcher im vorliegenden Fall jedoch durch die zwei den Schlitten begleitenden Figuren, welche nicht nur dem Betrachter den Rücken zukehren sondern auch die Bewegung hin zum Fluchtpunkt

⁵⁴ Ebd., S. 168-170.

⁵⁵ Ebd., S. 169-170.

beschreiben, gebrochen wird – wenngleich der Ausdruck metaphorisch hinsichtlich des choreografierten Bildes seine Richtigkeit besitzt. Treffender wäre die Untergliederung in drei vertikale Bildfelder vor allem deshalb, da die Bojarin tatsächlich das mittlere Feld einnimmt, indem Surikov die Staffelung der Personen in ihrem Bildhintergrund einerseits verdichtet – somit aber auch mit einer gleichzeitigen Farbreduktion verflachen lässt, andererseits wendet die Person direkt hinter der Protagonistin dieser genau den Rücken zu, weshalb sie schließlich besonders in den Vordergrund eines eigenständigen Feldes eintritt, auch wenn sie dort bei genauer Betrachtung des illusionierten Bildraumes natürlich nicht anzutreffen ist. Jene eingangs erwähnte Synthese von Staffelungsfeldern im Bereich der Handlungsträgerin ist jedoch keineswegs gleichzusetzen mit der Unterteilung, welche Eisenstein mit dem goldenen Schnitt vornimmt. Bevor diese jedoch detaillierter erläutert wird, sollen im Rahmen der Kurzanalyse weitere innerbildliche Verschränkungen dargelegt werden. So wurde eben eine Bewegung hin zu einer Flucht beschrieben, welche rein formal wie erzählend nicht nur in der laufenden Figur zur Linken der Bojarin verstanden werden könnte, oder etwa diese nicht bloß aus dem mittleren Feld der vertikalen Dreiteilung im Bild nach links hinauszieht: Sie meint schließlich jenen Punkt, welcher ganz konkret unterhalb des Bogens im Geschirrzug des Pferdes markiert, wie auch gleichzeitig in einer zulaufenden Bewegung durch die Krümmung der Fesseln und weiter über den gestreckten Arm der Gefangenen gespeist wird. Die Begrenzungslinie vom ersten hin zum zweiten vertikalen Feld beschreibt hier gleichzeitig eine Art Umkehrpunkt, welcher allerdings nicht mit den Vorstellungen Eisensteins konform geht. Diese Krümmung im Geschirrzug wiederum ist nicht nur das einzige herausragende Element der Masse, sondern nimmt auch Bezug zu dem zweiten Bogen im Bildraum, nämlich zu dem des Marienbildes in der Häuserfassade in der rechten oberen Ecke des Gemäldes, auf – wenn auch der Bogen nur angedeutet ist. Es ist schließlich auch nicht notwendig diese Verbindung besonders hervorzuheben, denn die Blickachse der Bojarin ist ohnehin dem Heiligenbildnis zugewandt (Abb. 11).

In Eisensteins Analyse wird der Höhepunkt des Bildes in der Überschneidung der Diagonale mit dem goldenen Schnitt durch die Bewegung der emporgestreckten Hand gerahmt, während der Nullpunkt durch die Hand, der sinnbildlich die Hoffnung zu entgleiten scheint, umrissen wird. Er gibt zu verstehen, dass eben die Tatsache der sich nicht auf der Diagonalen befindlichen Hände ebendiese erst verlebendigt.⁵⁶ Der Kern seines Interesses gilt auch hier allerdings nicht einer weiteren strukturellen Untersuchung, sondern er wendet sich dem goldenen Schnitt im Höhepunkt zu, welchen Eisenstein folgendermaßen beschreibt: „Gewiß,

⁵⁶ Ebd., S. 170.

er verläuft vor dem Munde. Gewiß, er geht durch die Luft. Keineswegs aber 'ins Leere'. Im Gegenteil! Der goldene Schnitt verläuft hier tatsächlich durch das Wichtigste. Das Überraschende liegt hier nur darin, *daß dieses Wichtigste selbst – plastisch nicht darstellbar ist*. Der goldene Schnitt [...] geht durch die Worte, die dem Munde der Bojarin Morozova entfliegen [...].⁵⁷ Mit dem Hinweis darauf, die historischen Hintergründe des Bildes in Kürze nachzuliefern, sei vorerst festgehalten, dass diese Folgerung schlüssig ist. Er liefert kurz darauf auch den Grund für die komplizierte strukturelle Gleichschaltung seines Filmes mit Surikovs Bild, und deutet in diesem Zuge die Analogie der Sichtbarmachung des Unsichtbaren an, wenn er den Übergang von einer Dimension in eine andere anhand der hörbaren Worte im Bild mit dem Hissen der roten Fahne am Höhepunkt seines Filmes – deren Farbe im Schwarz-Grau-Weiß des Filmes niemals vorhanden ist, vergleicht.⁵⁸

Gleichzeitig stellt dies auch den Höhepunkt Eisensteins eigener Analyse zum Organischen, zum goldenen Schnitt und zur logarithmischen Spirale dar; obwohl er hierbei einen wichtigen Punkt außer Acht gelassen zu haben scheint, welcher zwar in der Lesbarkeit der Spirale im Film „Panzerkreuzer Potemkin“ Schwierigkeiten bereitet, im Gemälde von Surikov jedoch eine praktische und in der Analyse vor allem notwendige Anwendung erfährt: Das Gemälde unterliegt nicht nur der einen Bedingung des goldenen Schnittes, welchen Eisenstein nach dem Wert 0,618 der Gesamtbreite des Bildes bestimmt und daraus Hoch- und Tiefpunkt gefolgert hat, sondern gleich mehreren Bedingungen. Die Wachstumsverhältnisse im goldenen Schnitt können nämlich – dies wurde an anderer Stelle schon erläutert – auch proportional nach außen oder innen weitergeführt werden, weshalb auch eine zusätzliche verhältnismäßige Untergliederung in der Höhe des Bildes möglich ist – ganz im Gegensatz zu Eisensteins Film und der Art und Weise, wie er diesen strukturell argumentiert (Abb. 12). Wird also im entsprechenden Versuch einer Unterteilung des Bildes im goldenen Schnitt ebendiesem die logarithmische Spirale eingeschrieben (Abb. 13), so wird das Verständnis hinsichtlich der zuvor gemachten Beobachtungen einer Geometrisierung im Bildaufbau gewiss erweitert, als auch die bisherige Kurzanalyse bestätigt: Wenn etwa zuvor von der Blickachse der Bojarin gen Heiligenbild die Sprache war, so wird dies nun in der Führung der Kurve über ihre Person hin zu jenem Punkt, an dem sich die Windung verdichtet, verdeutlicht. Gleichzeitig macht es nun auch Sinn, weshalb die beiden Bögen durchaus in einem formalen Zusammenhang stehen, markieren doch beide nicht nur Ausgangs- und Endpunkt der Spirale – wobei noch dargelegt werden muss, welcher Punkt welches Ende bezeichnet, sondern auch einen Teilaspekt der Kurve selbst. In der Betrachtung des Verlaufes selbst mit einem – vorerst

⁵⁷ Ebd., S. 170-171.

⁵⁸ Ebd., S. 172.

angenommenen – Ausgangspunkt in der rechten oberen Ecke des Gemäldes im Bereich des Heiligenbildes, tritt das was oben als Zug und eben als Führung bezeichnet worden ist mit besonderer Deutlichkeit hervor, wobei vor allem die Figuren des Randbereiches verantwortlich für die Geschlossenheit des Bildes sind: Die erste Figur des Sitzenden, welcher den rechten unteren Bildraum dominiert, weist den Betrachter durch das Erwidern des Zeichens wie durch die Blickachse hin zur Bojarin direkt auf das Feld hin, in welchem das Motiv wie die Struktur des Aufbaues kumuliert. Er markiert den untersten und zugleich vordersten Bereich der Menschenansammlung, welche sich zwischen seiner Figur und dem Bildnis der Maria wie ein Keil der Hauptfigur entgegen schiebt. Jener Keil wird an seiner Unterseite vor allem durch die rechte Holzumfassung am Schlitten, an welcher sich die Bojarin hält, sowie durch die zu ihm parallel verlaufende Bilddiagonale unterstützt. Bereits an diesem kleinen Teil des Bildraumes lässt sich derart eine Auffächerung sowohl der gestaffelten Bereiche als auch der Einzelelemente feststellen, die den Fluchtpunkt ganz klar nicht mehr als optisches Phänomen des illusionierten Raumes sondern als psychologisches Moment seitens des Betrachters meint. Die Windung *zwischen* der Spirale beschreibt schließlich nicht nur den Fächereffekt, sondern unterstützt überdies eine sehr motivische Art der organischen Spirale als Wachstumsform. So weist schließlich die linke untere Ecke des Schlittens nicht nur zum Bildrand, an welchem die Spirale ihren Umkehrpunkt findet: Die ganze Seite des Schlittens weicht auch hier als Gerade gemäß den Vorgaben der Windung ab. Auf eine ähnliche Weise vollzieht sich dieser Ablauf an der dem Betrachter mit dem Rücken zugekehrten Figur, welche nicht nur bestimmend für das linke Bildfeld im Allgemeinen, und den oben erwähnten Zug – hier ein Zug der Spirale nach oben – im Speziellen ist: So scheint diese durch das Aufeinandertreffen des rechten Ärmels mit dem Schlitten diesen zum einen nach links zu ziehen, zum anderen verweist der linke Ärmel durch die im Schwung sich ereignende Linearisierung der hängenden übergroßen Jacke auch hier auf das Zentrum der Spirale. Darauf folgt die Frauenfigur am linken Bildrand am nächsten Umkehrpunkt, welche sich nach rechts in die Szene schiebt und somit die Richtungsänderung der Bewegung für die Kurve als auch für die vor ihr arrangierten Menschen vorgibt. Der folgende Punkt am oberen Rand des linken Bilddrittels wird durch die spitzen Waffen, die hinter dem Bogen des Pferdegeschirrs als einzige in die Höhe ragen, anvisiert, wobei in Folge die fallende Dachschräge vor den Bäumen von der Windung mit eingeschlossen wird – ebenso wie dies auch schon im vorangegangenen Feld des goldenen Schnittes in anderer Fallrichtung geschehen ist. Der vorerst letzte Umkehrpunkt liegt direkt an der Scheide zwischen der Architektur der Dachlandschaft und der Menschenmasse, welche die äußerste Spitze des

beschriebenen Keiles bildet, wodurch wir den Raumzug nicht wie in der ersten Analyse linear durchschritten, sondern in der Spirale eingekreist haben. Die proportionale Zelle, in welcher sich nun die Bojarin Morozova befindet, verhält sich hingegen anders: Würde man die bisherigen Beobachtungen schematisch weiterverfolgen, müsste dieses Feld eine Tendenz nach links unten aufweisen, doch das genaue Gegenteil ist der Fall. Es passiert hier ein völliger Bruch der Struktur, wenn die erhobene Hand nach oben und ihr Gesicht nach rechts gerichtet ist – gleichsam einem Aufbegehren, welches im Dagegenhalten *gegen* den – hier göttlich zu verstehenden – vorgegebenen Ablauf der Spirale *für* die Mutter Gottes stattfindet.⁵⁹ Der Höhepunkt mag im pathetischen Sinne Eisensteins in der Sichtbarmachung der Rede, und somit tatsächlich im goldenen Schnitt liegen: Doch der eigentliche revolutionäre Aspekt in der formalen Gestaltung über die Spirale hätte Eisensteins Argument einer der Evolution inne liegenden Revolution viel weiter getragen, wenn auch sicherlich filmisch schwerer Parallelen zu ziehen gewesen wären. Zur Bedeutung von Surikovs Werk schreibt hierzu Schmiegelt treffender weise: „Aus den Historienbildern Surikovs spricht also eine bestimmte Geschichtskonzeption, die sich an entsprechenden Strömungen der Geschichtswissenschaft orientierte und das Volk zu einem aner kennenswerten Movens der Geschichte erklärt (ohne die Bedeutung der Herrscher und Anführer grundsätzlich zu bezweifeln) [...]“.“⁶⁰ Es obliegt somit der weiteren Forschung zu entscheiden, ob dies als ein bewusstes Weglassen wichtiger analytischer Fakten zugunsten der Stärkung eigener Argumente betrachtet werden kann, wobei ich an dieser Stelle doch auf die Diskrepanz zwischen Eisensteins Hervorhebung von Surikovs besonderen kompositorischen Fähigkeiten einerseits, und andererseits seinem Anhalten auf nicht einmal der Hälfte der zu gehenden Wegstrecke hinweisen möchte. Bedenkt man außerdem den Grad der Berechnung in der Setzung seiner Filme, die auf jene Wirkkraft zielenden, durchkonstruierten geschlossenen Einheiten – deren Überbegriff des Pathos noch erläutert wird, ist es nur schwer an eine koinzidente Weglassung zu denken.

Im Falle dieses Bildes scheint eine Gegenüberstellung mit der Spirale im Film zwar schwer denkbar, dennoch gibt es eine thematische Überschneidungsevidenz, welche dennoch als Brücke dient und vor allem inhaltlich von Bedeutung ist: Der historische Hintergrund des Bildes liegt zurück im Russland des 17. Jahrhunderts, in welchem es zu einem Disput der orthodoxen Altgläubigen und den verschiedenen unter dem Patriarchen Nikon reformierten

⁵⁹ Diese Beobachtungen konnten in der vorliegenden Literatur – zum Teil aufgrund eines fehlenden Zuganges zu weiterführenden russischen Forschungsarbeiten – nicht belegt werden, auch wenn sie formal wie inhaltlich schlüssig erscheinen: Den aufschlussreichsten Text zur Bildkomposition in Surikovs „Bojarin Morozova“ konnte Kemenov beisteuern, welcher sich allerdings ebenso wenig wie Eisenstein über die lineare Lesart von Achsenverhältnisse im Bild hinausbewegt. Das entscheidende Argument zur Untermauerung einer vom goldenen Schnitt bedingten Spirale konnte somit auch bei ihm nicht gefunden werden, siehe: Kemonov 1987, S. 420-444.

⁶⁰ Schmiegelt 2000, S. 101.

orthodoxen Kirchen kommt. Dieser entzündet sich anhand minimaler Differenzen, welchen die Altgläubigen allerdings größte Bedeutung zukommen lassen. Einer der wichtigen Punkte lag hier in der Handhaltung bei der Bekreuzigung, welche ebenfalls reformiert wurde, wodurch die im Gemälde abgebildete Bekreuzigungsform der Morozova zu dieser Zeit für ungültig erklärt wurde: Zu sehen sind zwei gestreckte und drei gekrümmte Finger, während die Reform das Gegenteil vorsah. Das Argument der Altgläubigen für die Beibehaltung der alten Form lag in dem für sie entscheidenden Punkt, das Rituale nicht geändert werden dürfen, da in der Religionsausübung die *Form nicht vom Inhalt* getrennt werden kann. Ohne dieses Zusammenspiel würde der Glaube somit entkräftet werden, und als Unterstützerin der Altgläubigen wurde Feodosija Prokofevna Morozova – wie die Bojarin mit vollem Namen hieß – schließlich in einem Kloster inhaftiert, wo sie verhungerte, und damit den Status einer Märtyrerin erhielt. Dieses Aufbegehren wird – nicht zuletzt – auch im Gemälde in der traditionellen Bildleserichtung von links nach rechts – bei einer gleichzeitigen Gegenbewegung der Menschen – unterstützt, wobei spätestens jetzt die Frage aufkommen muss, an wen die Rede überhaupt gerichtet, und weshalb der Bogen über dem Marienbild nicht einfach nur angedeutet, sondern gar durchschnitten ist!? Denn während die Märtyrerin quasi in die nimbusartige Konstruktion des Pferdegeschirres gezogen wird, fällt der Schein der Ikone gleichermaßen von dieser herab und manifestiert sich in dem Rund der vor dem Heiligenbild herabhängenden Lampe. Somit verfestigen sich schließlich die Hinweise einer beabsichtigten thematischen Verknüpfung des Bildes mit Eisensteins Film, welche über die sehr lose Anbindung über den goldenen Schnitt hinausgeht. Abermals werden wir mit dem Gedanken einer der Evolution impliziten Revolution im Sinne einer – in Surikovs Bild tatsächlich christlichen – Vorsehung konfrontiert. Somit ist es durchaus nicht verwunderlich, wenn Eisenstein aus einer marxistischen Haltung heraus plötzlich auf ein – oberflächlich betrachtet – religiös motiviertes Thema als Referenz für seine Arbeit zurückgreift: Er tut dies in dem Wissen über die Konfrontation, welche im Bild dargestellt wird, und die er sicherlich als repräsentative und ursprüngliche Keimzelle des Wachstums für die politischen Verhältnisse seiner Zeit versteht. Gleichzeitig stellt die Bojarin gewiss auch eine Ahnin im Verständnis des Zusammenspiels innerer und äußerer strukturellen Erscheinungen dar, die Surikov im Aufbau des Bildes so gewissenhaft übersetzt, und Eisenstein schließlich versucht für den „Panzerkreuzer Potemkin“ zu adaptieren.

Wenn also diese historische Dimension des fortschreitenden Aufbegehrens einen derart bedeutenden Beitrag zum Verständnis des Filmes zu leisten scheint, kann folglich der Begriff der Revolution selbst nicht behandelt werden, ohne ihn auf seinen Gehalt zu untersuchen. So

hat sich etwa sein Bedeutungswandel hin zu einem soziologischen Revolutionsbegriff erst mit der französischen Revolution vollzogen, wurde jedoch zuvor im 15. Jahrhundert dem spätlateinischen „revolutio“ entlehnt, welches eine gleichbleibende, kreisförmige und wiederkehrende Bewegung beschreibt.⁶¹ Kopernikus verwendet dieses Bild eines Bewegungsmusters eigentlich, um den Lauf von Himmelskörpern sprachlich zu zeichnen, doch wird der Begriff im Laufe der Geschichte zu dem von Heute umgewertet. Der lateinische Stamm des Wortes geht ursprünglich noch weiter auf „revolvere“ zurück, was so viel wie zurück wälzen oder umdrehen bedeutet. In der „Revolution“ steckt somit nicht nur unsere Auffassung einer radikalen gesellschaftlichen Wendung, sondern eben auch die Windung, wenn auch diese nicht in einem Automatismus der Spirale gleichgesetzt, aber durchaus als entscheidender Hinweis gelesen werden darf.

Wenn auch dargelegt wurde, wie sich eine solche Windung im Bild Surikovs gestaltet, so wurde – auch im Hinblick auf den Begriff der Revolution – ihre Bedeutung als erzählerische Wendung noch nicht bestimmt, oder anders formuliert: Um die Revolte der Handlungsträgerin nicht nur als solche abzubilden, sondern diese auch in der Bildsprache festzuhalten, wird das Geschehen durch die Figur des Narren/des Bettlers legitimiert. Dieser hat gleichzeitig zwei Rollen inne, deren jeweilige Stärken in Form einer Wirkkraft auf den Betrachter genau das ausüben, was Eisenstein als Pathos bezeichnet. Zum einen ist er hier ein Stellvertreter der sich am rechten Rand des Bildes befindlichen Gruppe, denn er ist nicht nur die einzige Gestalt mit direktem Blick zur Märtyrerin, sondern antwortet eben auch durch das Bekreuzigungszeichen der Altgläubigen. Doch wie bereits festgestellt wurde, richtet die Bojarin Morozova ihre Worte nicht gegen das Volk, sondern spricht sie zum Bild der Maria. Der Sitzende am Boden kann ihr also nur dann antworten, wenn er überhaupt die Befugnis dazu erhält, und wandelt sich somit – ebenso unterstrichen durch seine optische Erscheinung im Bild – vom schwächsten zum stärksten Teil der Menschenmasse. Die Legitimation für Maria zu antworten ist im Bild auch formal durch eine Achse gegeben, welche vom Bildnis zu seinem Kopf geführt wird, wodurch der Kreis von der Morozova zu Maria, von dieser zum Sitzenden und wieder zurück zur Morozova schließlich geschlossen wird. Bezüglich des Marienbildes muss außerdem festgehalten werden, dass Maria in der Russisch-Orthodoxen Kirche nicht nur besondere Verehrung erfährt, sondern zumeist auch mit dem Jesuskind dargestellt wird (vergl. Abb. 14). Dieses können wir – wenn überhaupt – nur schemenhaft ausmachen, wird der untere Teil der Ikone doch von einer Lampe verdeckt. Man könnte somit in der Figur des Sitzenden Jesus Christus selbst vermuten, da nur dieser als ein fleischgewordener

⁶¹ Der Dank für diesen Hinweis auf die etymologische Fruchtbarmachung des Begriffs hinsichtlich der Spirale bei Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ geht an meine Kollegin Frau Dr. Franziska Hausmaninger.

Stellvertreter des göttlichen Prinzips in Frage kommt, wobei hier das hierarchisch Göttliche dem Organischen im Sinne Eisensteins gegenübergestellt wird – wenn auch hier im Aufbegehren das Organische der speziellen Art gemeint sein muss. Der Hinweis auf die Richtigkeit der voran gegangenen Schlüsse findet sich in Kemenovs Text über Surikovs Historiengemälde wieder: Der Sitzende ist niemand anderes als ein „Jurodiwy“, dessen Bedeutung nicht zu hundert Prozent vom Russischen ins Deutsche übersetzt werden kann. Es ist festzuhalten, dass diese Figur zwar kein Pendant, aber zumindest in der Bedeutung eine Ähnlichkeit zu unserer eines „Narren in Christo“ aufweist, wie auch Franz von Assisi einer war. Ein „Jurodiwy“ durfte – wie ein Narr zu Hofe – Dinge aussprechen, welche ansonsten niemanden gestattet waren zu bezeichnen, und unterstand keiner weltlichen Gerichtsbarkeit, sondern wurde tatsächlich als Figur mit göttlichem Bezug gesehen – aber auch verlacht.⁶² Dieses Bild eines Stellvertreters wäre somit, zusammen mit den Eckpunkten des Bildaufbaus, ein Hinweis auf den Ankerpunkt von Eisensteins politischem Anliegen, welches er strukturell analog zu seinem Film denkt: „*Individuelles* Schicksal ist nur soweit von Belang, als es *Massenschicksal* zu repräsentieren vermag. Unser Ethos der Arbeit führt uns direkt zur Masse. Masse ist uns ein entwickelter und wertvoller Organismus, ist uns bedeutsamer als das Atom-Schicksal: Individuum [...]“.⁶³

Eisenstein liefert uns bereits an einer anderen Stelle seiner umfangreichen Schriften seine Definition einer innerfilmischen Konstruktion, dessen einzelne Teile an die Stelle des Ganzen treten, und spricht dabei vom Vermögen eines solchen Teiles, den emotionalen Gehalt des Ganzen in sich aufzunehmen. Dieser emotionale Aspekt schließlich ist es, welcher uns endlich zum zweiten wichtigen Begriff in Eisensteins Text über den „Panzerkreuzer Potemkin“ führt, nämlich jenen des Pathos. So erklärt er im Folgenden eine Szene des Filmes (Abb. 15 & 16), an welcher er beispielhaft seine Überlegungen darzulegen versucht: „Da ist zum Beispiel der Kneifer des Arztes, der im notwendigen Augenblick den Träger ersetzt: Der baumelnde Kneifer tritt an die Stelle des Arztes, der nach Abrechnung durch die Matrosen unten im Meertang zappelt [...]“.⁶⁴ Weiters hält er an der Bedingung für eine künstlerische Anwendung dieses Phänomens, nämlich an der Gesetzmäßigkeit eines Teiles, einer Einzelheit oder einer einzelnen Episode für das Ganze, in typischer Weise, fest. Er bemüht in diesem

⁶² Zur Figur des „Jurodiwy“ in Surikovs Gemälde der „Bojarin Morozova“, siehe: Kemenov 1987, S. 454-464. Der „Jurodiwy“ wird bei Kemenov weiters mit Dostojewskis Figur des „Idioten“ in dessen gleichnamigen Werk beschrieben. Surikovs thematische Bezugnahme auf den „Idioten“ ist durchaus nicht auszuschließen, wurde Dostojewskis Buch doch 1869, und damit fast zwanzig Jahre vor Surikovs Bild, abgeschlossen. Der regierungskritische Autor hat den Helden seines Romanes – den Idioten – schließlich aus der Frage heraus geschaffen: „Was würde geschehen, wenn Christus plötzlich mitten in der Gegenwart erschiene?“, siehe: Lauer 2005, S. 131-132.

⁶³ Eisenstein 1973, S. 126.

⁶⁴ Ebd., S. 105.

Zusammenhang das Bild des Wassertropfens, welcher in konzentrierter Form tatsächlich den Gehalt des Ganzen widerspiegelt⁶⁵, und kommt darauf hin auf die konsequente Nutzbarmachung dieses Sachverhaltes für seinen Film zu sprechen: „durch das siegreich gezeichnete Bild der Niederlage treten in ihrem ganzen Pathos die großen Ereignisse des Jahres 1905 hervor, unter denen der historische Aufstand auf dem 'Potemkin' nicht mehr als eine einzelne Episode ist, jedoch – und darauf kommt es an – eine Episode, in der sich die Größe des Ganzen widerspiegelt [...].“⁶⁶ Diese Spiegelung ist demnach nicht einfach eine der wahren Begebenheiten, sondern eine emotionale Spiegelung einer Zeitspanne, und so merkt Eisenstein über die Relevanz dieser Übersetzung hin zu seinem Film an, dass eben in dem einen Ereignis des Aufstandes auf der „Potemkin“ gleich mehrere charakteristische Stimmungen zum Jahr 1905 wiedergegeben werden.⁶⁷ Somit erhalten wir an dieser Stelle nicht nur seine Definition des Pathos, sondern stellen darüber hinaus dessen Gleichsetzung mit dem Begriff des Organischen auf einer strukturellen Anwendungsebene im Film fest, wenn abermals vom Ganzen und der zu diesem verhältnismäßig angelegten Substruktur die Rede ist. Wo jedoch Eisenstein in seinen Ausführungen über das Organische nicht über die Dialektik der jeweils einzelnen Akte hinauskommt, greift hier selbiges Modell für das Pathos bereits im Bereich der Szene. Gleichzeitig betont er, dass er den dialektischen Bruch nicht als Stilisierungsmittel versteht, sondern dieser dem Moment einer dialektischen Zuspitzung entspreche, die stellvertretend für jene Epoche und jede ihrer einzelnen Situationen sei.⁶⁸ Eisenstein verneint hier jegliche intuitive Schöpfung gemäß seinem Verständnis über die Notwendigkeit eines rationalistischen, konstruktivistischen Aufbaus wirkender Elemente, denn die Wirkung müsse von vornherein berechnet und analysiert sein, dies wäre seiner Ansicht nach das Wichtigste.⁶⁹ Wie schon zuvor besprochen, wird hier der Mensch nicht nur im Sinne des Pathos als Teil der Masse versachlicht: Es finden auch die Gegenbewegungen statt, die er als Bandbreite eines Psychologismus zugunsten neuer Funktionen und künstlerischer Verfahrensweisen beschreibt: „Das Ding wird nicht bloß demonstriert, sondern wird als Ding [...] ein Handlungsfaktor. Sowohl auf dem Weg seiner Vorführung, als auch in seiner Darbietung selbst ist das Ding psychologisiert: Die Geschützbewegung ist Handlung, die aus einer Demonstration besteht. Die 'aufbrüllenden Löwen' sind das deutlichste Moment des neuen Psychologismus und die Apogee eines Psychoeffektes, der aus einem *Ding*

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 107.

⁶⁷ Ebd., S. 119.

⁶⁸ Ebd., S. 120.

⁶⁹ Ebd., S. 123.

gewonnen wurde [...].⁷⁰ Diese hier angeführten Löwen (Abb. 17-19) umfassen die Spanne jener Einstellungen am Ende des vierten Aktes, nachdem die „Potemkin“ auf das Gemetzel an der Odessaer Treppe hin das Feuer eröffnet, und in Folge drei Skulpturen eines je schlafenden, eines erwachenden und schließlich eines sich brüllend erhebenden Löwen montiert werden. Wenn Eisenstein bezüglich dieser verlebendigten Skulpturen vom Handlungsfaktor des Dinges spricht, so muss richtigerweise auf die Löwen selbst als Abbildträger des Organischen hingewiesen werden, die erst in der filmischen Setzung – ähnlich wie beim Trickfilm – wieder die Möglichkeit zur Bewegung erhalten.⁷¹ Die Relevanz dieses Beispiels für den Regisseur kann also nicht an der Montage der Löwen zueinander, sondern muss gemäß den Prinzipien des Pathos – als weitere Überleitung von den Gewehren zum Geschützrohr – als Gegenbewegung zu den vorangegangenen Massenszenen verstanden werden. In einem solchen propagierten Psychologismus steckt natürlich nicht nur wieder der eben dargelegte dialektische Bruch einer Umkehrung: Dieser führt nämlich darüber hinaus zu einer filmischen – obgleich politisch gedachten – Angleichung von Subjekt und Objekt.

Derart könnte man – ausgehend von der dialektischen Methode der Gleichsetzung von dem Organischen und dem Pathos – hier auf die direkte Verbindung zwischen dem Film und dem oben angeführten Begriff der Revolution zurückgreifen, in dessen Bedeutungshorizont sowohl eine emotional beladene Historie als auch die sprachlich strukturelle Herleitung gleichermaßen zusammenfallen. Zwar kann in diesem Verhältnis der Film in seiner Setzung zwar nicht die Spirale sein oder sie beschreiben, doch er kann diese durchaus bedeuten – wenn auch ausschließlich in Eisensteins metaphorischen Sinn. Der Grund für diese Metapher steckt somit bereits in der historischen Verknüpfung mit dem Begriff der Revolution, deren Wirkkraft sich in den Realraum des Zuschauers ausweiten sollte – wobei hier von Eisenstein der Begriff der Propaganda ausdrücklich vermieden, aber deshalb sicherlich nicht weniger gemeint wurde. Dies wird nicht zuletzt besonders deutlich anhand der letzten Einstellung, in welcher die Potemkin in der Totale sich aus dem diegetischen Raum heraus, und in den Realraum zu bewegen scheint. So blickt dann auch Eisenstein in seinem Text zurück zur Erstaufführung des Filmes im Dezember 1925 am Bolschoj-Theater, anlässlich des zwanzigsten Jahrestages der Revolution: In dieser letzten Einstellung eines heranfahrenden Buges des Panzerkreuzers (Abb. 20) sollte dort laut Anweisung der Regie schließlich die Leinwand zerreißen, um den Blick auf die reale Gedenkfeier der Revolutionsteilnehmer von 1905 freizugeben. Eine historisch-revolutionäre Immanenz dieses Zerreißens stellt Eisenstein im weiteren Verlauf seines Textes zum Pariser Theater „Des Délassements comiques“ her,

⁷⁰ Ebd., S. 130-131.

⁷¹ Ebd., S. 178-179.

welches sich mit dem Ausbruch der französischen Revolution derart des Tüllvorhanges vor der Bühne entledigte, oder aber über das Zerreißen des Tempelvorhangs im Moment der Tragödie von Golgatha. Damit jedoch ist in beiden Beispielen nicht nur eine Historizität im Sinne vergangener Ereignisse in der Zeit gegeben, sondern beide weisen als Ausgangspunkte auf folgende Ereignisse einer neu geordneten Zukunft hin. Eisenstein aber bewegt hier abermals – ähnlich wie bei seiner nicht abgeschlossenen Analyse der „Bojarin Morozova“ – die Mittel der Wirkkraft aus dem Sichtbereich des Lesers, wenn er schreibt, mit dem Zerreißen der Leinwand wäre lediglich eine Serie analoger Ereignisse in der Vergangenheit abgeschlossen worden.⁷² Er legt somit nicht nur eine Spur zu thematisch wie strukturellen Vorbildern in den Nachbarkünsten, sondern übernimmt auch überlieferte Bildsprachen und Begrifflichkeiten – wie die der Revolution. Doch auch wenn er diesen Prozess in seinem Film als abgeschlossen beschreibt, so legen allein seine Erklärungen über die Notwendigkeit einer vom Pathos ergriffenen Zuschauerschaft den Zweck einer Weiterführung des organischen Wachstums im Realraum offen. Kino ist demnach nicht nur der diegetische Raum, in welchen der Besucher eintritt: Im filmischen Postulat des Realismus schwingt viel mehr ein gleichberechtigtes Bestehen neben dem Realraum mit, samt aller Überschneidungen.

Eisenstein schreibt gegen Ende des Textes zum Organischen und zum Pathos auch über den Ablauf des Werkes: Das dialektische Prinzip des Organischen wird von ihm auch hier verortet, wobei er einen solchen Ablauf wieder zurückführt auf eine gesetzmäßige Entwicklung in Form von Wachstum, welches an dieser Stelle erstmals in vorausblickender Weise seine Erwähnung findet. Er spricht hier dezidiert von den Menschen als kollektive und gesellschaftliche Wesen, welche bewusst an der Entwicklung der Natur teilnehmen – womit selbstverständlich besonders die Revolution mit in diese Überlegungen eingeschlossen ist.⁷³ Eisensteins filmischer Aufbau bezweckt in diesem Sinne eine Verdinglichung dessen, was er zuvor schon als Psychologismus bezeichnet hat, und schließlich liefert er den Grund hierfür im Begriff der materialistischen Dialektik, welche auf Marx und Engels zurückgeht. Diese wollten sich mit dem Bild einer Einheit der Welt in der Materie vom dialektischen Idealismus Hegels abgrenzen.⁷⁴ Wenn im Film also der Mensch in der Masse zum Ding wird, und umgekehrt dieses verlebendigt wird bzw. der Mensch erst durch dieses wieder lebt, dann ist die Methodik des Pathos mit der des Organischen in ihrer materiellen – vom Ding kommenden – Ausführung gleichzusetzen: Nur in diesem sich gegenseitig bedingenden Verhältnis ist es teilweise zu erklären, weshalb Eisenstein letztlich seinem Film die nicht

⁷² Ebd., S. 182-183.

⁷³ Ebd., S. 184.

⁷⁴ Ebd., S. 185.

vorhandene Struktur der Spirale einschreibt. Diese der materialistischen Dialektik immanente Einheit der Welt hat sich demnach auch proportional in der Einheit des Filmes zu spiegeln, wobei er sich in der Definition der organischen Einheit des Ganzen auf Hegels Beispiel aus dessen „Enzyklopädie“ stützt: „So sind [...] die Glieder und Organe eines lebendigen Leibes nicht bloß als dessen Teile zu betrachten, da dieselben das, was sie sind, nur in ihrer Einheit sind und sich gegen dieselbe keineswegs gleichgültig verhalten. Zu bloßen Teilen werden diese Glieder und Organe erst unter den Händen des Anatomen, welcher es dann aber auch nicht mehr mit lebendigen Körpern, sondern mit Kadavern zu tun hat [...].“⁷⁵

Wenn Eisenstein als Verfechter einer Hegel entgegengesetzten Dialektik diesen zitiert, dann nur aufgrund des organischen Körpers und der Möglichkeit von dessen Einbindung in seine Überlegungen. Doch das Ganze erfährt im Beispiel Hegels seine Bestimmung im Körper und somit im Raum, während Eisenstein mit dem Film als Medium der Zeit operiert – in diesem Fall nicht zuletzt aufgrund der historischen Bezüge. So merkte auch Deleuze in seinen Schriften über das Kino an, dass es Eisenstein sei, welcher uns unablässig daran erinnere, dass die Montage das Ganze des Films ist, die Idee.⁷⁶ Weiters beginnt er hier eine generelle Struktur des Films zu differenzieren, die jener Eisensteins zumindest ähnelt: „Das Ganze ist [...] das, was jede Gesamtheit – wie groß sie auch immer sein mag – daran hindert, sich abzuschließen, was sie zwingt, in eine größere Gesamtheit überzugehen. Das Ganze ist folglich wie ein Faden, der die Gesamtheiten durchzieht, der jeder die notwendig wirkliche Möglichkeit vermittelt, mit einer anderen zu kommunizieren, und so bis ins Unendliche. Daher ist das Ganze auch das Offene und verweist mehr auf die Zeit und sogar auf den Geist als auf die Materie und den Raum [...].“⁷⁷ Diese letzte Passage legt nun aber auch das grundlegende Verständnis in der Definition des Ganzen in seiner Dimensionalität offen, welche wiederum nicht unterschiedlicher zu jener Eisensteins sein könnte. Was Deleuze hier als die Gesamtheiten des Filmes beschreibt sind somit nichts anderes als jene Montageteile, die erst in der Setzung – gemeint ist der bewusste Prozess dialektischer Vorüberlegungen bis hin zum tatsächlichen Schnitt – zum Ganzen werden. Er fährt folgendermaßen fort: „Je feiner [der Faden zwischen den Gesamtheiten] ist, desto eher steigt die Dauer in das System wie eine Spinne hinab, desto besser erfüllt das Off seine [...] Funktion, das Raumübergreifende, Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System einzubringen [...].“⁷⁸ Hier ist es wichtig zu erwähnen, dass eine solche Gesamtheit als abgeschlossenes Ensemble des einzelnen

⁷⁵ Hegel 1929, S. 308. Zit. nach: Eisenstein 1973, S. 162.

⁷⁶ Deleuze 1997a, S. 49.

⁷⁷ Ebd., S. 33.

⁷⁸ Ebd., S. 34.

Bildfeldes ganz klar auf den Film als Körper verweist, während das Ephemere des Filmes eine völlig andere Qualität ausdrückt: Anders formuliert kann der Film als Ganzes – also in dieser eben definierten zeitlichen Dimension – nicht als Körpereinheit wahrgenommen werden, sondern der Zuschauer muss jene lineare Erzählstruktur durchlaufen, die schon zu Beginn der Ausführungen über die Spirale bei Eisenstein problematisiert wurde. Die Brücke eines gemeinsamen strukturellen Anliegens bei Eisenstein und Deleuze ist somit gleichzeitig eine trennende, wenn letzterer nicht nur von Zeit, sondern mehr noch von einem spirituellen Aspekt spricht, welcher durch diese in den Film eingebracht wird.

Merleau-Ponty soll hier des besseren Verständnisses wegen zitiert werden, denn auch er bezieht Stellung zur Geschlossenheit des Filmes, und bezieht sich dabei auf die Gestalttheorie: „Indem sie den Begriff der Empfindung entschlossen zurückweist, lehrt sie uns, die Zeichen und ihre Bedeutung, das, was empfunden wird, und das, was gedacht wird, nicht länger zu trennen [...]“.⁷⁹ Damit meint er jedoch nicht einen sich im Gedanken a priori konstituierenden Film – in unserem Fall in Form der Spirale, sondern er meint den Moment bzw. die Spanne der Wahrnehmung, welche – auch – zum Denken führt: Film lasse sich somit nicht denken, er lasse sich aber wahrnehmen.⁸⁰ Dennoch ist es an dieser Stelle wichtig Deleuze weiterhin als Referenz heranzuziehen, jedoch weniger aufgrund seines zu Eisenstein – hier konträr geschilderten – Standpunktes bezüglich der Definition des Ganzen als alleinstehendes Problem, sondern wegen dessen anschließender und direkter Bezugnahme zu Eisensteins Spirale. Deleuze geht ganz im Gegenteil nicht nur auf die Überlegungen Eisensteins vorbehaltlos ein, sondern er verwehrt sich gegen die – hier bereits vorgenommene – Gleichsetzung der Methodik des Organischen und des Pathos, und somit ihrer dialektischen Bestimmung des Filmes: „Eisenstein kann die Wissenschaft, Mathematik und Naturwissenschaften beschwören. Deswegen geht der Kunst nichts verloren, weil ja der Film, wie die Malerei, die Spirale, die zum Thema paßt, erfinden und die Zäsurstellen gut aussuchen muß [...]“.⁸¹ Dass eine Analogie zur Malerei nicht so einfach gezogen werden kann, wurde bereits ausführlich gezeigt. Es kommt seinerseits somit auch hier – ähnlich wie in der Definition des Ganzen – zu einer Vermischung räumlicher und zeitlicher Aspekte der Spirale, welche Eisenstein in seinem Text selbst herbeigeführt hat. Jene temporalen Qualitäten des Filmes sind – wie oben beschrieben – erst in der historischen Bezugnahme, wie auch vorausblickend auf das Einbrechen des diegetischen Raumes in den Realraum in ihrer Spiralstruktur auszumachen. In diesem Punkt könnte ein Konsens mit Deleuze gefunden

⁷⁹ Merleau-Ponty 2006, S. 73.

⁸⁰ Ebd., S. 82.

⁸¹ Deleuze 1997a, S. 56.

werden, wenn er die Spirale wie folgt zeichnet: „Die offene Spirale mit zwei Enden ist nicht mehr die Art und Weise, um von außen eine empirische Realität zusammenzubringen, sondern die Weise, in der die dialektische Realität sich unaufhörlich herstellt und wächst [...]“. ⁸² Auch wenn Deleuze diesen Satz auf das Ganze der filmischen Zeit bezieht, so markieren diese zwei Enden der Spirale im Sinne Eisensteins die Fluchtpunkte in der Zeit – und zwar über den Film hinaus.

Ein weiteres Indiz für Eisensteins Intention einer Spirale, welche derart als Konvergenz strukturell-dialektischer Prinzipien mit denen der Wirkkraft verstanden werden will, finden wir jedoch an völlig anderer Stelle: Seinem Text zur „Einheit des Bildes“ stellt er gleich zu Beginn abermals die Behauptung einer einheitlichen Formel voran, und macht sich zugleich wieder für die emotionale Assoziation wie deren Potential im einzelnen Bild stark. ⁸³ Er beschreibt in seiner Abhandlung über die Notwendigkeit der multimedialen Einheit im Film ein Problembeispiel, mit welchem er 1928 auf einem Filmset konfrontiert wurde. Eine Szene sollte einen Bildhauer zeigen, welcher nach verrichteter Arbeit freudig sein Werk in Augenschein nehmen will. Um einen vollständigen Blick zu erhalten, müsste sich dieser von der Skulptur wegbewegen, und in genau diesem Punkt überschneidet sich Eisensteins Interesse an der Szene mit unserem an der Spirale: Diese Bewegung könne demnach keine linear vom Objekt ausgehende sein, denn um die natürlichen Empfindungen des Künstlers nachzuempfinden müsse der Schauspieler eine weitere konzentrische Bewegung um die Skulptur vollführen. Diese Bewegungen beschreiben schließlich gemeinsam – unter Berücksichtigung der räumlichen Begrenzungen – eine mehr oder weniger exakte Einheit der Spirale. ⁸⁴ Wenn auch der Text inhaltlich für das Problem der Spirale im „Panzerkreuzer Potemkin“ nicht weiter von Nutzen ist, so wird hier doch eine Lesart vorgestellt, die Eisenstein und seinem Denken von Film als Struktur sicherlich nicht entgangen sein konnte. Einfach umrissen impliziert die Gleichzeitigkeit von Linie und Kreis eine Spirale als Produkt der Differenz und der Wiederholung. ⁸⁵ Jene Begriffe eben beziehen sich nicht zwangsweise auf ein zu umkreisendes Objekt, sondern in der hier gesetzten Zeichenhaftigkeit auf den Subjektbezug der Spirale selbst. Dies bedeutet aber auch, dass diese nicht selbstreferentiell gelesen werden kann, ohne aufzuhören eine Spirale zu sein. Auch Deleuze setzt bereits in der Einleitung des gleichnamigen Werkes „Differenz und Wiederholung“ voraus, dass jeder Wiederholung schon automatisch die Differenz eingeschrieben ist, wobei die Wiederholung

⁸² Ebd., S. 59-60.

⁸³ Eisenstein 1994, S. 268.

⁸⁴ Ebd., S. 271-273.

⁸⁵ Der Dank für den Hinweis zur strukturellen Definition der Spirale gilt Dr. Wolfram Pichler.

erst dann zu einer solchen wird, wenn sie vom Subjekt her gedacht wird und die Singularität dessen gegeben ist, was sich wiederholt. Ähnlich wie in seiner Unterscheidung des Ganzen und der Gesamtheiten differenziert er auch hier: „In einem Fall aber ist die Differenz bloß als dem Begriff äußerliche gesetzt, als Differenz zwischen Objekten, die unter demselben Begriff repräsentiert werden, und fällt in die Indifferenz des Raums und der Zeit. Im anderen Fall ist die Wiederholung der Idee immanent; sie entfaltet sich als reine schöpferische Bewegung eines dynamischen Raums und einer dynamischen Zeit, die der Idee entsprechen [...]“.“⁸⁶ Dieses Begriffspaar liefert somit nicht nur eine weitere Definition der Spirale, sondern Deleuze beschreibt hier – in einem Abschnitt über Zeichen – gleichzeitig die Art der Wiederholung von Kreis und Spirale, ohne diese wörtlich gegenüberzustellen: Während also demnach der exakte Kreis die „nackte“ Wiederholung in der Differenz von Objekten wäre, fände die Wiederholung der Spirale zugunsten ihrem Kriterium der Echtheit statt; und wieder ist es bei Deleuze der spirituelle Aspekt, welcher den materiellen der Raum-Zeit aufzuheben vermag. Darüber hinaus findet bei ihm die dynamische Wiederholung ständige Erwähnung in ihrer bekleidenden Funktion – in ihrer Maskierung der Wiederholung selbst – gegenüber der statischen Wiederholung.⁸⁷ Wenn wir eben noch von Eisensteins Skizzierung einer Linie als Differenz, und von der eines Kreises als Wiederholung ausgegangen sind, so können wir anhand der Überlegungen von Deleuze wieder an die im Kapitel über die Spirale dargelegten kulturhistorischen Betrachtungen anknüpfen, wenn das Speichenrad bzw. Kreis ebendieser gegenübergestellt werden – wenn auch nun deren Unterscheidungsmerkmale besser ablesbar sind. Seine Idee einer Spirale als strukturelle Verkörperung der Revolution im und über den Film hinaus hätte Eisenstein auch auf diesem Weg verwirklichen können, finden wir diese doch hier bei Deleuze – wenngleich Jahrzehnte später – wieder. Schließlich weisen sowohl Eisensteins Einheit aus Linie und Kreis, wie auch das Deleuze'sche Verständnis der Differenz und Wiederholung auf das Prinzip der Dialektik hin, was letzterer wie folgt umreißt: „Die Wiederholung verweist in ihrem Wesen auf eine einzigartige Macht, deren Natur von der Allgemeinheit abweicht, selbst wenn sie, um zur Erscheinung zu gelangen, vom künstlichen Übergang von einer allgemeinen Ordnung zur anderen profitiert [...]“.“⁸⁸ Genau das meinte eben Eisenstein, als er davon sprach nicht die Realität zu kopieren, sondern vielmehr einen filmischen Realismus erschaffen zu wollen, welcher sich nicht nach den Fakten, sondern nach der Formel der organischen Wirklichkeit wie dem emotionalen Zustand der jeweiligen Zeit richtet.

⁸⁶ Deleuze 2007, S. 42.

⁸⁷ Ebd., S. 43.

⁸⁸ Ebd., S. 18.

Entgegen aller Hinweise, welche eher auf eine außer- als auf eine innerfilmische Spiralstruktur deuten, soll hier der Versuch unternommen werden eine potentielle Mikrostruktur entsprechend dem von Deleuze eröffneten Horizont zu lesen – wir erinnern uns: Eisenstein kommt auf die inneren Strukturen nur beim Pathos, aber nicht beim Organischen zu sprechen! Hier wird etwa an jene Szene gedacht, in welcher einige Matrosen der Potemkin das Geschirr waschen, wie sie es immer tun, doch diesmal liest einer von ihnen – sensibilisiert durch die das schlechte Fleisch betreffenden Ereignisse – am Rande eines Tellers den Satz „Unser täglich Brot gib uns Heute“: Ein erster Bruch findet hier statt, wenn Eisenstein plötzlich einen neuen Typ des selben Gegenstandes einführt, denn alle anderen Teller waren weiß. Zum anderen kann in den wechselnden Einstellungen – vom Teller hin zu dem Matrosen, und zurück – eine Bewegung verfolgt werden, entsprechend einer filmischen Dialektik, wie sie schon besprochen worden ist. Drittens vollzieht der Matrose selbst die Drehbewegung des Tellers, während er in jeder Einstellung – aus der Sicht der Kamera – eine leicht veränderte Position einnimmt. Es folgt eine Unmenge von kurzen Schnitten, die ob ihrer Länge nur in Sekundenbruchteilen wahrgenommen werden: Der Matrose überlegt, und man sieht seinen inneren Kampf im Ausdruck des Gesichtes. Er zeigt den Teller den anderen, darauf abermals die Aufnahme des Gesichtes, diesmal zum Zorn verändert. In dieser Emotion nimmt er den Teller (vergl. Übersicht: Abb. 21), reißt den rechten Arm nach links hinter sich, holt über sich – rechts hinten – aus und zerschmettert den Gegenstand am Boden. Die Aufmerksamkeit gilt hier genau dieser von ihm vollführten Armbewegung, die Eisenstein offensichtlich zweimal aufgenommen hat: Erstens finden wir die Einstellung vor, die nur den gesenkten Kopf und den dahinter befindlichen Arm präsentiert, zweitens jene, auf der die nebenstehenden Kameraden zu sehen sind. Beide Einstellungen schneidet er gegeneinander, gemeinsam mit einer einzigen des vom Zorn verzerrten Gesichtes von vorher. Der Gegenschnitt liegt hier jedoch nicht im Fokus des Interesses, sondern der Bruch der zeitlichen Folge der Armbewegung: Nach dem Zerschmettern des Tellers – einem doch recht unnatürlichen aber nicht unmöglichen Bewegungsablauf – ist noch einmal für einen kurzen Moment die sich in der Endposition befindliche, nach hinten gezogene Hand zu sehen. Dramaturgisch gesehen wäre hier nichts einzuwenden, doch im Sinne von Eisensteins Realismus wäre eine solche Endposition doch eher dem Theater zuzuschreiben. Der Grund für diese Montage könnte davon abgeleitet werden, dass er die lesend-kreisende Bewegung des Matrosen nicht nur in seine Armbewegung aufnehmen, sondern auch auf unsere visuelle Ebene übertragen möchte. Es geht weder um eine lineare Wurfbewegung von oben nach unten, noch um eine ästhetische Kreisbewegung mit selbigen Ergebnis, sondern diese Abweichung von einer Kreisästhetik in

der Differenz des Schnittes könnte ihre Bezeichnung am ehesten in der Spirale finden. Doch diese Differenz ist in ihrer Setzung schließlich wieder eine – im Wahrnehmungsverlauf des Filmes – dialektische, weshalb vielleicht die Szene die Idee einer Mikrostruktur auf visueller Ebene tragen mag, diese jedoch keinesfalls repräsentiert.

Wenn wir nun also die Spirale im Sinne Eisensteins weder im fünftaktigen Film, noch in einer Teilstruktur ausmachen können, so müssen wir abermals dessen Schriften rekapitulieren: Wir erinnern uns zum einen strukturellen Hinweisen auf die Spirale gefolgt zu sein – wenn auch diese nicht zu halten waren, und haben über die Gleichsetzung des Organischen mit dem Pathos, mit der Gleichsetzung des Subjekts mit dem Objekt, mit dem Mensch als Masse, und schließlich mit dem Begriff der Revolution selbst Indizien zu einer dialektischen Handhabung ebendieser über den Film hinaus erhalten. Zum anderen wird Eisenstein auch nicht müde andere Künste – wie die der Malerei – heranzuziehen, um Verknüpfungen – weit über ein angebliches strukturelles Interesse reichend – herzustellen, und zuletzt beschreibt er gar den Ausbruch aus dem diegetischen Raum selbst. Was hier aber noch nicht bewusst in Relation gesetzt wurde, ist sein Text zum Film, welcher 1939 und somit 14 Jahre später entstand. Der Film selbst wurde in wenigen Monaten, und kurz vor dem 20 Jahrestag der Revolution fertiggestellt: Eisenstein beteuert in seinen Erinnerungen zum Filmdreh stets, wie knapp die Zeit bemessen war, während er im Text zum Film derart ausschweifend über seine Überlegungen referiert, dass man beinahe meinen möchte, er habe den Film über Jahre geplant.⁸⁹ Es sollen ihm hier nicht sein Vermögen oder Können eines dialektischen Filmaufbaues im Sinne der russischen Formalisten abgesprochen werden, denn dieses hatte er gewiss verinnerlicht wie kein anderer: Die Frage, die jedoch nicht nur in den Raum gestellt werden kann, sondern muss, ist die nach einer im Jahre 1925 parallel zum Filmdreh bereits vollständig mitgedachten Spiralstruktur des Filmes selbst. Wenn diese mit „Ja“ beantwortet werden soll, dann ist betreffender Zeitmangel für das Fehlen der Struktur verantwortlich, fällt sie mit „Nein“ aus, wurde im Nachhinein – wie schon vermutet in einem Anschluss an das Revolutionsthema – eine unzureichende Maske appliziert. Zumindest im Sinne der Differenz und Wiederholung nach Deleuze wäre diese Maske zutreffend für die Spirale als weitere Dynamisierung des Themas selbst – der Revolution, und Eisenstein hätte somit schriftlich genau jene Methode des Pathos wiederholt, die er selbst in Shakespeares Hamlet-Text zitiert⁹⁰: Indem er nämlich die Struktur des Filmes offenlegt und erklärt, trifft der Degen überhaupt erst den Leser; doch eben diese Struktur hat nichts mit der einer Spirale zu tun. Elsaesser und Hagener schreiben in ihrer Einführung in die Filmtheorie nicht umsonst über

⁸⁹ Eisenstein 1973, S. 124.

⁹⁰ Ebd., S. 176.

die Person Eisensteins und seiner Textproduktion, dass sich bei ihm Theorie und Praxis durchdringen und bedingen würden, und schließlich nur in der dialektischen Einheit denkbar wären.⁹¹ Dies wäre aber auch das endgültige Argument für die Unmöglichkeit einer strukturellen Verortung der Spirale in Eisensteins Film, jedoch nicht weil diese nicht vorhanden wäre, sondern weil sie – gerade durch Eisensteins Behauptung ihrer innerfilmischen Existenz – über diesen hinausgeht, und somit tatsächlich den Realraum erreicht. Anders formuliert beschränkt sich das temporale Ganze der Spirale eben nicht auf den Film, weshalb jene in seiner Makrostruktur nicht zu finden sein kann, und bedingt durch das metaphorische Potential des Pathos die Grenzen des Filmes erst übersteigt. In dieser Sichtbarmachung des Unsichtbaren wird schließlich der Text Eisensteins über den „Panzerkreuzer Potemkin“ selbst gewissermaßen zu einem der potemkinschen Dörfer, was allerdings der Wirkung des Filmes sicher keinen Abbruch tut.

⁹¹ Elsaesser/Hagener 2007, S. 34.

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

War es bisher schwierig bis unmöglich die Spirale im Film Eisensteins wahrzunehmen, haben wir mit Hitchcocks „Vertigo“ nicht nur einen Kontrapunkt zu den russischen Formalisten durch das Hollywood-Kino, sondern die Spirale begegnet uns bereits implizit im Titel als körperlich-phänomenologischer Reiz.

Schon im Vorspann des Filmes werden wir auf einer visuellen Ebene auf dessen Grundthema eingestimmt, wenn sich die Spirale in einem menschlichen Auge um sich zu winden beginnt (Abb. 22). Bereits Deleuze spricht hier ein vorhandenes Interesse der Forschung an, wenn er meint: „Bei der Analyse bestimmter Filme von Hitchcock arbeitet Francois Regnault für jeden eine Globalbewegung oder eine 'geometrische bzw. dynamische Grundform' heraus, die in ihrem Reinzustand im Vorspann erscheinen könnte [...].“⁹² Ausgehend von dieser Spiralbewegung stellt Deleuze also die Frage, inwiefern diese wiederkehrende emblematische Zeichenhaftigkeit zu Beginn der Filme Hitchcocks nicht nur sein Gesamtwerk, sondern auch die lokalen Formen der jeweiligen Filme – also deren Substruktur – bestimmen kann. Er spricht weiter von einer Bewegung die dieselbe wäre, sich jedoch im Zerfallen in Teilaspekte sowie der Bestimmung des Ganzen unterschiedlich ausdrücke, und knüpft daran die Notwendigkeit einer Stilanalyse an.⁹³

Bevor allerdings mit einer solchen begonnen werden kann, soll dem Leser der Film „Vertigo“ in einer Zusammenfassung wieder in Erinnerung gebracht werden. Die ersten Szenen des Filmes zeigen uns eine Verfolgungsjagd über den Dächern San Franciscos: Einer der beiden Protagonisten – Scottie, ein Polizist – bleibt in dieser Jagd hinter seinem Kollegen zurück, als ihm einen Sprung auf das nächste Dach nicht gelingt und er nur mit Mühe nicht in die Tiefe stürzt. Als ihm sein Kollege zu Hilfe eilen will, verliert dieser dabei den Halt und fällt über Scottie hinweg vom Dach. Traumatisiert von diesem Erlebnis beschließt Scottie den Polizeidienst zu quittieren, nicht zuletzt weil er nun unter akuter Höhenangst leidet. Wenige Zeit später erhält er die Nachricht von seinem alten College-Freund Gavin Elster, er möge sich mit ihm treffen. Wie sich herausstellt, will dieser Scottie engagieren um seine Frau überwachen zu lassen, denn er hegt die Befürchtung sie wolle sich das Leben nehmen. Dies begründet er damit, dass sie sich seit einigen Wochen immer seltsamer verhalte und sie nicht mehr sie selbst sei: Eine unsichtbare Kraft würde sie beherrschen. Scottie gibt seiner Bitte unwillig nach, und beginnt Gavins Frau Madeleine zu beschatten. Es stellt sich heraus, dass sie mit dem Verlassen des Hauses jeden Tag denselben Weg nimmt, welcher sie zu einem

⁹² Deleuze 1997a, S. 39.

⁹³ Ebd., S. 40.

Blumenladen führt, in dem sie ein Blumenbouquet kauft, weiter zu einer Grabstätte, zum Museum (Abb. 23), in welchem sie vor einem bestimmten Bild sitzen bleibt, und zuletzt zu einem Hotel, wo sie stets im selben Zimmer verweilt. Scottie erfährt nach seinem Bericht an Gavin von diesem – der schon Bescheid weiß und auf eine psychologische Behandlung seiner Frau noch zuwarten will, dass es sich bei dem Grab um das ihrer Urgroßmutter Carlotta Valdez handelt, welche sich mit 26 Jahren aufgrund von unglücklichen Umständen – sie wurde von einem Mann fallen gelassen – das Leben genommen hat. Das Bild, welches Madeleine stets im Museum aufsucht, ist das ihrer Ahnin, welche sie äußerlich – sei es im Tragen der Haare oder mit dem Blumenbouquet – zu imitieren scheint, und schließlich ist auch das Hotelzimmer bzw. jenes Haus der letzte Ort, an welchem Carlotta gelebt hat. Tags darauf folgt Scottie Madeleine erneut (Abb. 24), doch ihr sich sonst wiederholender Ablauf führt sie am Ende nicht ins Hotel, sondern zur San Francisco Bay, in welcher sie versucht sich zu ertränken. Scottie kann sie rechtzeitig aus dem Wasser retten, und in dem darauf folgenden Kennenlernen beginnt er sich in Madeleine zu verlieben. Deren Ängste, Träume und dunkle Visionen verschwinden jedoch trotz der gemeinsamen Liebe nicht: Sie erzählt ihm von einem Traum, in welchem sie als Carlotta an einem Ort zu verweilen scheint, den Scottie als real existierende spanische Mission außerhalb von San Francisco identifizieren kann. Die beiden Liebenden begeben sich dorthin, und Scottie versucht den Nimbus des Unheimlichen zu brechen – jedoch ohne Wirkung. Madeleine steigt darauf im Glockenturm der Mission nach oben, um sich vom Dach zu stürzen, was Scottie aufgrund seiner Höhenangst nicht verhindern kann. Gequält von Schuldgefühlen verbringt er einige Zeit in einer Nervenklinik, bevor er sich wieder unter Menschen wagt. Er begegnet bald Judy, welche Madeleine nicht nur zufällig verblüffend ähnelt, denn sie ist es tatsächlich: Judy hatte lediglich die Rolle der Madeleine als Frau von Gavin gespielt, damit sich dieser seiner wirklichen Frau oben am Glockenturm entledigen konnte. Sie lässt Scottie jedoch über die wahren Begebenheiten im Unklaren, und erklärt sich – wenn auch anfangs widerwillig – bereit, sich für Scottie äußerlich zurück in Madeleine zu verwandeln. Dieser erhofft sich davon Heilung, Judy hingegen erhofft sich seine vollständige Liebe, welche sie nur als Madeleine von ihm erfahren kann. Als schließlich die Rückverwandlung vollständig vollzogen ist, erkennt Scottie in dem von Judy angelegten Halsschmuck jenen der Carlotta Valdez, welchen er schon zuvor in ihrem Gemälde im Museum gesehen hatte. Damit ist er sich endgültig darüber im Klaren, dass Madeleine und Judy tatsächlich ein und dieselbe Person sind. Die beiden fahren gemeinsam zur spanischen Mission, wo er Judy bittet jene unheilvollen Ereignisse nachzuspielen, um ihn dadurch zu befreien. In dieser Reinszenierung kann nun auch Judy nicht mehr verheimlichen, dass sie die

Madeleine gespielt hat, und während sie Scottie endlich gesteht, bemerkt er den Turm ohne Angst erklommen zu sein. An der Spitze des Turmes kommt es beinahe zur Versöhnung, als Judy von einer Nonne – die durch die lauten Stimmen auf das Paar aufmerksam wurde – im Halbdunkel erschreckt wird, und in einer falschen Bewegung vom Dach stürzt.

Diese Zusammenfassung mag nur bedingt hilfreich im Einkreisen der Spiralstruktur bei Hitchcock sein, doch scheint diese Ausführlichkeit in den wichtigsten Eckpunkten notwendig, um den Erzählstrang in den Beispielen nicht ständig erneut aufrollen zu müssen. Der Erzählstrang selbst und seine implizite Wahrnehmungsebene stand noch zuvor in Diskrepanz zu Eisensteins logarithmischer Spirale, und umso merkwürdiger mag die Suche nach ihr in Hitchcocks Schaffen erscheinen, welches die dialektischen Prinzipien völlig anders vorführt. Nicht nur aus diesem Grund, sondern auch wegen den offensichtlichen filmischen Setzungen macht es daher Sinn, an dieser Stelle mit den Begriffen der Differenz und Wiederholung weiterzuarbeiten. Letztere findet in „Vertigo“ ständig statt, und wird bereits in der Eingangsszene thematisiert: Ein nicht weiter beschriebenes Subjekt wird auf der Flucht über die Dächer von einem Polizisten und Scottie verfolgt. Aber von diesen wird nicht etwa nur ein Weg der flüchtenden Person wiederholt, sondern die jeweiligen Einstellungen in dieser Verfolgung ebenso, auch wenn diese leicht abweichen: Die zwei markanten Stellen umschreiben zum einen das Auftauchen des Flüchtigen auf dem Dach, und ohne einen Schnitt oder ein Zwischenbild zu montieren tauchen auch die Verfolger auf (Abb. 25). Zum anderen markiert der Sprung auf das nächste Dach den zweiten Punkt, in welchem die Verfolgung beginnt abzuweichen, wenn der Polizist die Sprungbewegung nur mit Mühe nachvollziehen kann, und Scottie eigentlich schon fast abstürzt, bis ihm sein Kollege zu Hilfe eilt und dabei selbst Scotties Platz einnimmt (Abb. 26). Diese Wendung ist nicht nur im Sinne einer filmischen Dramaturgie zu sehen, sondern weist bereits auf die innere Reflexivität der Handlung hin. Eine ähnliche Wendung finden wir schließlich auch in der Figur der Madeleine, welche für dasselbe dunkle Schicksal wie ihre Urgroßmutter bestimmt zu sein scheint. Doch auch hier haben wir es in Wirklichkeit mit drei Personen zu tun, welche in direkter Abfolge zueinander stehen: Zum einen finden wir einen – mentalen – Sprung im Filmbild mit der Figur der Carlotta Valdez (Abb. 27) vor, zum anderen mit ihrer echten Nachfahrin – Gavins Frau, die nie irgendeine Form des gewaltsamen Todes für sich beabsichtigt hat, und über die wir ebenso wenig wie über den Polizisten erfahren. Erst mit dem Auftreten Judys als Geliebter von Gavin wie mit ihrer Übernahme der Rolle der Madeleine, musste die echte Madeleine sterben. Noch einmal bildlich gesprochen musste sie beim Sprung fallen, da dies von Judy in der Rolle der Madeleine bereits – eingangs mit der

Verfolgungsszene von Scottie – schon vorgegeben war. Man könnte also bereits hier die Hypothese aufstellen, die szenische Mikrostruktur der Wendung, wie das Prinzip der Wiederholung und Differenz würden auf eine entsprechende Gesamtkonzeption des Filmes hinweisen – in der Einstellung, wie in der Handlung.

Wenn von einer solchen Gesamtkonzeption gesprochen werden soll, dann tritt zu aller erst die Zweiteilung des Filmes hervor, welche wir – kurz umrissen – im ersten Teil mit der Rolle der Madeleine, im zweiten Teil mit der von Judy beschreiben können. Beide Figuren verhalten sich in einer bestimmten Weise zu einander, schließlich sind beide ein und dieselbe Person, welche als diejenige der beiden Hauptprotagonisten – Madeleine/Judy und Scottie – auch als einzige die wahre Geschichte innerhalb des diegetischen Universums kennt. So kommt die Figur der Madeleine – wie sie Scottie kannte – innerhalb der linearen Wahrnehmungsstruktur aus dem Nichts, denn sie hat in dieser Form nie existiert, auch wenn sie vorgibt die Frau von Gavin zu sein. Während sie in ihren ehrlichen Gefühlen Scottie gegenüber immer mehr, und am Ende fast gänzlich ihre Rolle vergisst – wenn sie zu ihm missverständlich „It's too late!“ sagt, beginnt dieser ihrer Rolle immer mehr zu erliegen. Umgekehrt finden wir zu Beginn des zweiten Teiles einen apathischen Scottie vor, welcher sich erst langsam, und vor allem erst nach der Begegnung mit Judy wieder stärker zu fühlen und zu sich selbst zurückzukehren scheint, wenn auch mit Hilfe der Rückverwandlung von Judy in Madeleine – also in der Wiederauferstehung des fiktiven Bildes einer Frau, was ihn schließlich zur Erkenntnis führt. Diese Erkenntnis ist jedoch nicht nur eine über Judy, sondern eben eine über sein Verhalten gegenüber einer bildhaften Oberfläche. Das Sehen selbst kann aber damit nicht allein als innerfilmischer Prozess gedacht werden, denn so wie die Figur der Madeleine aus dem Nichts erschaffen wurde, steigt sie am Ende mit einem falschen Schritt in dieses Nichts zurück. Wir wissen zwar aus dem linearen Erzählstrang, dass es für Madeleine die Frau Gavins als Vorbild ihrer Wiederholung gab, doch diese wird bekanntlich nie gezeigt. Weder Scottie im diegetischen Raum noch der Zuseher im Realraum können die Rolle der Madeleine jemals anzweifeln, da sie sich in dieser Rolle am nächsten an der Figur der ermordeten Frau befindet, wobei diese Rolle gerade dadurch für uns eine filmreflexive Form annimmt.

Selbiges passiert in Scotties Traum, den er als Vermischung verschiedener realer und fiktiver Bilder erfährt, mit welchen sich darin das mental fleischgewordene Urbild der Carlotta den Raum teilt (Abb. 28). Diese erschreckende visuelle Offenbarung der Verstorbenen – in welche auch der Zuseher Einblick erhält, zusammen genommen mit dem umgekehrt fehlenden Bild von Gavins real existierender Frau, spielt auf die Tatsache einer dem Film inhärenten reflexiven Lesart an, im Sinne eines an uns gerichteten Vorgangs einer Sichtbarmachung der

Mittel der Sichtbarmachung – in welche visuelles Verschwinden bzw. visuelle Absenz ebenfalls bereits mit einberechnet ist. Nicht von ungefähr wird Hitchcock von Truffaut – wenn auch etwas leger – auf die Bedeutsamkeit des innerfilmischen Sehens gegenüber dem Zuseher angesprochen: „Sie verlangen von [James Stewart] nur drei- bis vierhundert Blicke, und zwischendurch sieht man, was er sieht. Das ist alles [...]“.“⁹⁴

So bemerkt auch Bach zurecht, dass es in dem Film nicht nur um das körperliche Phänomen des namensgebenden Schwindels – im Film hervorgerufen durch die Höhenangst – handelt, sondern es geht um eine Form von visueller Kultur eines Schwindels am Bild selbst, welche uns vom Regisseur präsentiert wird.⁹⁵ Dies wird in seiner Analyse über „Den Schwindel des Sehens“ besonders an der Stelle kurz nach Judys endgültiger Rückverwandlung in Madeleine deutlich, wenn sie das Kollier anlegt, welches Scottie von dem Gemälde der Carlotta kennen müsste. Er erinnert es jedoch nur deshalb, weil Carlotta in seiner Traumsequenz den Schmuck trägt und ihm damit die Brücke baut, die er benötigt um die Identität von Judy zu erkennen (Abb. 29).⁹⁶ Beim Auftauchen der Carlotta handelt sich somit nicht nur um einen Bruch in der innerfilmischen Logik, und nicht nur um einen Hinweis auf eine visuelle Asymmetrie für den Zuseher, sondern um einen essentiellen Bestandteil, dessen Deutung hier abermals Truffaut – wieder an Hitchcock gewandt – übernehmen soll: „Für mich ist es gar keine Frage, daß viele Ihrer Filme, wie *Notorious* oder *Vertigo*, tatsächlich gefilmten Träumen gleichen [...]“.“⁹⁷ Erneut finden wir hier eine implizite Gegenüberstellung filmischer Realität mit einer anderen, die unserem Realraum entspringt.

Bach jedoch macht darüber hinaus das Besondere an Scotties Erkenntnis daran fest, dass dieser das Kollier nicht erkennt, während er es Judy selbst um den Hals legt, sondern erst in deren gerahmten Spiegelbild (Abb. 30) den Bezug zum Gemälde Carlottas herstellen kann.⁹⁸ Der Rahmen selbst wird damit im Augenblick der Erkenntnis zum indexikalischen Zeichen, welches Scottie erlaubt die ikonische Beziehung von dem Bild im Spiegel zu jenem im Museum rückzuschließen. Nicht nur das Kollier wird in diesem Augenblick geschlossen (Abb. 30), sondern gleichsam auch eine Kette von sich wiederholenden Persönlichkeiten, welche ausgehend vom Urbild der Carlotta, über Gavins Frau zu Madeleine, und weiter zu Judy alle ein wenig voneinander abweichen. Wir allerdings sehen von diesen einzig und allein Madeleine/Judy als Personen der filmischen Gegenwart, und diese beiden ersteren werden somit ebenfalls zu Repräsentanten dieser Kette im filmischen Raum, mehr noch: Sie werden

⁹⁴ Truffaut 2003, S. 101.

⁹⁵ Bach 2006, S. 380.

⁹⁶ Ebd., S. 378.

⁹⁷ Truffaut 2003, S. 156.

⁹⁸ Bach 2006, S. 376-378.

zur Verkörperung einer stetigen Wiederholung und Differenz, nicht nur im Zusammenhalt der jeweils beiden filmischen Teile, sondern auch im Prinzip der filmischen Sichtbarmachung visueller Phänomene. Madeleine/Judy ist somit als Figur die Trägerin der Spirale nicht nur per Definition, sondern sie trägt diese (Abb. 30) tatsächlich als ihr eigenes Attribut – und zwar im Haar! Dieser Knoten ist somit nicht lediglich Teil einer visuellen Strategie zur motivischen Unterfütterung, sondern erhält erst mit seiner Trägerin die Notwendigkeit einer Präzision des Ungenauen: Judy ist zwar nicht Madeleine, aber sie muss es für Scottie wieder werden, und der letzte Schritt hierfür ist mit dem Knoten im Haar zu setzen, auf welchen Scottie so eindringlich besteht. Erst dieses Emblem der Spirale macht Judy als Madeleine vollkommen, und erst jetzt kann das Zeichen in Kombination mit dem echten Kollier der Carlotta auf jene – als Urbild der Madeleine – im Rahmen des Spiegels hinweisen. Derart definiert Madeleine/Judy als Trägerin der Spirale deren Bild auf inhaltlicher Ebene, während die formale Ebene eng damit verknüpft ist: Durch Hitchcocks Thema des Sehens, auf welches der Zuschauer permanent eingeschworen wird, wirkt – über die filmische Sichtbarmachung seiner Problemstellung – die Person der Madeleine/Judy selbst strukturgebend auf diesen. Diese Struktur kann am einfachsten wie folgt wiedergegeben werden: Während Judy uns im ersten Teil als vom Geist der Urgroßmutter verfolgte Madeleine präsentiert wird, ohne jemals eine der beiden gewesen zu sein, ist sie im zweiten Teil sie selbst – Judy, die sich in Madeleine zurückverwandeln muss, um die Judy/Madeleine der Zukunft zu sein. Hierbei können wir die Figur von Gavins richtiger Frau getrost außer Acht lassen, denn in einem auf das Sehen konzipierten filmischen Universum kommt diese als Person schlicht und einfach nicht vor, ganz im Gegensatz zu Carlotta, welcher wir nicht nur im Bild sondern auch im Traum begegnen.

Innerhalb der linearen Wahrnehmungsebene des Films können also zwei entgegengesetzte Bewegungen einer bildhaften Rückbezüglichkeit festgestellt werden, welche im Diagramm als Spiralen zu fassen sind (Abb. 31): Im ersten Teil des Filmes wird von einer Judy der Gegenwart – in der Grafik rot markiert – eine Madeleine der Vergangenheit imitiert, der sich ihrerseits das Urbild der Carlotta einer noch weiter zurück liegenden Vergangenheit einschreibt. Im zweiten Teil hingegen wird von Judy die Imitation der Madeleine imitiert, jedoch nicht um deren Vergangenheit zu verlebendigen, sondern die Zukunft – nämlich ihre eigene. Wir können somit in dieser grafischen Aufarbeitung von Hitchcocks „Vertigo“ gleich von zwei Spiralen sprechen, und nicht nur von einer, wobei diese die Zeitlichkeit zweier Linien beschreiben, von welchen letztlich jeweils eine um Madeleine oder Judy kreist – stets ausgehend von Judy als innerfilmische Repräsentantin einer Metaebene, der alle anderen

Figuren eingeschrieben sind. Darin wäre schließlich auch das strukturelle Äquivalent zu den beiden linear wahrgenommenen Teilen zu sehen: Der Prozess, welcher in der Handlungsfigur der Madeleine/Judy als ein gegenläufiger beschrieben werden kann, kann auch in den filmischen Strukturen der Spiralen als solcher beobachtet werden.

Das Bild der Wiederholung und Differenz ist somit keines einer dialektischen Setzung von wechselnden Einstellungen im Sinne Eisensteins, und auch keine künstliche Herbeiführung der Spirale über historische oder begriffliche Bezüge. Vielmehr wird die filmische Struktur zweier sich gegenläufig umkreisender Spiralen selbst zum dialektischen Bild des Ganzen: Nicht jeweils eine Spirale beherrscht einen Teil des Filmes für sich, sondern beide Spiralarme verhalten sich zueinander als innerfilmische Sichtbarmachung diegetischer Bedingungen, und darüber hinaus verstehen sich diese nicht nur in ihrer gemeinsamen Beziehung als gegenläufig, sondern auch in ihrer inneren Bewegung. Während die Spirale des ersten Teils sich in der Bewegung von Judy hin zu Madeleine verdichtet, löst sich die Bewegung in ihrem Gegenstück hin zu Judy/Madeleine auf, ähnlich der vorhin auf einer linearen Wahrnehmungsebene beobachteten Figur der Madeleine, welche sich aus einem undefinierbaren vergangenen Zeitfeld – für den Zuschauer aus dem Nichts – intensiviert, während sie sich in diesem zum Ende des Films hin wieder extensiviert. Diese Relation intensiver und extensiver Qualitäten ist es schließlich auch, welche nicht nur die Ambivalenz der Spirale, sondern auch den Schwindel selbst als die Gleichzeitigkeit des Verlangens zu fallen mit der Furcht davor charakterisiert. Hitchcock hat diese Gleichzeitigkeit – in der Notwendigkeit einer visuellen Übersetzung des Problems des Sehens – hin zu einer technischen überführt, was James Monaco in seinem Grundlagenwerk „Film verstehen“ beschreibt: „Die Aufnahme begann mit der Kamera am äußersten Ende der Schienen und mit einer mittleren Tele-Einstellung des Zooms. Während die Kamera auf die Treppe zufuhr, wurde langsam rückwärts gezoomt bis hin zu einer Weitwinkel-Einstellung. Die Fahrt und der Zoom waren sorgfältig aufeinander abgestimmt, so dass sich die Größe des Bildausschnitts nicht zu verändern schien. (Während die Fahrt sich dem Bildmittelpunkt näherte, fuhr der Zoom zurück, um den sich verengenden Bildausschnitt auszugleichen.) Auf der Leinwand hatte diese Aufnahme den Effekt, dass sie mit normaler Tiefen-Wahrnehmung begann, die sich dann rasch verstärkte, was den Eindruck des Schwindelgefühls (englisch: «vertigo») nachahmte.“⁹⁹ An insgesamt drei Stellen führt Hitchcock diesen Effekt vor, und jedes Mal erleben wir ihn aus der Sicht von Scottie, welcher das Angstsymptom des Schwindels unter den logischen Bedingungen des filmischen Universums aus seinem Trauma heraus erfährt,

⁹⁹ Monaco 2007, S. 78.

dessen Ursprung uns gleich zu Beginn des Filmes gezeigt wird (Abb. 32). Die vorausweisende filmische Bedeutung des Zusammenhangs der eingangs sich in den Einstellungen wiederholenden und abweichenden Personen zum selbstreferentiellen Charakter des Filmes wurde bereits erläutert, und anfänglich der eben ausführlich besprochenen Identitätsfrage der Madeleine/Judy gegenübergestellt. Darüber hinaus könnte man in der Verfolgungssequenz bereits eine strukturelle Ähnlichkeit zu den beiden anderen Spiralen lesen, wenn Scottie versucht mit seinem Kollegen den Flüchtigen zu fassen. Die Struktur der Verfolgung wäre hier als rein linear zu verstehen, gäbe es nicht die begriffliche Wendung, und damit einhergehend die Stellvertreterrolle des Polizisten, welcher Scotties Platz einnimmt: Was nämlich nicht gezeigt wird, aber deshalb nicht weniger den diegetischen Bedingungen entspringt, ist die Rettung Scotties aufgrund des herabgefallenen Kameraden durch die anschließend versammelte Menschenmenge neben dessen Leiche am Boden. So beschreibt auch Woods diesen Sachverhalt: „[...] there seems no possible way he *could* have got down. The effect is of having him, throughout the film, metaphorically suspended over a great abyss [...]“¹⁰⁰ Es findet somit eine ähnliche Verschiebung der Rollen statt, wie das auch bei Madeleine/Judy der Fall ist, ausgelöst durch das Bild eines nicht näher definierten Flüchtigen, welcher in seiner Eigenschaft eines Prototyps schließlich ikonenhafte Qualitäten aufweist – wie dies auch Carlotta als Urbild tut. In der Feststellung einer solchen bereits eingangs gezeigten Jagd nach der Ikone lässt sich nicht nur das Thema des Sehens wieder auffinden, sondern auch das Resultat des anschließenden Loslösens dieser Handlung vom Sehen: So wie Judy die anderen Frauen im Film repräsentiert, tut Scottie dies in gleicher Weise für seinen Kollegen wie auch für den Flüchtigen. Wenn er nämlich in seiner Person die Tendenz des Fliehens mit jener der Annäherung im Krankheitssymptom des bleibenden Schwindels zusammenführt, bleibt ein Strudel, der das Sehen als körperliche Erfahrung aufzuheben vermag. Diese psychische Voraussetzung führt demnach zum Wunsch nach der visuellen Nähe, welche gleichermaßen in Konkurrenz zum körperlich bedingten Abstand des Sehens steht. So schreibt Bach, geleitet vom Gedanken der Differenz der Visualität und dem Sehen, zu Hitchcocks Film „Vertigo“: „[Er] ist auch eine filmische Reflexion auf den Preis für die Zerstörung des sensomotorischen Bandes zwischen Wahrnehmung und Handlung [...]“¹⁰¹ Wenn wir somit anhand dieser Beobachtungen die Spirale in ihrer Zeitlichkeit an der Figur der Madeleine/Judy festgemacht haben, so kann sie in ihrer körperlich-räumlichen Wirkung ebenso an Scotties Schwindelsymptom bemessen werden. Die von Deleuze beschriebene und von Bach nachvollzogene Entwicklung vom Bewegungs- zum Zeit-Bild wird somit in

¹⁰⁰ Wood 1989, S. 111.

¹⁰¹ Bach 2006, S. 379-380.

„Vertigo“ nicht einfach als solche gezeichnet¹⁰², sondern bereits als personifizierter Konflikt zweier Prinzipien dargestellt. Dieser sich im Liebespaar offenbarende Konflikt findet seinen Höhepunkt jeweils in der Spitze desselben Turmes, wenn auch jeweils mit einem anderen Gewinner. Anders formuliert könnte man behaupten, Hitchcock weise mit dem endgültigen Tod Judys auf die Fatalität einer Projektion hin, welche er gleichzeitig benötigt, um die gegenläufige zeitliche Struktur seines Filmes halten zu können.

Abgesehen von der Szene am Dach sind es auch genau diese beiden Turmszenen (Abb. 32), in welchen er den Vertigo-Effekt abermals einsetzt, um diesen Konflikt zu unterstreichen, wobei sich die Machtverhältnisse auch konkret zwischen den beiden Protagonisten verschieben: Ist Scottie in der ersten Hälfte des Filmes noch vom Bild der Madeleine abhängig, und begibt er sich nur ihretwegen in den Turm, ist er in der zweiten Hälfte nicht nur ausschlaggebend für ihre Verwandlung, sondern auch verantwortlich für den abermaligen Aufstieg in das Gemäuer, welches für Judy mittlerweile in der Erinnerung – als mentales Bild – belastet ist. Dadurch erst verkehrt sich Scotties Versuch sie vom Sprung zurückzuhalten im zweiten Teil zu einem Hineinschieben an den Ort der räumlichen Manifestation der Spirale – was einen inneren Konflikt Judys zur Folge hat, dessen Druck sie schließlich in einer Unachtsamkeit sehr bildlich entspringt. Selbst die Architektur des Glockenturmes der Kirche beschreibt diesen Konflikt, denn die spiralförmig angelegte Treppe ist zwar die Verkörperung der Spiralstruktur hin zum Höhepunkt, gleichzeitig ist der Glockenturm ein Symbol des Erinnerns, und somit eines der Zeit. Beide Prinzipien werden anders zum Ausdruck gebracht, wenn bei der ersten Turmbesteigung die Kamera Scottie in seiner Aufwärtsbewegung im Bild beinahe lückenlos folgt (Abb. 33), wenn wir etwa die zwei Schnitte kaum wahrnehmen, und somit die Zeitlichkeit der Spirale Einzug in den Turm hält. Beim zweiten Erklimmen des Turmes verhält es sich jedoch völlig anders, denn spätestens nach jeder zweiten Kurve folgt ein Schnitt, eine andere Einstellung oder Judys Versuch auszubrechen, wodurch die Bewegung möglichst im Einzelbild und der Einstellung gehalten wird – schließlich bleibt das Paar auf der Treppe stehen (Abb. 34). Es wird hier das vorexerziert, was wir schon von Eisenstein und seinem Wechsel der Einstellungen hinsichtlich einer Dynamisierung des Filmes kennen. In eben dieser Gegenüberstellung und Wiederholung der Turmszenen lässt sich also nicht nur das Aufeinandertreffen der beiden Spiraltypen feststellen, sondern definitiv ein kritischer Kommentar Hitchcocks zu dem herauslesen, was Deleuze später als Zeit-Bild verstand.

Orte des Erinnerns – wie den der Kirche – finden wir im übrigen die ganze erste Hälfte des Filmes hindurch, beginnend mit dem Friedhof, dem Museum oder dem alten Haus der

¹⁰² Ebd., S. 379.

Carlotta: Alle sind in ihrer Bedeutung ausnahmslos mit Madeleine verbunden, außer Scotties Haus, und selbst dort kann er Madeleine schon bei deren ersten Begegnung nicht halten. Im selben Zug wie sie ausschließlich an Orten der Erinnerung verweilen – im Bild ruhen – kann, bewegt sie sich unentwegt durch die Stadt – durchaus wiederholend. Die Schnittpunkte jener vom bewegtem zum unbewegtem Bild bestimmten Räume weichen aus der Sicht des Zusehers zunehmend ab, wenn sich ähnliche Einstellungen (siehe Abb. 23 & 24) von Portalen zu Madeleines Ruheorten – etwa vor dem Museum – wiederholen. Ihr persönlicher Raum – ihr Zuhause – wird hingegen nie gezeigt.

Anders verhält es sich im zweiten Teil, doch auch dieser private Raum ist ebenfalls keiner des sesshaften Menschen, sondern ein transitorischer – ein Hotel. Judy hat zwar einen Job, doch wird dieser Arbeitsrhythmus gebrochen, denn ihre Beschäftigung wird uns nicht nur visuell vorenthalten, sondern sie wird sich schließlich für Scottie freinehmen. Das Nomadische – durchaus im Sinne von Deleuze und Guattari – in Judys Figur wird besonders virulent, wenn das einzige kennzeichnende Dokument ihrer Identität aus einem Führerschein besteht, welcher zwar den Ausgangspunkt der nomadischen Linie – nämlich dessen Ausstellungsort – festhält, nicht aber den ihrer Sesshaftigkeit. Scottie jedoch kann bis zur vollkommenen Rückverwandlung von Judy in Madeleine deren Zeitlichkeit nur an Attributen des Raumes festmachen, weshalb er beispielsweise Judy nicht irgendeine sondern eine bestimmte Kleidung kaufen will. Madeleine/Judy erhält jedoch nicht erst durch diese Fassung bzw. Hülle – ebenfalls gedacht als indexikalisches Zeichen einer Rahmung – ihren ikonischen Status, sondern bereits der filmische Raum selbst und dessen ruhende Einstellungen verhelfen dazu. Während also das Paar transitorische Räume wie das Hotel, das Restaurant oder das Kleiderhaus – letzteres ist ein besonders eindeutiges Sinnbild für jenen Wandel, welcher gleichzeitig nicht gezeigt wird – besetzt, begegnen wir vermehrt einzelnen Einstellungen einer ruhigen Kamera, aus denen Scotties Blick stets unstet auszubrechen scheint, gleich einer Suche nach der unaufhörlichen – wenn auch wiederholenden – Bewegung der nomadischen Linie des ersten Teils. Diese Suche nach der Wiederholung zeichnet sich ja unmissverständlich schon mit seinen ersten Spaziergängen ab, wenn er das Museum, dieselbe Bar und gar den Blumenladen erneut aufsucht. Es ist eine Suche des Raumes nach dem der Zeit, jedoch nicht in metaphorischer Hinsicht, denn beide Protagonisten verkörpern jeweils eines dieser Prinzipien auf struktureller Ebene.

Der im Liebespaar beschriebene Konflikt reicht jedoch über eine reine Gegenüberstellung seiner filmisch-dimensionalen Prinzipien hinaus, denn Scottie und Madeleine/Judy müssen sich in bestimmter Weise zu einander verhalten, um endlich Scotties räumliche Wirkung der

Spirale, wie ihre Visualisierung einer zeitlichen Folge von wiederholten Identitäten bei Judy aufzuheben. Bei einem Blick auf die bisherige Visualisierung der zeitlichen Spiralen bei Judy stellen wir gleichzeitig deren gegenseitige strukturelle Spiegelung an der Zeitachse der Wahrnehmung fest, während Scotties Spirale einer räumlichen Wirkung – das Trauma, ausgelöst in der Dachszene – allein steht: Doch genau diese Wirkung versucht er aufzuheben, und wenn wir bisher von der Rückverwandlung der Judy in Madeleine gesprochen haben, so haben wir Scottie als Faktor mitgedacht, in der grafischen Darstellung jedoch nicht mit beschrieben. Diese Beschreibung muss schließlich analog zur Bewegung der Judy im zweiten Teil des Filmes verstanden werden, und meint eine gemeinsame Rückbewegung von Judy und Scottie zu einer Madeleine und Scottie; während Judy aber gedenkt in der Vergangenheit eine gemeinsame Zukunft mit Scottie zu finden, führt er diese Bewegung durch, um wieder er selbst zu werden. In diesem gemeinsamen Bestreben findet sich allerdings nur ein einziger Moment der Überschneidung, welcher die Protagonisten als Träger der räumlichen und zeitlichen Prinzipien der Spirale in dieser zu visualisieren vermag: Dieser Moment ist jener nach der Rückverwandlung, wenn Judy als Madeleine aus dem Rahmen der Tür tritt, und sich in einem wechselnden filmischen Schnitt – hin zu Scottie – diesem nähert (Abb. 35). Hier wird uns das Bewegungs-Bild noch einmal vorgeführt, bevor sich die beiden küssen, und endlich ein Bild der Zeit kreiert wird, welches selbst für Scottie extradiegetische Qualitäten zu besitzen scheint (Abb. 36). Gemeint ist die einzige Kamerafahrt im ganzen Film, welche nicht nur eine vollständige 360-Grad-Bewegung um das Paar vollführt – und somit die Spirale im Raum nachzeichnet, sondern darüber hinaus Vergangenheit und Zukunft im Moment des Kusses verschmelzen lässt. Dieses Verschmelzen selbst ist aber keine Metapher einer innerfilmischen Leidenschaft zwischen zwei Personen, denn selbst Scottie kann sehen, wie der Raum des Hotels sich in die Stallungen der Mission – in denen er Madeleine zuletzt geküsst hat – verwandelt, um am Ende der Drehung wieder zum Hotelraum zu werden. In dieser gemeinsamen Drehung gipfelt schließlich zum einen die Beziehung der Protagonisten, und damit zum anderen das Aufeinandertreffen der Spiralen in ihren filmischen Dimensionen. Es wird somit zu Recht vom Konflikt einer gegenseitigen Bedingung gesprochen, welche den Zuseher mit einbindet, und ihn mit in den Konflikt über das Sehen und die Wahrnehmung hinein dreht.

Bisher wurde bei Madeleine/Judy von einer Doppelspirale gesprochen, doch die grafische Darstellung wie der eben gezeigte Moment der Kumulation von räumlichen und zeitlichen Prinzipien, kann dies nun in der Gegenüberstellung von Scotties Spiralen präzisieren. So haben wir eben festgestellt, dass die Spiralstruktur der Madeleine jene der Judy spiegelt, was

aber in der Setzung der beiden Spiralen zueinander zu einer Asymmetrie führt: Die beiden Spiralen verhalten sich derart gegenläufig, dass sie nicht einmal um das selbe Zentrum kreisen – weil dieses schlicht nicht existiert. Es gibt den gemeinsamen Fluchtpunkt nicht, nur jeweils den einen der Madeleine und den anderen von Judy. Diese in jeder Hinsicht vom Raum losgelöste Zeitlichkeit der Spiralen kann jedoch nicht unabhängig von Scotties räumlich zu verortender Spirale betrachtet werden, was in der Parallelführung der Bezüge von Judy und Scottie im zweiten Teil verdeutlicht wurde. Diese Parallelführung kann aber bereits im ersten Teil vorgenommen werden, der bisher allerdings vom Bild der Verfolgungsjagd bestimmt wurde. Dieses Bild hat jedoch immer noch seine Berechtigung, greift es doch schon zu Beginn Scotties Jagd nach der Ikone auf: Es ist Madeleine, hinter welcher er her ist. Doch an diesem Punkt gilt es die grundlegende Übereinstimmung wie Unterscheidung daran festzumachen, dass Scottie in beiden Fällen einem Bild folgt, welches er nicht unmittelbar vor sich hat, welches eines Mittelsmannes bzw. einer Zwischenidentität bedarf. Somit kehrt die Figur der Madeleine in ihrer Zeitlichkeit das um, was zuvor an der filmischen Einstellung, am Rahmen festgestellt werden konnte: Madeleine als Ikone wird plötzlich selbst zum indexikalischen Zeichen, das eigentlich auf Judy hinweist. Nicht umsonst meint Scottie später, es gehe ihm nicht um die oberflächliche Erscheinung von Madeleine: Er sehe in Judy noch etwas anderes. Dieses Andere ist schließlich das strukturelle Paradoxum Judy erst in der fiktiven Figur der Madeleine zu erkennen, was bis zum Schluss nicht geschieht. Auf einer inhaltlichen Ebene vollzieht sich selbiges, wenn erst durch die Maskierung eine Madeleine zurückkehrt, die durch diesen Prozess „merkt, daß der Mann sie langsam demaskiert [...]“¹⁰³, wie es Hitchcock selbst formuliert hat. So schreibt auch Cavell über dieses Machtverhältnis: „wir werden dazu gezwungen, an der Suche des Helden [...] nach jener Frau teilzunehmen, die er für tot hält. Er empfindet Verwirrung darüber, ob es eine oder zwei Frauen gibt, oder darüber, ob eine Frau tot oder lebendig ist, wie eine Verwirrung ob seiner eigenen Identität. Seine Existenz hat ihren Ort nicht in der Welt, die wir sehen, sondern anderswo [...]“¹⁰⁴.

Es geht Cavell an dieser Stelle also nicht um den Schwindel des Sehens, sondern ganz im Gegenteil um den Film als Projektionsraum von Wünschen, wobei Film in seiner Funktion als Wunschmaschine in erster Linie den Zuseher befriedigen würde, nicht aber die filmischen Figuren. Das besondere an „Vertigo“ wäre ihm zufolge der Wunsch Scotties Madeleine wiederauferstehen zu lassen, was gleichzeitig dem Wunsch nach einem Bild gleichkommt, und auf etwas hinweist, was er die Reinheit der Imagination nennt.¹⁰⁵ Diese Reinheit der

¹⁰³ Truffaut 2003, S. 238.

¹⁰⁴ Cavell 2006, S. 106.

¹⁰⁵ Ebd.

Imagination ist das Andere, das Scottie sieht, verursacht durch den Tod der Madeleine – ebenfalls ein Bild, welches er für echt hält. In einer Gleichschaltung der filmischen Struktur zu ihrem Inhalt bewirkt dieser Tod somit das Reißen der Verbindung zu Judy, wie es schon zuvor in der Dachszene bei Verbindung zu dem Flüchtenden aufgezeigt werden konnte. Gleichzeitig besteht der Unterschied darin, dass sich Scottie beim ersten Vorfall nicht die Schuld gibt, denn die Verfolgung war als Teil seiner Aufgabe in die Logik des filmischen Universums eingebettet. Den Tod Madeleines hingegen hätte er – aus seiner Sicht – verhindern können.

In dieser strukturellen Gleichsetzung der Spirale, welche durch die Dachszene ausgelöst wird mit jener, die Scotties Suche nach Judy hinter der Figur der Madeleine beschreibt, finden wir schließlich auch tatsächlich den Schlüssel zur Doppelspirale (siehe Abb. 31), die Hitchcock schon eingangs so ausdrücklich – samt ihrem morphologischen Gehalt – grafisch in Szene setzt: Wird die Spirale des ersten Teiles jener des zweiten gegenübergestellt, kreist deren gemeinsames inneres Ende schließlich um ein Feld, das als Auge von der eingezeichneten Figur der Judy – der Metaebene aller Frauenidentitäten – verdichtet wird. Diese sich selbst umkreisende Doppelspirale ist es, die sich in der Kusszene in ihren filmisch konkurrierenden Qualitäten von Raum und Zeit schließt, und dieses Schließen ist letzten Endes wörtlich gemeint: Wenn Judy das Kollier anlegt, welches Scottie dann erst in ihrem Spiegelbild – mithilfe des mentalen Bildes aus dem Traum – erkennt, schließt sich nicht nur eine Kette von Identitäten, sondern der Kern dieser dynamischen Doppelspirale bildet das, was Deleuze im Sinne der Wiederholung und Differenz als Kreis bezeichnen würde. Dieser statische Kreis konstituiert sich erst in dem Moment, als Scottie über das Kollier die Bedingungen von mentalem Urbild und dessen realer Metaebene in Judy als geschlossenes System wahrnehmen kann, ohne selbst Teil davon sein zu müssen bzw. zu können – das gerahmte Bild der gejagten Ikone verkehrt sich zu dem eines Abstandshalters, einem erinnerten Bild, wie dem der Carlotta. Im Schließen von der Kette des Kolliers wird damit – im doppelten Sinne – eine filmische Vorwegnahme der Beendigung der innerfilmischen dynamischen Prozesse, wie auch jenen der Doppelspirale, vollzogen. Wieder ist es das Kollier, das uns auf die filminhärente Problemstellung zur Frage der Sichtbarmachung von Wahrnehmung hinweist, wenn wir dieses selbst erst im entscheidenden Moment als das der Carlotta erkennen, als dies auch Scottie tut. Der Zuseher steht in der Jagd nach dem Bild in direkter Konkurrenz zum Protagonisten, denn beide müssten den Schmuck schon einige Sekunden vorher auch ohne den Spiegel erinnern – nicht nur Scottie. Die Nahaufnahme des sich um den Hals von Judy befindlichen Kolliers und die Gegenüberstellung des selben Ausschnittes ist somit nicht

einfach ein visuelles Heranrücken einer dramatischen Wendung, sondern weist in der Offenlegung der filmischen Kadrierung – gleich der Rahmung von Judy – mehr noch auf deren konstruktive Mittel hin.

Der Film beschreibt somit das Gleichnis einer semiotischen Spurensuche, wenn die räumlichen und zeitlichen Aspekte der Spiralen sich auf den inneren und äußeren filmischen Aufbau auswirken, und damit in die Bilder einer dialektischen Bewegung aneinander gereihter Einstellungen und einem der Zeit untergliedert werden. In der indirekten Näherung an das Zeichen der Spirale werden wir damit an die Zeichenhaftigkeit der filmischen Raum-Zeit aufmerksam gemacht, jedoch nicht wie bei Eisenstein, dessen Dynamik einer logarithmischen Spirale in letzter Instanz doch nur durch die Kadrierung des goldenen Schnitts beschränkt war: In ihrer zeitlichen Dimension bestimmt diese den filmischen Raum als Ganzes, den ohne Madeleine/Judy könnte dieser nicht existieren. In diesem Zusammenhang schreibt auch Deleuze von „Vertigo“ als einem von drei Filmen „die uns veranschaulichen, wie wir in der Zeit leben, wie wir uns in ihr bewegen – in jener Form, die uns hinwegträgt, sammelt und vergrößert [...]“.¹⁰⁶ Das von ihm dargestellte Verhältnis des Zusehers zur Projektion beschreibt somit gleichzeitig die Beziehung des Films als Wahrnehmungsraum zu dem eines selbstreferentiellen gedanklichen Raumes – daher der sein Begriff der Veranschaulichung.

Wenn vorhin von einer Umkehrung der Figur der Madeleine vom ikonischen zum indexikalischen Zeichen die Rede war, so beschreibt dies somit nicht nur jene diegetischen Bedingungen des Films, welche zur Zusammenführung räumlicher und zeitlicher Aspekte der Spirale in der Kusszene führen, sondern auch unsere – durchaus aufgewirbelte – Wahrnehmung der Differenz eines filmischen Kaders zum Zeit-Bild. Hinweise hierfür erhalten wir aus dem filmischen Universum etwa auch von Midge, einer alten Freundin von Scottie und vergangenen Liebe, die ihm behilflich ist hinter die Geschichte der Carlotta Valdez zu kommen. Sie ist es, bei der er kurz nach seinem anfänglichen Sturz landet, und bei welcher er bekannt gibt seinen Dienst quittiert zu haben, nur um in kurz darauf – er erzählt Midge bereits von Gavins Nachricht – diesen in anderer Form wieder anzutreten. In ihrer Wohnung kommt er auf die Idee seine Höhenangst durch Übungen zu überwinden, in denen er kontinuierlich höhere Positionen im Raum einnimmt. Als er diesen Gedanken sogleich Stufe für Stufe an einer kleinen Treppe umsetzen möchte, kann ihn Midge gerade noch halten, als er von der höchsten Ebene zu kippen droht. Gerade die Tatsache, dass Hitchcock den Vertigo-Effekt der Kamera nicht einsetzt, obwohl Scottie auf erhöhter Position neben dem

¹⁰⁶ Deleuze 1997b, S. 113.

Fenster steht und hinunterblickt, bestärkt das Argument eines geführten Blickes seitens des Regisseurs: Er setzt den Effekt ausschließlich bei der Dachszene, bei der – durch Madeleine hervorgerufenen – strukturellen Wiederholung dieser am Ende des ersten Teils, und schließlich in der Auflösung derselben beim zweiten Mal ein.

Weshalb nicht Midge ihrem alten Freund Scottie behilflich sein kann seine Höhenangst aufzulösen, sondern eben nur Madeleine/Judy, erfährt der Zuseher in der zweiten Schlüsselszene in ihrer Wohnung: Durch Scotties Interesse an der anderen Frau wird sie selbst an das alte Band erinnert, welches die beiden verbindet – Scottie meint schon in der ersten gemeinsamen Szene, er sei nun ein freier Mann, er wäre immer noch zu haben. Bei diesem zweiten Besuch zeigt sie ihm ein verkleinertes Bild der Carlotta Valdez aus dem Museum, welches sie selbst gemalt hat (Abb. 37), nur hat sie deren Kopf durch ihren eigenen ersetzt. Sie tut das aber nicht nur aus ihren Gefühlen für Scottie heraus, nicht nur weil sie sich einen aufgewerteten Platz in Scotties Leben erhofft: Sie macht ihn mit dieser Geste gleichzeitig auf seine Jagd nach einem Bild aufmerksam, was er jedoch allein als Witz über seine Anstrengungen gegenüber Madeleine versteht. Midge versucht damit strukturell eine Parallelbewegung zu Scottie, wenn sie diesen – aus ihrem Interesse an ihm heraus – zu fassen versucht, und dafür selbst zum Urbild der Carlotta werden muss. Doch diese Gegenbewegung kann nicht funktionieren, denn es ist keine zeitliche Bewegung, welche sie vollführt: Im Gegensatz zu Madeleine/Judy beschreibt diese Struktur gleich im doppelten Sinn die eines Raumes, nämlich zum einen durch den offensichtlich gemachten Rahmen des Bildes, zum anderen durch die Kadrierung (Abb. 38) des Filmes – sein ureigenster Rahmen, welcher sogar noch innerhalb des Bildes in der Differenz von Midge zu ihrem Gemälde zum Ausdruck gebracht wird. Diese rein innerfilmische räumliche Gegenüberstellung wird somit auch in der Filmstruktur zu einer Form, welche Scottie zwar auf die Problematik des Sehens hinweisen, die Zeitstruktur des Filmes jedoch nicht aufheben kann – weder für ihn, noch für den Zuseher. Die einzige räumlich wirkende Spirale des Filmes ist und bleibt die von Scottie, und nur Judy kann diese Wirkung durch ihre Rückverwandlung aufheben. Es ist daher auch nicht weiter verwunderlich, wenn Scottie nach der Sichtung des Bildes den schon versprochenen gemeinsamen Kinobesuch absagt: Er will mit Midge den Raum der Projektionen deshalb nicht betreten, weil dieser Aspekt der Zeit im filmischen Universum nur Madeleine/Judy vorbehalten ist.

Die Doppelspirale, welche aus der gemeinsamen Bewegung von Scottie und Madeleine im ersten Teil, wie mit Judy im zweiten Teil von „Vertigo“ entsteht, schränkt den von Midge besetzten filmischen Raum ebenso ein: So taucht sie im Film überhaupt nur in der ersten

Hälfte auf, während sie sich zu Beginn der zweiten – beim Besuch von Scottie in der Nervenheilklīnik – endgültig von seinem alten Ich verabschiedet. Das könnte mitunter daran liegen, dass der zweite Teil des Filmes das aufeinander Zulaufen der verschieden konnotierten Spiralen bereits darin vorwegnimmt, wodurch Scottie den ihn umgebenden Raum nicht mehr im eigentlichen Sinne als einen der Resonanz wahrnimmt, sondern diesen in seiner geistigen Abwesenheit nur noch in seiner visuellen Präsenz akzeptiert. Das ist am Ende auch der Grund, weshalb er auf die Musik nicht anspricht, die Midge ihm vorspielt: Seit Leibniz wissen wir über ein relationales Raumverständnis, welches auch die Musik in ihrer Proportionalität mit einschließt.¹⁰⁷ Midge kann daher als Figur des Resonanzraumes – entsprechend der bisherigen Sammlung von Indizien – schlüssig zum Gesamtkonzept des Filmes verstanden, aber auch wahrgenommen werden. Der Ton – oder vielmehr die Stimme – ist es am Ende auch, welcher uns wieder auf eine Gewohnheit zu sehen aufmerksam macht, die das im Film Gesehene allzu schnell als gegeben akzeptiert: Scottie hat in der Vernachlässigung der Stimme zugunsten des – im doppelten Sinn – projizierten Bildes eine wichtige Verbündete verloren, welche ihn in Judy hätte Madeleine erkennen lassen. Ähnlich wie beim Kollier muss sich der Zuseher auch hier die Frage stellen, weshalb dieser Umstand nicht schon längst wahrgenommen, und Judy tatsächlich – bis zur Offenlegung der vergangenen Geschehnisse am Turm für den Zuseher – als neue Identität verstanden wurde. Das Übersehen des Kolliers hängt selbstverständlich damit zusammen, dass Hitchcock – ungleich der Romanvorlage – die Identität der Madeleine in Judy bereits in der Rückblende in ihrem Hotelzimmer zeigt, dennoch geschieht dies einzig und allein des Sehens, und hier im konkreten Fall des Übersehens wegen: „Knowing the truth, we also have far more opportunity, during the last part of the film, to consider the implications of what we see [...]“.¹⁰⁸ Bach beschreibt dies als die Codierung von „Vertigo“ als System des Sichtbaren, durch welches das Hören und die Stimme zum blinden Fleck des Sehens werden, und bezeichnend für den Einbruch der akustischen Qualität im Film wäre demnach der Satz „I heard voices“ der Nonne¹⁰⁹: Aber trotz dieses Einbruchs bzw. wegen Scottie führt letztlich doch die tödliche Wendung Judys zum gleichzeitigen Ende der zeitlichen Spirale, und wie zur Bekräftigung wird wieder der Resonanzraum beschworen, wenn die Nonne – man möchte fast meinen gleich einem Richter – endlich die Glocke läutet.

Wie wichtig dieser Raum auf einer filmischen Wahrnehmungsebene tatsächlich ist, streicht Hitchcock schon im Vorspann heraus, denn nicht das Auge ist zuerst zu sehen, sondern die

¹⁰⁷ Leibniz 2006, S. 70.

¹⁰⁸ Wood 1989, S. 125.

¹⁰⁹ Bach 2006, S. 381.

Lippen eines ungeöffneten Mundes (Abb. 39). Robin Wood fasst dies wie folgt zusammen: „We see a woman's face; the camera moves in first to lips, then to eyes. The face is blank, mask-like, representing the inscrutability of appearances: the impossibility of knowing what goes on behind the mask [...].“¹¹⁰ In diesen ersten Sekunden des Vorspanns wird somit auf einer visuellen Ebene nicht nur das Thema des Sehens über das Auge, sondern auch über den Mund ausgedrückt. Das einem Raum des Klanges entzogene Gesicht wird zu dem einer Maske, und hier verschränkt sich schließlich dieser Begriff des Verkleidens wieder mit jenem von Deleuze, wenn er von der Differenz in der Wiederholung spricht.

Doch auch wenn für die Protagonisten eine akustische Wahrnehmungsebene zweitrangig zu sein scheint, wird der Zuseher umso mehr über die Ebene der Filmmusik bereits auf die Spirale eingestimmt. Eva Rieger schreibt daher über den Komponisten Bernard Herrmann: „Ohne Abkadenzierungen, ohne tonale Ausrichtung und mit unaufgelösten Dreiklängen arbeitend, übernimmt er die Spiralform, die so oft im Film auftaucht [...].“¹¹¹ Rieger führt aus, wie das beliebig einsetzbare Grundthema der Musik mit dem Vorspann eingeführt wird, welches aus zwei übermäßigen Dreiklängen, die auf- und abwärts gespielt werden, besteht: „Dadurch, daß die beiden Akkorde unaufgelöst und ohne Baßstütze räumlich schweben, entsteht ein Gefühl von Beziehungslosigkeit, das einem Schwindelgefühl [...] ähnelt [...].“¹¹² Sie beschreibt weiter, wie die einzelnen weiblichen Identitäten jeweils mit musikalischen Grundthemen bedacht wurden, und zeigt darüber hinaus deren Verknüpfungen auf: So klingt etwa Madeleines Thema in dem von Judy immer wieder kurz an, jenes von Carlotta aber auch in dem von Madeleine, wodurch in diesen gegenseitigen Bezügen die Spiralstruktur – getragen von Madeleine/Judy – durchaus als kongruent zum Bild wahrgenommen werden kann. Scottie hingegen ist kein eigenes Thema zugeschrieben, er folgt jenem Madeleines, wobei dieses Liebesthema endet, sobald er sich bei Midge befindet: Deren Raum ist der des filmischen Universums, und in diesem endet jeglicher extradiegetische Klang.¹¹³

Doch auch Wood bemerkt eine weitere akustische Verschränkung, denn das Grundthema des Vorspanns wird in dieser Form allein mit der Verwandlung von Judy in Madeleine im Schönheitssalon wieder aufgenommen.¹¹⁴ Anschließend finden sich laut Rieger Anklänge an „Isoldes Liebestod“ aus Wagners Oper Tristan und Isolde wieder, wenn die rückverwandelte Madeleine aus der Tür und auf Scotty zu kommt: Es ist das Bild des gemeinsamen Unterganges, welches hier vorweggenommen, wenngleich auch die Vereinigung im Tod als

¹¹⁰ Wood 1989, S. 110.

¹¹¹ Rieger 1996, S. 178.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd., S. 178-184.

¹¹⁴ Wood 1989, S. 110.

zeitliches Bild bei Hitchcock anders übersetzt wird.¹¹⁵ Besonders wichtig, entgegen diesen allgemeinen Analogien von Bild und Ton, erscheint jedoch Riegers strukturelle Parallelführung der Spirale von Madeleine und Judy im ersten Teil: „Als Madeleine den Turm hochläuft und Scottie ihr hinterher eilt, erklingt die Musik, die bei der Verbrecherjagd über den Dächern zu hören war, und dann noch einmal während der Alptraumscene [...]“¹¹⁶ Weshalb die Szene über den Dächern mit der Zuspitzung der Ereignisse in der Turmszene des ersten Teiles zusammenhängt, und inwiefern in der gemeinsamen – grafisch dargelegten – Spiralbewegung der beiden bereits eine Konflikt von filmischen räumlichen und zeitlichen Prinzipien eingeschrieben ist, wurde ebenso aufgezeigt. In der akustischen Gleichsetzung dieser wichtigen Stellen des Films kann somit ein weiteres Argument für die Richtigkeit der bisherigen Untersuchungen gefunden werden, auch wenn Rieger darüber hinaus den Traum Scotties mit in Beziehung setzen kann: Diese Abfolge ist als verbindendes Element der beiden Filmteile insofern plausibel, da in dem ersten Schritt das Symptom des Schwindels ausgelöst wird, in dem zweiten ist selbiges verantwortlich dafür einen weiteren Tod nicht verhindern zu können, und in einem dritten Schritt wird Scotties Bewegungsapparat – im Traum – schließlich vollkommen außer Kraft gesetzt, und dadurch wiederum seine Wahrnehmung auf den visuellen Rausch reduziert. Daher finden wir in ihn im Anschluss an den Traum auch in der Nervenheilanstalt wieder, wo er nicht mehr auf Musik reagiert.

Die Geschlossenheit von „Vertigo“ ist insofern bemerkenswert, als diese schon vor Beginn des Filmes systematisch aufgezeigt wird, was Wood folgendermaßen festhält: „Indeed, its profundity is inseparable from the perfection of form: it is a perfect organism, each character, each sequence, each image, illuminating every other [...]“¹¹⁷ Auch wenn man in diesem Satz Anklänge an Eisenstein herauszuhören vermag, soll im Folgenden dennoch explizit dem Vorspann des Filmes wie seinen Spiralen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es wurden in diesem Zusammenhang bereits die grafische Vorwegnahme der Doppelspirale, sowie die thematischen Bezüge eines anonymen Gesichts, wie auch dessen Auge und Mund, hin zum Film ausgeführt. Wenn jedoch zuvor von einem Raum der Resonanz gesprochen wurde, während gleichzeitig im Bild ein geschlossener Mund gezeigt wird (Abb. 39), so kann Scottie durch einen weiteren Hinweis mit jenem Bild in Verbindung gebracht werden, als auch der Name seines Schauspielers James Stewart an entsprechender Stelle gezeigt wird. Mit der Nennung von Kim Novak über dem Auge verdichten sich die Indizien für eine Lesbarkeit

¹¹⁵ Rieger 1996, S. 182.

¹¹⁶ Ebd., S. 178.

¹¹⁷ Wood 1989, S. 129.

zweier Wirkprinzipien der Spirale abermals, denn die Seherfahrung wird schließlich in ihrer Figur problematisiert.

Für den gesamten Vorspann zeichnete der Grafiker Saul Bass – wenn auch nicht allein – verantwortlich, der schon vor seiner Zusammenarbeit mit Hitchcock die Filme anderer Hollywood-Regisseure grafisch aufbereitet hatte. Zufällig stieß er in einem Buch auf die Bilder eines französischen Mathematikers des 19ten Jahrhunderts – Lissajous. Diese Figuren sind bis heute dafür bekannt, dass sie als Zeichnung einen räumlichen Eindruck erwecken – ähnlich einem 3D-Effekt. Ausgehend von alten Konstruktionsplänen konnte Bass die Maschine nachbauen, mit welcher Lissajous diese Zeichnungen anfertigte: „It consisted of a recording pendulum with an attached and smaller free-swinging eccentric pendulum which introduced variables into the motion of the recording pendulum. The recording device was a tiny brush with an ink reservoir and a stop cock regulator [...].“¹¹⁸ Doch die Zeichnungen für den Filmvorspann wurden am Ende nicht von ihm selbst produziert, denn in dem jungen Avant-Garde-Filmmacher John Whitney fand er einen Mitarbeiter, welcher sich zu diesem Zeitpunkt schon gut 10 Jahre mit der Frage beschäftigte, wie man Spiralen – im Sinne des eben beschriebenen Effekts sich zu drehen und zu bewegen – animieren konnte. Whitney verwendete übrig gebliebene Kriegsausrüstung um seine Version der Zeichenmaschine zu bauen: „The machine that controlled the spinning base was connected to the pendulum, which allowed for the two to move in a controlled pattern, making it possible to create the spirals [...].“¹¹⁹ Auch wenn im Ergebnis der Zeichnungen nicht alle Figuren eine Spirale darzustellen *scheinen*, so ist es schließlich doch wieder ihre abstrakte Beschreibung in einer Bewegung zwischen einer wiederholenden Kreisbewegung mit einer gleichzeitigen Abweichung von dieser, welche uns hier von einer formalen Ausgangsfrage zu diesem technischen Punkt ihrer Umsetzung führt. Die innere Geschlossenheit der Lissajous-Figuren ist es auch, welche in ihrer Übersetzung bereits die filmische Notwendigkeit einer gegenseitigen Bedingung zwischen den Spiralen von jeweils Madeleine und Judy, aber auch Madeleine/Judy und Scottie vorwegnimmt. Damit ist eine Bewegung des ersten Teiles von „Vertigo“ gemeint, welcher eine andere eingeschrieben ist, wobei sich diese Hierarchie im zweiten Teil umkehrt – was sich für uns besonders gut an der Verschiebung der Machtverhältnisse zwischen den beiden Protagonisten ablesen lässt.

Doch finden wir im Vorspann auch eine Lissajous-Figur, welche dieser Lesart zu widersprechen scheint, wenn sie eine fast perfekte Kreisform bildet, doch auch hier sei auf die filmische Struktur hingewiesen: Durch die Änderung der inneren exzentrischen Bewegung –

¹¹⁸ Bass/Kirkham 2011, S. 180.

¹¹⁹ Auiller 1998, S. 152-153.

ausgehend von der Definition der Schwingung eines Pendels auf der Drehscheibe der Zeichenapparatur – hin zu einem Nullpunkt, lässt sich genau diese gitternetzartige kreisförmige Figur festmachen, welche nun getrost auch mit dem Vorboden der letzten filmischen Ereignisse – dem geschlossenen Kollier – in Bezug gesetzt werden kann.

Als ebenso wichtig kann die Tatsache erachtet werden, dass der Vorspann zeitlich nicht nur nach der Beendigung der Filmproduktion, sondern auch nach der Filmmusik entstand, wodurch Bass auch auf Herrmanns Kompositionen eingehen konnte, was wie folgt festgehalten wurde: „Spiraling forms overlay in space and advance hypnotically toward the viewer as the credits appear and disappear in relation to Bernard Herrmann's haunting score [...]“¹²⁰ Auiller geht in der Beschreibung von Whitneys Arbeit für Bass sogar noch ein Stück weiter, denn er schreibt: „[T]he camera spawned Whitney's lifelong interest in creating cinematic visual effects that would match the aural effect of music – literally, to turn the invisible in music into the visible. This was beyond marrying music to image; this was an effort to make the image itself the music [...]“¹²¹ Die Lissajous-Figuren boten ihm sicherlich genügend Möglichkeiten, um über mathematische Kurven Bilder zu produzieren, deren Pendant in der Musik zu finden war – die in ihrem Aufbau ebenfalls auf der in der Mathematik beheimateten Harmonielehre basiert. Nicht zufällig finden die Figuren noch heute in Oszilloskopen Beachtung, denn sie lassen visuelle Rückschlüsse auf Frequenzen und Phasenlagen von Spannungen zu. Die Frage, die es also zu stellen gilt, ist die nach einer etwaigen Orientierung der im Vorspann gezeigten Spiralen an der Musik von Herrmann. Um diesen Sachverhalt zu klären wurde die betreffende Anfangsmusik – das Grundthema – mittels eines Computerprogramms einer Untersuchung nach Lissajous-Figuren unterzogen, um etwaige Gemeinsamkeiten zwischen Bild und Ton sichtbar werden zu lassen. Das Problem bei einer solchen Untersuchung besteht zweifelsfrei aus mehreren Aspekten, die sich zum einen in der Ausgangsqualität des Tons, zum anderen im zwischengeschalteten Frequenzbereich des Computers selbst, und darüber hinaus in der Art der Sichtbarmachung festhalten lassen: Letzteres erscheint mir hier besonders wichtig aufzuzeigen, denn während etwa das Oszilloskop einer Lissajous-Figur ein rechteckiges Feld vorgibt, haben wir es bei den Figuren von Bass und Whitney mit einer kreisförmigen Grundstruktur zu tun, mit welcher das eigentliche Zeichenpendel interagiert. Was jedoch bleiben muss – unabhängig von der Art und Weise ihrer Entstehung – ist die innere Beschaffenheit der Kurven, und entsprechende Indizien wiederkehrender visueller Auflösungsformen von Herrmanns Musik können schließlich tatsächlich in der computerbasierten Analyse gefunden werden. Zwar konnte über

¹²⁰ Bass/Kirkham 2011, Bildtext auf S. 180.

¹²¹ Auiller 1998, S. 152.

das Echtzeitverfahren einer Übersetzung von Ton zu unmittelbarem Bild nicht die selbe Genauigkeit wie bei dem umgekehrten Verfahren, durch welches Lissajous die Kurven entdeckt hatte, erreicht werden, dennoch lassen sich Rückschlüsse ziehen.¹²²

In den Bildschirmaufnahmen sind jeweils der Film und das Programm einander gegenübergestellt: Im Programmfenster wird die Musik am oberen Rand als Wellenform visualisiert, am unteren Rand hingegen in der dreidimensionalen Darstellung als Wellenform, und im mittleren rechten Bereich schließlich als Lissajous-Figur. Grundsätzlich formiert sich eine solche Figur nur bei harmonischen Klängen, nicht bei dissonanten (Abb. 40), welche allerdings häufiger sind. So fallen in der visuellen Auswertung grundsätzlich drei Grundtypen von Figuren auf, wobei nach den Kreisformen (Abb. 41) und Rechtecken (Abb. 42) in erster Linie jene Formen von Interesse sind, deren in einander verschlungene Kreise man am ehesten als Ausdruck der aus dem akustischen Bereich nicht übersetzbaren – aufgrund der Tendenz von Lissajous-Figuren sich zu schließen – Doppelspirale werten könnte. Ein weiteres – wesentlich eindrucksvolleres – Beispiel dieser Untersuchung (Abb. 43) deutet außerdem darauf hin, dass bei fortgeführten Beobachtungen mit besserer Ausrüstung zur visuellen Darstellung der akustischen Signale die Figuren zunehmend präziser erscheinen könnten – ungleich der vorliegenden Analyse, wo dies nur als Ausnahme gelten kann. Wie weit sich jedoch Herrmann, Bass und Whitney tatsächlich hinsichtlich einer kohärenten Arbeit besprochen haben ist aus der Literatur nicht ersichtlich, doch Hitchcocks Perfektionismus legt zumindest weiterführende Gedanken – über das filmische Bild hinaus – nahe.

Doch wenn er auch in „Vertigo“ dieses Spiel zwischen dialektischem Bewegungs-Bild und mentalem Zeit-Bild angelegt hat, so hat der Film doch eine Geschlossenheit als Ganzes, was etwa bei Eisensteins „Potemkin“ – unter Berücksichtigung der Spiralstruktur – nicht gegeben ist. Nur Truffaut hat einst jene Verbindung zum Realraum – wenngleich in dieser Form unbeabsichtigt von Hitchcock – mit dem Ersatz der Rolle der Judy durch Kim Novak festgestellt: „Die Schauspielerin auf der Leinwand ist ein Ersatz – was besonders seltsam ist bei einem Film, dessen eigentlicher Gegenstand die Ersetzung einer Person durch eine andere ist [...]“.“¹²³

¹²² 1855 fand Lissajous eine Methode zur Darstellung seiner Figuren durch die Reflektion von Lichtstrahlen an senkrecht zueinander schwingenden Stimmgabeln über ein Spiegelsystem.

¹²³ Truffaut 2003, S. 314.

PI (Darren Aronofsky, 1998)

„PI“ ist zwar nicht Aronofskys Erstlingswerk, dennoch könnte hier aus gutem Grund hinterfragt werden, weshalb ein früher Film des Amerikaners Schwergewichten der Filmgeschichte gegenüber gestellt wird: Zum einen liegt dies an der relativ späten zeitlichen Verortung eines Independent-Cinemas, welchem Aronofsky ursprünglich angehörte, denn der Begriff des Independent-Filmes selbst festigte sich erst in den 80er-Jahren. Gleichzeitig fand die von den großen Produktionsstudios unabhängige Kinoform Ende der 90er-Jahre – unter der Berücksichtigung der neuen digitalen Möglichkeiten für Kamera und Schnitt – erst ihren qualitativen Höhepunkt, was wiederum rund um die 2000er-Jahre Hollywood dazu veranlasste, viele der neuen kleinen Studios aufzukaufen. Selbst Aronofsky hat über die letzten zehn Jahre hinweg den Weg vom Gewinner des Sundance-Filmfestivals zum Hollywood-Regisseur genommen. Doch wie bekannt ist, existiert neben einem Hollywood, das sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr über Effekt und Technik definierte, immer noch das eines Hitchcock – dessen Filme zwar der Unterhaltung angehörten, aber einer überlegten. Im Zusammenspiel mit dem Ausgangspunkt der russischen Formalisten und mit dem Hollywood-Kino der 50er-Jahre soll hier mit „PI“ eine jüngere Generation von Filmen exemplarisch vorgestellt werden, deren Bildsprache nicht weniger eindrucksvoll ist. Vor die Analyse muss jedoch die Handlung kurz gefasst werden, um – abermals ob einer Komplexität wie der von „Vertigo“ – den Einstieg zu erleichtern.

Wie Hitchcocks Meisterwerk beginnt auch „PI“ nicht mit der ersten Einstellung, sondern bereits mit dem Vorspann, welcher die motivische Formenvielfalt von Spiralen wie deren verschiedene filmisch-affirmative Wachstumsbilder und grafische Bezüge vorwegnimmt: Ausgangspunkt jener Bilder ist jedoch das Symbol π , dessen unendliche Zahlenreihe sich anschließend im Bild abrollt bis sie ausgeblendet wird (Abb. 44). Die erste Einstellung folgt diesem Vorspann in einer Überblendung eines weißen Bildes und zeigt Max Cohen, die Hauptfigur des Films, welche sich gerade von einem der zahlreichen Migräneanfälle erholt, die bei ihm im Film in zunehmender Intensität wiederkehren. Max ist ein zurückgezogenes Mathematikgenie, das überzeugt von einem jedem Organismus zugrunde liegenden Ordnungssystem ist – man müsse es lediglich suchen. Seine Arbeitsmatrix ist jedoch kein natürlicher Organismus, sondern der künstliche des Aktienmarktes, welchen er mit Hilfe der Berechnungen seiner Ordnung an seinem Computer versucht vorhersagen zu können. Regelmäßig fertigt er somit – im Film kurz nach der Einführung seiner von Sean Gullette verkörperten Figur – Prognosen an, die er auf Anomalien als wiederkehrende Muster

untersucht. Sein alter Mentor Sol versucht ihm indessen zu erklären, dass der Organismus Leben die Grenzen der Mathematik übersteigt: Er selbst hat vor langer Zeit nach dessen Formel gesucht, aber nach einem Schlaganfall seine Forschungen aufgegeben. An den Untersuchungen von Max sind – entsprechend ihrer Natur – schließlich auch Agenten einer Wall Street Firma interessiert, doch er verweigert ein gemeinsames Treffen und die Weitergabe seiner bisherigen Ergebnisse, denn Max lehnt jegliche Form von Materialismus ab. Gleichzeitig lernt er Lenny Mayer kennen, einen Angehörigen der Chassiden – einer Gruppe von jüdischen Mystikern: Lenny arbeitet ebenfalls als Zahlentheoretiker, sein Bezugssystem ist jedoch nicht der Aktienmarkt, sondern die Thora. Im Hebräischen kann jeder Buchstabe einer Zahl gleichgesetzt werden, und deshalb sucht er nach einem Code in seiner heiligen Schrift. In der Auswertung der numerischen Zusammenspiels des Garten Eden mit dem Baum der Erkenntnis findet Max – durch Lennys Hilfe – die Fibonacci-Reihe wieder, welche nicht nur den goldenen Schnitt, sondern damit auch die ebendiesem angeschlossene Spirale beschreibt. Diese Spiralen sind in der Natur allgegenwärtig, weshalb er nun beginnt nach deren Mustern innerhalb des Aktienmarktes zu suchen – und schließlich findet er sie.¹²⁴ Mit diesen neuen Erkenntnissen ausgestattet führt er eine weitere Berechnung am Computer durch, doch dieser stürzt – während er die Zahlen ausgibt – ab, und der Prozessor verschmort. Max kann die Ergebnisse – zusammen mit einer 216-stelligen Zahl – noch rechtzeitig ausdrucken, doch hält er zum einen die Zahl für einen Systemfehler, zum anderen weisen die Kursprognosen zu große Anomalien auf, weshalb er das Papier schließlich vernichtet. Bei seinem anschließenden Besuch bei Sol weckt dieser seine Neugier, als er Max nach der Anzahl der Zahlen auf dem Ausdruck fragt: Sol will zwar nicht näher darauf eingehen, doch meint er, Max könnte auf einen Computervirus gestoßen sein, mit dem auch er es schon zu tun hatte. Auf dem Weg zurück nach Hause stellt er anhand der Kursseite in einer Zeitung fest, dass seine letzte Prognose exakt der Wahrheit entspricht. Um nicht in die Hände von Marcy Dawson – der Vertreterin der Wall Street Firma – zu laufen, begleitet er Lenny in die Synagoge zu einem jüdischen Reinigungsritual, wo er erfährt, nach welchem Code die Chassiden in der Thora suchen: Dieser beschreibt eine Zahl mit genau 216 Ziffern. Auf diese Analogie zu seinen eigenen Ergebnissen aufmerksam geworden, beschließt er die Thora selbst zu untersuchen, obwohl Sol von einem Zufall spricht und ihm davon abrät. Um das in Zahlen codierte Buch von Lenny untersuchen zu können, nimmt er den Prozessor von Marcy Dawson

¹²⁴ Die Fibonacci-Reihe wird tatsächlich von der Börse genutzt, um Kursziele vorherzuberechnen: Wird eine Fibonacci-Zahl durch die vorhergehende dividiert, erhält man den goldenen Schnitt von 0,618. In der Praxis der Chartanalyse wird etwa der Tiefststand vom Höchststand eines Kurses subtrahiert, wobei das Ergebnis mit dem goldenen Schnitt multipliziert wird. Das erhaltene Resultat wird zum Kurstief hinzugerechnet, wodurch sich das vorgegebene Kursziel ergibt.

an, welchen sie ihm für seine Ergebnisse – anstatt des Geldes – anbietet. Als Max bereits denkt die Suche nach dem Code wäre erfolglos, hat er einen weiteren schweren Anfall: In einer darauf folgenden Mischung aus Wachbewusstsein und Halluzination nimmt er den Monitor des Computers wahr, der ihm endlich wieder die gesuchte 216-stellige Zahl anzeigt, und er beginnt ab diesem Zeitpunkt Dinge vorherzusehen und zu wissen, ohne sie zu berechnen. Sol gibt darauf hin zu Max belogen zu haben: Auch er hat die Zahl einst gefunden, doch die weitere Forschung nach einem Schlaganfall aufgegeben. Max hingegen hat vor weiter zu machen, wird jedoch von den Agenten der Wall Street Firma verfolgt und angegriffen: Sie machen ihn verantwortlich für den Börsencrash, den er prognostiziert hat. Sie befinden nämlich seinen ersten weggeworfenen Ausdruck – in deren Besitz sie sind – als Indiz dafür, dass er den exakten Code für zukünftige Berechnungen bereits hat. Max kann in letzter Sekunde von Lenny und dessen Freunden aus der Gewalt der Agenten befreit werden, um kurz darauf festzustellen, dass auch diese sich einzig und allein für die Zahl interessieren. Zurück in der Synagoge erklärt ihm schließlich der Rabbi die Bewandnis mit der Zahl, welche für die Juden nichts weniger als der 216-stellige wahre Name Gottes wäre, dessen Aufzeichnung mit der Zerstörung des Tempels von Jerusalem verloren ging. Dieser Name wäre demnach wichtig, um die Zukunft Israels und das Nahen des Messias bestimmen zu können. Doch Max weigert sich abermals die Zahl preiszugeben, da sie für ihn bestimmt sei und ihn verändere – Sol hingegen stirbt indessen an einem zweiten Schlaganfall, nachdem er seine Forschung wieder aufgenommen hat. Die Veränderung in Max geht gar so weit, dass er die Medikamente nicht mehr nimmt, die seine Migräneanfälle erleichtern: Er spricht stattdessen die 216-stellige Zahl aus, vernichtet alle Aufzeichnungen über diese, und zerstört schon während des letzten Anfalls seinen Computer. In einem letzten Schritt vernichtet er schließlich auch das Wissen über jene Zahl – und damit der Spirale – in seinem Kopf, wenn er sich mit der Bohrmaschine an genau der Stelle ein Loch in diesen bohrt, an welcher er – womöglich – dessen Sitz lokalisiert hat. Die letzten Einstellungen zeigen ihn schließlich glücklich – aber ohne die Fähigkeit rechnen zu können – auf einer Parkbank sitzend, wobei Aronofsky hier offen lässt, ob es sich hier um eine weitere Halluzination oder um die Folge des glimpflich überstandenen Bohrmaschineneingriffs handelt.

Wenn wir uns hier endlich der Analyse des Filmes nähern, so müssen doch zwei Begleitumstände angemerkt werden: Zum einen wurde der Film auf formaler Ebene aufgrund der geringen zeitlichen Distanz zu seiner Entstehung bisher noch nicht erfasst, zum anderen sind die Folgefilme des Regisseurs – zuletzt „Black Swan“ – noch derart präsent, dass sie in der Aufarbeitung die frühe Schaffensphase zu überdecken scheinen. Ein entscheidender

Vorteil in der Analyse von „PI“ gegenüber den jüngeren Werken von Aronofsky besteht allerdings darin, dass er sowohl die Vorarbeiten zum Film, den Dreh bis hin zur Produktion – wenn auch nicht regelmäßig – in einem Filmtagebuch dokumentiert hat, welches als die „Guerilla Diaries“ veröffentlicht wurde. Doch auch wenn dieser Text Einblick in das Grundkonzept wie in die Entstehungsgeschichte zulässt, ist er aufgrund der breiten Streuung sehr persönlicher Einträge für die Filmanalyse nur bedingt hilfreich: Es werden im Folgenden immer wieder wichtig erscheinende Stellen zitiert werden, aus welchen allerdings nur bedingt ein objektiver Anspruch erwachsen kann.¹²⁵ Wenn also die grundlegende Überlegung die nach einer Struktur der Spirale im Film darstellt, nach einem Film als solche Spirale, dann wird hier Neuland betreten, welches nur anhand bereits gewonnener Erkenntnisse aus den anderen Filmen, und somit im Vergleichen erforscht werden kann.

Die Schwierigkeit den Film „PI“ hinsichtlich seiner Struktur zu fassen besteht anfangs darin, sich nicht von der motivischen Bilderflut an Spiralen überwältigen zu lassen, die Rückschlüsse über die bereits erwähnte Problematik eines Sammlungscharakters zulassen könnten. Allerdings passiert der Vorgang des Sammelns im Film völlig anders, was schon mit dem Vorspann klar und von Darren Aronofsky folgendermaßen artikuliert wird: „Eric [gemeint ist Eric Watson, der Produzent] has a great math book he should scan and steal images from. The era of visual sampling has begun [...]“.¹²⁶ Es ist dem Regisseur somit vollkommen bewusst, dass es nicht um eine Art reiner Wahrheitsfindung über motivische Inhalte geht, und auch nicht, dass diese lediglich einer visuellen Unterfütterung dienen: Statt dessen wird erst durch die Verwendung jener Bilder die Aufmerksamkeit auf den eigentlichen formalen filmischen Aufbau gelenkt, wobei der Begriff des Samplings nicht nur auf die Stellvertreterrolle des Einzelbildes hinweist, sondern darüber hinaus – im Sinne eines kreativen Wiederverarbeitungsprozesses wie in der Musik – dessen morphologischen Gehalt beschreibt. Die Entscheidung den Film „PI“ als drittes emblematisches Beispiel heranzuziehen lag somit auch in eben jener formalen Kohärenz begründet, in welcher der Film selbst die Spirale beschreibt, während sie sich ihm gleichermaßen einschreibt, wobei das Einschreiben jene erste und offensichtliche motivische Ebene meint, über welche die Filmkunst hier viel eher Brücken zwischen den Disziplinen schlägt, als eine reine Gegenüberstellung struktureller Kriterien dazu in der Lage wäre. Die den unterschiedlichen Disziplinen inhärenten Gegensätzlichkeiten liegen bereits im Film „Tokyo Fist“ begründet, welcher nicht nur den Cyberpunk im Film, sondern in Folge auch Aronofsky selbst

¹²⁵ Vor fast zwei Jahren habe ich versucht mit Aronofsky Kontakt aufzunehmen, um ihm Fragen zur filmischen Struktur von „PI“ und konkret zum Storyboard vorzulegen, jedoch ohne Rückmeldung zu erhalten.

¹²⁶ Aronofsky 1998a, S. 45.

maßgeblich beeinflusst hat. Entsprechend wird „PI“ – gemäß seiner Setzung organischer und anorganischer bzw. technoider Elemente zueinander – gerne als der erste amerikanische Cyberpunkfilm verstanden. Dies ist eine Lesart, die zwar von Bedeutung, aber in den weiteren Erklärungen nur in abstrahierter Weise aufgenommen wird. Eine Kontrastierung des Filmes ist nämlich nicht nur hinsichtlich seines inhaltlichen Konzeptes relevant, was im folgenden ersten formalen Hinweis über den Film selbst deutlich wird: „Black and white film is the way to learn. It’s the way to figure out the world.“¹²⁷ So bestand Aronofsky explizit darauf, keinen Schwarz-Weiß-Film in Grautönen zu produzieren¹²⁸, sondern wollte – um eine ganz spezifische Härte innerhalb des filmischen Bildes zu erzeugen – sich eine starke Überbelichtung zu Nutze machen. Mit dieser Gegenüberstellung von Hell und Dunkel im filmischen Einzelbild lässt sich zugleich deren inhaltliche Entsprechung – in der dualen Präsentation der im Film treibenden Kräfte – von Materialismus und Spiritualismus anbinden. Jene Kräfte, welche so vehement auf Max Cohen einwirken, nehmen in den Finanzmarktagenten und Chassiden konkrete Gestalt an, während dieser versucht eine Formel für das Verständnis der Welt als Ganzes zu finden – man kann hier durchaus vorgreifen und die Frage stellen, welche Welt überhaupt gemeint sein kann!?

Diese Kontrastierung passiert in einer Parallelbewegung, wenn etwa Lenny und Marcy jeweils mit zwei stillen Begleitern auftreten, wodurch schon früh der Eindruck geweckt werden könnte, Max würde sich an der Schnittstelle eines dialektischen Aufbaues befinden. Ein anderes Paar ließe sich in seinen Nachbarn Devi und Sol finden: Während erstere eine Form körperlicher Präsenz und Nähe impliziert, beschreibt Sol das Selbstverständnis einer geistigen Gegenwärtigkeit kombiniert mit einer väterlichen Distanz. Doch abgesehen von den Protagonisten können auch in den Bildern selbst entsprechende Gegenüberstellungen ideeller und materieller Prinzipien entdeckt werden, ruft man beispielsweise nicht nur das Motiv, sondern vielmehr die Form des Tefillins in Erinnerung, welches unweigerlich mit dem des Ming-Mecca Prozessors verknüpft ist (Abb. 45 & 46).¹²⁹ Beide zeigen schon bald neue Möglichkeiten zur Bewusstwerdung auf: Im filmischen Universum sind beide sich zu einander dual verhaltende Stellvertreter einer Spirale, deren Anwesenheit sich sowohl durch den Code im System der Thora, als auch durch die Beschaffenheit des Siliziums generiert. Im Wechselspiel steht der künstliche Organismus dem natürlichen in nichts nach, denn während Max als Ausprägung des letzteren eine Transzendierung durchläuft, wird auch die Maschine im Organismus des Euclid bewusst – welchen Aronofsky in seinem Tagebuch zurecht als

¹²⁷ Ebd., S. 49.

¹²⁸ Ebd., S. 25.

¹²⁹ Ebd., S. 27.

eigenen Charakter beschreibt.¹³⁰ Diese Bewusstwerdung des Einzelorganismus geschieht also in beiden Fällen über das Erkennen des ganzen Systems in einer Parallelbewegung, und aus gutem Grund beschreibt Max schon zu Beginn das Prinzip der Verinnerlichung dessen in einer Notiz zur Herkunft seiner Anfälle: Als Kind habe er so lange in die Sonne gesehen, bis sich seine Pupillen auf die Größe eines Stecknadelkopfes verkleinerten. Dies wäre jener eine Moment gewesen, in dem sich plötzlich alles um ihn herum in seinem Fokus befand.

Doch nicht die Anzeiger der Spirale sollen untersucht werden, sondern sie selbst: Wenn hier von einer Form der Bewusstwerdung gesprochen wird, so muss diese in einem transzendenten Prozess der Verschiebung von Wahrheit auf eine andere Ebene in der Spirale selbst sichtbar gemacht werden, wenn auch – vorläufig – noch motivisch. So taucht sie erstmals im filmischen Universum im Zusammentreffen von Max mit Lenny auf, nachdem beide über die Thora auf die Fibonacci-Reihe zu sprechen gekommen sind, und schließlich Lenny ebendiese in ihrer ephemeren Ausformung – wenn auch unbewusst – inkorporiert (siehe Übersicht in Abb. 47). Max findet im weiteren Verlauf seinen Zugang erst über die Vertrautheit der Zahlen in den Werten des Aktienmarktes wieder, wobei die Figur der Spirale hier noch stark abstrahiert und unvollkommen hervortritt. Im Gegensatz zu dieser künstlichen Form findet schließlich eine Näherung über die natürliche Form der Muschel am Strand statt, woraufhin er beginnt das ebenso natürliche Silizium im Kreislauf des Computers zu untersuchen. Man wird in dieser letzten Darstellung gleichsam an Hitchcocks Problem der Sensomotorik erinnert, wenn Max das Silizium zwar haptisch erfassen, aber dessen Struktur nicht sehen kann. Diese Erfahrung einer Wachstumsspirale übersetzt er in seiner eigenen Zeichnung hin zum goldenen Schnitt, welchen er direkt auf Da Vincis Proportionsstudien und somit auf das organische Leben des Menschen verwendet. Die motivische Entwicklung folgt somit nicht nur einem Wechselspiel von artifiziellen und natürlichen Bedingungen der Spirale, wie auch deren Überlagerungen, sondern nimmt über ihr figürliches Vorkommen im filmischen Raum den Weg zur Zeichnung, von dort aus jenen zum räumlichen Körper, und schließlich wieder zurück in die Ebene der Zeichnung – Ebene hier selbstverständlich im doppelten Sinn, welche sich dann ihrerseits in die Körperlichkeit des Menschen erhebt. Max selbst durchläuft somit gemeinsam mit dem ursprünglichen Motiv eine Entwicklung, die von allen anderen Protagonisten versucht wird zu überspringen, weshalb ihnen der eigentliche Weg zum Erfassen der Struktur auch verborgen bleibt. Doch Max beschreitet diesen Weg nicht einfach metaphorisch, sondern es ist dem weiteren Argumentationsweg geschuldet die Spirale in der filmischen Struktur nun aufzuzeigen.

¹³⁰ Ebd., S. 18.

Hatten wir es bei Eisenstein noch mit einer Dialektik im Sinne der Montage aufeinander folgender Einstellungen im Film zu tun, welche in der Untersuchung ungeeignet erschien die gesuchte Figur zu verorten, war es bei Hitchcock der Übergang von eben jenem Bewegungs-Bild hin zu einem Zeit-Bild, welches letztlich die Spirale in ihrem Konflikt mit der Kadrierung des filmischen Raumes zum Vorschein brachte. Ihre Verkörperung war schließlich Madeleine in ihrer zeitlichen Beziehung zu jenen Identitäten, denen wiederum andere eingeschrieben waren, und deren Orte nicht nur in Vergangenheit, sondern zuletzt auch – mit dem Wunsch nach ihrem künftigen Ich gemeinsam mit Scottie – in der Zukunft lagen. Wenn sich also generell filmische Identitäten im linearen Wahrnehmungsverlauf auf nichtlinearer – zeitlich-reflexiver – Ebene in thematische Beziehung zu anderen setzen lassen, könnte man strukturell von einer Spiralart sprechen – wenngleich sich bei Hitchcock gleich zwei finden lassen. Diese Grunddefinition ihrer Bedingungen soll hier mit Aronofskys „PI“ angewandt, und ebenso überprüft werden.

Auf dieser Suche nach Identitäten im Film, in deren Folge Max stehen könnte, kommt bei näherer Betrachtung einzig Sol in Frage: Wenn Max – angetrieben durch duale Bedingungen seiner filmischen Umgebung – auf der Suche nach der Struktur der letzten und allumfassenden Wahrheit ist, so beschreitet er diesen Weg nicht als erster. Sol wird im Film als die Person eingeführt, die wie er nach dem Muster in PI geforscht hat, wobei er die Suche vor langer Zeit aufgegeben zu haben scheint. So übernimmt Sol im filmischen Universum die Rolle eines Vorbildes, weil er als Mathematiker für das universelle Zeichen steht, nach welchem auch Max zu greifen sucht. Dieser findet über den Weg, welchen Sol bereits beschritten hat, zum einen wieder zu sich zurück, zum anderen wird er mitschuldig an dessen tödlichen Schlaganfall: In der diegetischen Wechselbedingung von Max eigener Bewusstwerdung nimmt Sol gleichzeitig jenen Platz ein, vor welchem nicht nur er, sondern auch der Rabbiner als einen Ort des Todes gewarnt haben. Max überschreitet den Punkt der Erkenntnis schließlich, was sich im erstmaligen Fallenlassen des den dualen Bedingungen entspringenden Wissens zugunsten des Seins zeigt: Er wird im doppelten Sinn zu sich zurückgeführt, was sich in den letzten Einstellungen nicht nur oberflächlich an einem Lächeln, sondern auch im wiederkehrenden Motiv der Bäume im Park ablesen lässt. Während er in diesen einen Ausgangspunkt für seine Überlegungen von sich zyklisch wiederholenden Formen in der Natur hin zu organischen Mustern findet, kann er diese als solchen – abseits ihrer wissenschaftlichen Anbindung – endlich wahrnehmen (Abb. 48 & 49). Jene dualen Ablenkungen hingegen, denen er begegnet, können in dieser ihrer Eigenschaft wörtlich in

Bezug zur Spirale gesetzt werden – deren Zeichen Max über die von uns wahrgenommene Länge des Filmes selbst verkörpert.

Diese Bewegung kann als die zweier Personen – Max und Sol – grafisch beschrieben werden (Abb. 50), wie dies auch bei „Vertigo“ in ähnlicher Weise schon der Fall war. Doch während dort letzten Endes die Spirale in Judy in ihrer zeitlichen Dimension aufgelöst, wie auch von Hitchcock kritisch in den Konflikt mit dem Bewegungs-Bild eingeführt wurde, findet hier eine positive Umwertung ihrer Einbettung im Zeit-Bild statt. Es sei hier weiters darauf hingewiesen, dass die von Max angestrebte Art der Wahrheit hier keine Form von einem dem Materialismus entgegengesetzten Idealismus meint, sondern eine Metaebene beider Prinzipien, die sich erst dadurch sowohl im Organismus des Aktienmarktes als auch in dem der Thora ausdrücken kann – einmal erscheint die Zahl zusammen mit den Kurswerten, einmal mit der Entschlüsselung der Thora. Nur Max allein denkt anfangs in den Chassiden geistige Verwandte gefunden zu haben, was sich gegen Ende schließlich als falsche Annahme für ihn erweist. Somit beschreibt die Metaebene – im Film durch das Bild einer von Religion zu differenzierenden Spiritualität gezeichnet – im Sinne des Zusehers die formale Einheit des Films, bedingt durch den Faktor der Zeit, welcher die dualen Bedingungen im Film in der Montage zu einem dialektischen Bild verdichtet.

Wenn also Deleuze mit dem Bewegungs-Bild von einer Form des Sehens spricht, in der Raum und Zeit nicht unabhängig voneinander im filmischen Bild denkbar sind, exponiert gerade „PI“ diesem Verständnis nach gleich auf mehreren Ebenen ein Bild der Zeit für uns: So kann etwa im filmischen Thema der Ordnung im Chaos gleichzeitig das Gegenteil festgestellt werden, wenn die dem Protagonisten inhärente Perfektion der Mathematik einem kaum kontrollierbaren Krankheitssymptom ausgesetzt ist, somit Halluzinationen als mentale Bilder den diegetischen Raum ersetzen, und Max in eben dieser Abweichung von der filmischen Ordnung erst auf die von ihm gesuchte Metaebene hingewiesen wird. Wenn wir aber bei den Halluzinationen noch von einem Zeit-Bild sprechen, welches sich des Raumes in der jeweiligen Einstellung noch nicht vollständig entledigt hat, so ist das weiße Off – das Max vor seiner Veränderung noch als beängstigend empfindet – die visuelle Erscheinung jener Metaebene. Diese entspricht allerdings nur gegenüber dem Realraum des Zusehers einem Zeit-Bild, im filmischen Universum hingegen ist sie – im Sinne einer spirituellen Ebene – auch vom Fluss der Zeit losgelöst zu verstehen. Was hier grundsätzlich verwirrend erscheinen mag, ist die Gleichsetzung des Off mit dem weißen Bildfeld, welches Max nach seiner Bewusstwerdung auch betritt: Aronofsky verwendet den Begriff des „weißen Nichts/white void“ auf ein Bild, das sich anfangs wie ein Schwarzbild verhält, welches einerseits formal als

Zäsur zweier Filmabschnitte, andererseits aber auch stilistisch kontemplativ zu lesen ist. Das Off selbst allerdings beschreibt in seiner eigentlichen Bedeutung den Bereich außerhalb eines Bildfeldes, welcher erst mit dem Ton wieder präsent wird. Wir erfahren dieses weiße Off Aronofskys anfänglich sowohl in seiner stilistischen Setzung, wie auch als Zäsur: Man könnte so weit gehen zu sagen, dass die zunehmende Häufigkeit der Anfälle wie die damit verbundenen Kurzblenden in das Weiß den Film auf linearer Wahrnehmungsebene strukturieren (Abb. 51). Ab dem Augenblick jedoch, in dem Max die Metaebene betritt – ebendiese nicht mehr aus seinem realen und unserem filmischen Raum beschnitten wird, hält auch ein atmosphärischer Grundton Einzug, welcher einen Raum ohne Resonanzkörper erklingen lässt. Der Begriff des weißen Offs erhält in dieser Bezugssetzung also durchaus seine Berechtigung, wenngleich wir von keinem Off in dem uns bekannten Sinn sprechen können. Wenn Aronofsky im Spannungsfeld des Filmes das Thema der Paranoia verarbeiten wollte, so stellen die Einstellungen im Off ein kurzzeitige Loslösung von diesem dar: Es findet hier gewissermaßen eine visuelle Entspannung von Max' kontrastierenden und überfüllten schwarzen Raumensembles statt. Dieses Heraustreten aus diesen Raumensembles hinein in das weiße Licht evoziert selbstverständlich auch das Bild einer Todeserfahrung, und dieses Bild ist insofern schlüssig, als es um eine Form außerkörperlicher Bewusstwerdung geht: Was Max allerdings als spirituelle Metaebene erlebt, beobachtet der Zuseher als ein Heraustreten des Protagonisten aus dem diegetischen hinein in den extradiegetischen Raum. Nicht zufällig verwendet Aronofsky eine Tür, ein Fenster oder einen Zug als Motive eines transitorischen Moments. Dieses weiße Licht nämlich wird im Film in seiner zeitlichen Dimension zum Bild der Projektion selbst, und entsprechend könnte man die Bewusstwerdung von Max als seine Bewusstwerdung über seine filmische Identität innerhalb der Metaebene verstehen, die unabhängig von dualen Bedingungen existiert.

Das ist schließlich auch der Grund, weshalb Aronofsky in keinem Fall auf das Schwarzbild zurückgreifen hätte können: Dieses richtet sich in seiner Strukturierung des Filmes allein an den Zuseher, während er hier über das weiße Off die Metaebene mit einem spirituellen Raum, und diesen wieder der Projektion selbst gleichsetzt. Der Film „PI“ will von Aronofsky also analog zu einer transzendenten Erfahrung verstanden werden, wobei er das Kino als spirituellen Raum für uns erst in der Sichtbarmachung des Zeit-Bildes erfahrbar macht.

Daran anschließend finden wir ein weiteres wichtiges wiederkehrendes – wenn auch weniger offensichtliches – Motiv der Spirale in der Darstellung des Gehirns vor, welches gleichzeitig als Mittler der geistigen und materiellen Ebene der Wahrnehmung fungiert. Mit dieser Form ist weniger ein direkter Bezug zur Spirale des goldenen Schnittes gemeint – die in ihrer

filmischen Stilisierung sicherlich nur ein Vertreter aller anderen Spiralarten sein kann, sondern vielmehr nimmt dieses Bild Bezug auf Deleuze' Faltung der Falte, deren Relevanz mit seinem Text über Leibniz und den Barock folgendermaßen näher gebracht werden kann: „Die Transformation der Inflexion erlaubt weder Symmetrie noch eine bevorzugte Projektionsebene. Sie wird wirbelartig, entsteht eher durch Verzögerung und Abweichung als durch Verlängerung und Wucherung: Tatsächlich faltet sich die Linie zur Spirale, um die Inflexion in eine zwischen Himmel und Erde schwebende Bewegung abweichen zu lassen, die sich einem Zentrum der Kurvenkrümmung in unbestimmter Weise annähert oder sich davon entfernt [...].“¹³¹

Liest man diese Passage nicht nur hinsichtlich einer solchen ideellen Ausprägung der Spirale, sondern hin auf ihre konkrete Form, kann der Zusammenhang zu den Windungen des Gehirns durchaus hergestellt werden (Abb. 52). Es wäre überdies doch befremdlich, wenn dieses sich wiederholende und wichtige Bild nicht in der Gesamtstruktur des Filmes aufginge, wobei dies in zwei parallelen und sich bedingenden Abläufen von statten geht: Einerseits auf einer immateriellen Ebene, welche die formale Kohärenz des Filmes zusätzlich artikuliert, indem sie sich in einer Reihe von sich zeitlich verdichtenden Anfällen bis hin zu einer Art der Bewusstwerdung durch die Spirale implementiert. Zum anderen ist es wieder die Verbindung von Max zu Sol, welche dem Kopf in einer Parallelbewegung eine materielle Spirale einschreibt: Während Max einen Blick in die Metaebene wirft, findet Sol schließlich seinen Tod nach einem Schlaganfall, ausgelöst durch seine wieder aufgenommenen Forschungen. Wir wollen uns an dieser Stelle zurück an Deleuze und seine Unterscheidung zwischen der Gesamtheit und dem Ganzen im Bewegungs-Bild erinnern, wobei er das Ganze als Faden, welcher die Gesamtheiten durchzieht, beschrieben hat. Dieses Ganze würde ihm zufolge mehr auf die Zeit und somit auf den Geist als auf den Raum verweisen.¹³²

Es zeichnet sich – folgt man diesen Überlegungen – ein ähnlicher Konflikt ab, wie er schon in den Figuren von Madeleine/Judy und Scottie bei Hitchcock stattgefunden hat, vergleicht man Max und Sol anhand der Gegenüberstellung von Deleuze: Beide haben den Punkt der Erkenntnis gefunden, doch nur Max überschreitet ihn vollkommen, indem er schließlich das Zentrum des räumlichen Sitzes der Spirale zerstört. Sol jedoch wird dessen – sein eigenes – Opfer. Ebenso wie in „Vertigo“ lässt sich dies auch am Bildraum des Filmes festmachen: Beide Figuren leben ein zurückgezogenes Leben, doch Sol, welcher Max bezeichnenderweise ständig zu einer Auszeit rät, ist stets in der unbewegten Einstellung und immer in seiner Wohnung zu sehen, und gibt als Erzähler nur innerhalb des filmischen Universums seine

¹³¹ Deleuze 2000, S. 32.

¹³² Deleuze 1997a, S. 33.

Geschichten zum besten. Max hingegen kontrastiert ihn eindeutig wenn seine Gedanken kreisen, seine Stimme aus dem Off zu vernehmen ist, oder hektische Einstellungen und Schnitte in den Szenen auf der Straße (Abb. 53) verfolgt werden. Straßenszenen wie die in „PI“ können im Übrigen historisch, und somit beispielsweise bis zu Ruttmanns „Berlin“ aus dem Jahre 1927 zurückverfolgt werden (Abb. 54), wobei diese von Zeitgenossen wie Kracauer nicht gut rezipiert wurden.¹³³ Jenes Bild, welches er hier in „Berlin“ zurückweist könnte als Vorwegnahme eines Zeit-Bildes verortet werden, wenn in der Geschwindigkeit des Schnittes, wie in den Bewegungsabläufen innerhalb des Bildes, wieder das Reißen des sensomotorischen Bandes zwischen dem Zuseher und dem Film aufgegriffen wird, was Kracauer schließlich als besagte Lähmung empfindet.

Entsprechend diesen weiterführenden Beobachtungen kann also im Film „PI“ zwischen einer eher statischen Kamera im Innen-, und einer bewegten im Außenraum unterschieden werden, wobei sich dieses Verhältnis im Extrem sehr überspitzt artikuliert und immer häufiger wechselt, sei es in Form von längeren Einstellungen, die durch ein Close-Up und die harte Kontrastierung innerhalb des Bildes fast zu stehen beginnen – und dadurch zum Still werden (Abb. 55); oder aber in jener angesprochenen Form einer rasanten Kameraführung, unterstrichen durch einen beschleunigten Bildraum sowie einen schnell wechselnden Schnitt (Abb. 56). So ist es wieder diese Aufteilung von Bewegungstendenzen innerhalb des Bildfeldes zwischen Innen und Außen, welche das Bewegungs-Bild dem Zeit-Bild gegenüberstellt, wobei sich letzteres in seiner Wirkung aus dem Off heraus durchsetzt, wenn Max schließlich tatsächlich Ereignisse vorhersagen kann. Dies kann wiederum mit Deleuze in Verbindung gebracht werden, der bekanntlich von dem feinen Faden zwischen den Gesamtheiten spricht, durch welchen die Dauer erst in das System steigt, und das Off erst seine spirituelle Funktion mit einbringen kann.¹³⁴ Wenn das was Deleuze hier als Gesamtheiten bezeichnet die in der Kadrierung bildlich festgehaltene Getrenntheit von Sol gegenüber dem Spirituellen darstellt, während das Ganze hier in der Metaebene des Off seinen Anklang im Zeit-Bild findet, kann nun endlich der Beweis für das Gehirn als Spirale erbracht werden. Eine andere Verkettung dieses Motivs wird bereits mit der ersten Filmszene eingeführt, wenn Max kurz nach seinem Anfall wieder das Bewusstsein erlangt und seine Nase blutet (siehe Abb. 52). Diese Blutlinie ist eine Linie, die den Film wie das Bild des – hier indirekt gezeigten – Gehirnes kontinuierlich abschreitet, und so können wir diesem

¹³³ In einer seiner berühmten Kritiken meint dieser „Berlin bezeugt die Lähmung wie kein zweiter Film [...]“, siehe: Kracauer 1984, S. 198. Diese Überzeugung führt er an anderer Stelle weiter aus, wenn er von einer Stadt des Tempos und der Orgien spricht (Ebd., S. 404), oder gar vom Rausch der Raserei, der Konfusion und der Gegensätze (Ebd., S. 405).

¹³⁴ Deleuze 1997a, S. 34.

Strang weiter zu den Einstellungen am Waschbecken folgen: Jenes bezeichnet nicht nur den Ort, an welchem Max sich nach jedem Anfall die Nase säubert, sondern auch der seiner Halluzination, in welcher er versucht ein Gehirn erst zu zerstören, um es anschließend wegzuspülen. Eine weitere Abfolge dieser Art finden wir in der Szene am Bahnsteig, in welcher Max einen unbekannten Mann zum wiederholten Mal mit blutender Hand beobachtet: Er begibt sich auf die andere Seite der U-Bahn-Station, um sich zu vergewissern richtig gesehen zu haben, doch er findet dort am Ende einer Blutspur abermals ein Gehirn vor, welches er ein weiteres Mal zu zerstören versucht, wodurch er wiederum innerhalb dieser Halluzination in die Metaebene zu blicken vermag – diesmal kontrollierter, denn Max kann das Heranrollen des Zuges beeinflussen. Zuletzt gelingt es ihm schließlich die Spirale in seinem Kopf zu neutralisieren, wenn er mit der Bohrmaschine ein Loch in diesen bohrt. Jene versinnbildlichte Präsenz von Gesamtheit samt ihrem Bezug zum Zahlensystem selbst nimmt somit ein Ende, wenn sie zugunsten einer alleinigen Erfahrung des Ganzen eliminiert wird. Darüber hinaus scheint es überaus interessant, dass Max diesen Schritt setzt, indem er sein Gehirn gerade mit dem Werkzeug einer Spirale bearbeitet.

So wie also das Gehirn und das Silizium auf einer materiellen Ebene als Spiralen organisch oder anorganisch gelesen werden können, stellt sich die Spirale auch im vortranszendenten Bewusstsein von Max zweifach dar, denn sein Gehirn ist es, welches den Pol der Paranoia mit dem der Migräne-Anfälle verbindet: Während die Paranoia für ein intensives Lesen – im Sinne von einem Hineinlesen – von Bildern in das Außen steht, brechen genau diese über ihn in Form der Anfälle herein, wodurch das Grundprinzip einer Spirale als Kurve, die um einen Punkt verläuft und sich je nach Laufrichtung von diesem entfernt oder annähert, beschrieben wird. Dies erklärt auch den Umstand, weshalb Aronofsky für die Filmmusik ausschließlich elektronische Musik produzieren ließ, worüber er selbst wie folgt schreibt: „Real electronic musicians are lot like Max Cohen in that they’re paranoid hermits who hide in their cubby holes with homemade computer systems looking for the soul in the machine.“¹³⁵ Was er hier mit wenigen Worten als Wahnart umreißt, ist jenes Kreisen um das Spiralthema, in welchem Max beginnt jede Einzelheit seiner Umgebung als indexikalisches Zeichen wahrzunehmen, ausgehend vom Kindheitserlebnis eines alles fokussierenden Starrens in die Sonne. In diesem konsequenten Hineinlesen von Zeichen impliziert Max gleichzeitig ein übergeordnetes System, welches sich in seiner Art nicht mehr als natürlich und künstlich differenziert, sondern diese Begriffe in einem Basiscode gleichsetzt.

¹³⁵ Aronofsky 1998a, S. 19.

Wenn zuvor eine Gegenüberstellung der Bildräume von Max und Sol stattgefunden hat, so gibt es doch eine einzige Szene, in welcher bereits dem Innenraum die Spirale eingeschrieben wird: Als Max versucht das Muster in der Thora zu finden, und kurz bevor er auf „Return“ drücken kann, werden die Geräusche sexueller Handlungen aus dem Apartment seiner Nachbarin Devi plötzlich intensiver. Dadurch veranlasst drückt er die Eingabetaste nicht, sondern beginnt – begleitet von einer ungeschnittenen längeren Kamerafahrt – mehrmals im Kreis zu gehen (Abb. 57). Aronofsky scheint hier mit dieser Fahrt eine Gegenbewegung zum akustisch eindringenden Bildraum vornehmen zu wollen: Max befindet sich abermals in derselben Situation wie schon zuvor, als er die Zahl im Organismus des Aktienmarktes das erste Mal finden sollte. Doch hat das Eindringen der Geräusche zu jenem früheren Zeitpunkt noch das mentale Bild seiner Nachbarin in einer Überblendung ihrer Projektion mit dem filmischen Raum ausgelöst (Abb. 58), ist dieses beim zweiten Versuch nicht mehr vorhanden. Nach dieser wiederholten Festlegung auf eine Spiralart, deren zeitliche Bedingungen explizit an sein Individuum geknüpft sind, drückt Max endlich die Taste: Vorerst geschieht nichts, doch mit einem beginnenden weiteren schweren Anfall, wird filmisch auf die Szene mit der Bohrmaschine vorgegriffen, wenn er sich ein Beruhigungsmittel in jene wuchernde Stelle des Kopfes injiziert. Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch das Zersplittern des Spiegels während Max' Anfall, denn dieser lässt überhaupt erst die eigentliche Form mentaler Reflektion – im wahrsten Sinne des Wortes – über das körperliche Ich zu, doch letzterem wird auf der Suche nach der Metaebene massiv entgegengearbeitet.

Nach der Injektion beginnen sich Bilder des diegetischen Raumes mit jenen der Zeit zu überlagern, denn unerwartet generiert der Computer endlich die gesuchte 216-stellige Zahl. Als Max jedoch versucht die Zahl aufzuschreiben und er sich diese deshalb vorsagen muss, bleibt sein Blick an einer Ziffer – an einer 1 – innerhalb des Zahlenfeldes hängen. Es ist sicher kein Zufall, das Aronofsky für diese Einstellung die 1 gewählt hat, repräsentiert sie doch ein dualen Voraussetzungen entstammendes Computersystem, und somit den Zustand der Aktivierung des selbigen. Diese Aktivierung meint nicht nur das Bild einer Zahl, die Max wie einen Sog in die Metaebene zieht, sondern bedeutet eben vor allem für uns als Zuseher die Bewusstwerdung über das Bild als eine reine Projektion, welche in ihrer Loslösung filminhärenter Raumbedingungen auch jenen des Kinos zu erreichen vermag. Der Film „PI“ wird hier zu dem, was Elsaesser und Hagener in ihrer Unterteilung verschiedener Lesarten des Kinos als Gedankenspielfilm anführen: „Die Struktur der Gedankenspielfilme besteht darin, die Zuschauer in die Welt des Protagonisten hineinzuziehen, und zwar auf eine Art, die unmöglich wäre, wenn sich die Narration Distanz verschaffen oder den Helden etwa über

seine geistige oder körperliche Befindlichkeit kontextualisieren würde. Die Gedankenspielfilme implizieren den Zuschauer also auf eine Weise, die von den klassischen Theorien der Identifikation, der Ausrichtung und des Engagements nicht mehr beantwortet wird, weil die 'Grundeinstellung' oder der 'Nullpunkt' der normalen menschlichen Interaktion nicht länger Gültigkeit beanspruchen kann [...].¹³⁶

Dieses Verständnis von Kino bezeichnet somit eine Form von filmischer Wahrnehmung, die über die Loslösung von innerfilmischer Logik, über die dialektische Montage, und möglicherweise auch über das klassische Zeit-Bild hinausgeht. Dies liegt an Deleuze' Verweigerung gegenüber dem Begriff des Transzendentalen, welcher für diesen Film ohnehin nicht angewendet wird: Statt dessen ist hier von Transzendenz im Sinne einer spirituellen Bewusstwerdung, und nicht von einer gegenständlichen Letztbegründung die Rede, weshalb schließlich auch Zeit – wie der ihr innewohnende Konflikt mit dem Bildraum – durchaus im Sinne von Deleuze verstanden werden darf. Wenn hier aber die Idee des Gedankenspielfilmes mit in die Filmrezeption aufgenommen werden soll, so findet diese ihre Begründung in der Bedingung einer mentalen Verknüpfung von Bildern im Zuseher – ausgelöst durch den Film: Die Anstrengung eines Blickes hinter das, was auf der Leinwand zu sehen ist, entspricht somit dem Sehen von Max als einem paranoiden Vorgang. Damit ist aber auch das weiße Bild des Offs jener Augenblick, an dem man sich als Betrachter des Films bezüglich seiner Wahrnehmung am sichersten wähnt, während genau dadurch eben jener Moment parallel zum Zuseher geführt wird, der den Film in seiner begrifflichen Dimension einer Projektion gar nicht stärker in den Realraum einbrechen lassen könnte. Er wird also erst zum Gedankenspielfilm weil er diesen filmreflexiven Aspekt oberflächlich betrachtet ausspart bzw. unter einer Flut an Bildern und Gedanken vergräbt, und nicht wie Hitchcock für den Zuseher thematisch offenlegt.

Ein offensichtlicheren Bezug zum filmischen Raum stellt die Spirale jedoch auf andere Weise her: Wenn vorhin davon die Rede war, wie Max im Raum im Kreis läuft, so können wir hier einen ähnlichen Vorgang wie bei der Kamerafahrt in Hitchcocks Kusszene beobachten, nur erlebt der Zuseher diesen aus der Sicht von Max, wodurch dieses wiederholte Abschreiten Raumes zu einer direkten körperlichen Erfahrung gemacht wird – wie bei „Vertigo“ als eine Form des Schwindels. In diesem Zusammenhang sei hier noch einmal Pickover erwähnt welcher einer derartigen Spirale eine weitere Eigenschaft einräumt: „Just what this unconscious tendency to draw spirals tells us about the unconscious human mind and its inner images is not clear, but from ancient times the spiral has been used in art and dance to induce

¹³⁶ Elsaesser/Hagener 2007, S. 196.

a state of ecstasy [...].¹³⁷ Entgegen dieser Aussage wurde zwar eine konkrete Definition der im Film vorgestellten Spirale gegeben, doch wird erst im letzten Teil des Zitates der eigentliche Grund für die Kamerafahrt verständlich. In der Setzung einer ekstatischen Spirale in der Projektion des Filmes handelt es sich um eine Gegenbewegung zu jenem ekstatischen Raum, der zuvor akustisch mehrfach über Max hereingebrochen ist.

Es können derart immer weitere Hinweise auf eine formale Verschränkung des Spiralgedankens auf Makro- und Mikroebene des Filmes festgestellt werden, es gibt jedoch keinen eindeutigen Verweis des Regisseurs selbst auf entsprechende strukturelle Verbindungen, lediglich in Bezug auf den filmischen Inhalt der Spirale meldet sich Aronofsky zu Wort: „Personally, I don’t think it’s this end-all universal form connected to God. But I do think it’s awfully strange that our smallest ingredient (DNA) and our largest macrostructure (the Milky Way) are so similar in shape.“¹³⁸

Die Frage, welche es also zu stellen gilt, ist die ob mit dem Weg zur Struktur der Spirale nicht eine falsche Spur verfolgt worden sein könnte, wenn Aronofsky auf einer persönlichen Ebene – und jene drückt sich schließlich im Aufbau des Filmes aus, gleich einem stilistischen Abdruck – nicht konform mit der Idee einer Verschränkung von Mikro- und Makrostrukturen der Spirale gehen kann. Hitchcock etwa ist bekannt dafür, dass seine Filme – diese Beobachtung gilt selbstverständlich nicht nur für „Vertigo“ – das Grundthema des Sehens immer wieder neu aufgreifen: Entsprechend macht auch der Schwindel des Sehens in seiner Doppeldeutigkeit Sinn, samt all seinen filmisch-strukturellen Anbauten und Indizien für den Zuseher, welche bereits dargelegt wurden. In Aronofskys bisherigen Filmen lässt sich hingegen immer wieder ein Prozess der Transformation ausmachen, und mit „PI“ wurde schließlich auch die heikelste Form eines solchen Prozesses, nämlich die Transzendenz selbst aufgearbeitet. Den meisten seiner Filme ist ein offenes Ende – wie auch hier – gemein: Wir wissen schließlich nicht, wie Max dieses Loch im Kopf überleben konnte, noch ob es sich überhaupt um ein Bild aus dem Realraum des filmischen Universums handelt. Auch diese Art von Bruch findet am Ende seiner Filme regelmäßig statt, auch wenn man hier geneigt sein könnte eine solche Abweichung metaphorisch als asymmetrische Kurve – gleich der Spirale – zu lesen. Rein formal betrachtet jedoch bereitet seine persönliche Aussage in der Gegenüberstellung zu seinem Stil, und damit dem filmischen Aufbau hinsichtlich einer Spiralstruktur, durchaus Probleme, auch wenn er im Film selbst Max folgendes sagen lässt: „My new hypothesis: If we’re built from spirals, while living in a giant spiral, then everything

¹³⁷ Pickover 1988, S. 178.

¹³⁸ Aronofsky 1998a, S. 23.

we put our hands to is infused with the spiral.“¹³⁹ Dieses inhaltliche Konzept einer Struktur von Spiralen, welche im filmischen Universum als Abbildteile einer einzigen übergeordneten Spirale dieser eingeschrieben sind, erinnert unweigerlich wieder an Deleuze: Von diesem gedanklich begleitet in den vorangegangenen Überlegungen, würde man hier seine Idee der Faltung der Falte gegenüberstellen. Das Problem hierin ergäbe sich allerdings darin, dass diese Figur in Deleuze' Überlegungen abermals organischen Ursprunges ist, und damit die gefaltete Spirale als Ganzes wie bei Kant als ein Körper begriffen wird, und eben nicht als Faltung der Zeit. Dennoch will die Idee einer solchen Faltung hier angeführt werden, findet sie doch in einer von den Bildwissenschaften weit entfernten Theorie ihr Gegenstück: Mit der speziellen Relativitätstheorie von Einstein etwa ist der Raum nicht mehr absolut, sondern wird vom beobachtenden Subjekt – und damit von einer zeitbasierenden Erfahrung – abhängig, ähnlich wie in den bisherigen Beispielen der filmische Raum im Zeit-Bild von den Relationen des Subjekts her gedacht war. Es scheint mir daher – als begleitende Metapher zum Film „PI“ – nicht uninteressant eine der Anomalien, die Einstein mit seiner speziellen Relativitätstheorie vorhergesagt hat, hier nämlich im besonderen die der Raum-Zeit-Faltung, mit jener der Spirale bildhaft nebeneinander zu stellen – wenngleich eine derartige Setzung eindeutig auf das Sciencefiction Genre verweist.

Im Sinne einer Anbindung von Deleuze in seinem Nachdenken über die Spirale in ihrem konkreten filmisch-strukturellen Bezug erscheint es daher bedauerlich, wenn er dieses an Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ übt, und wenn dessen eigene Beschreibung eines dialektisch hervorgerufenen Bewegungs-Bildes das innerfilmische Subjekt nicht im zeitlichen Bezug zu einem anderen solchen Subjekt denkt, sondern dieses ausschließlich als Repräsentant der Masse gilt.

Doch ob der Tatsache, dass wir es in „PI“ tatsächlich mit einem Film zu tun haben, welcher – wenn auch nicht so prägnant wie „Vertigo“ – die Struktur der Spirale für sich beansprucht, halte ich es weiters für richtig hier endlich auf Deleuzes Gedanken zurückzukommen, deren Gang er eigentlich an Eisensteins Werk orientiert hat, wenn er schreibt: „Die organische Spirale findet ihr inneres Gesetz im Goldenen Schnitt, der einen Schnittpunkt festlegt und das Ensemble in zwei vergleichbare, aber ungleiche Teile trennt [...]. Aber ebenso zerlegt sich jede Spiralwindung oder jedes Segment seinerseits in zwei ungleiche entgegengesetzte Teile. Und die Gegensätze sind vielfältig: quantitativ (eines/mehrere, ein Mensch/mehrere Menschen, ein einzelner Schuß/eine Salve, ein Schiff/eine Flotte), qualitativ (Wasser/Erde), intensiv (Finsternis/Licht), dynamisch (aufsteigende/absteigende Bewegung, von rechts nach

¹³⁹ Ebd., S. 116.

links und umgekehrt). Geht man vom Endpunkt der Spirale und nicht von ihrem Anfang aus, legt der Goldene Schnitt eher noch eine andere Zäsur fest, den höchsten Umkehrpunkt statt des tiefsten, der andere Teilungen und Entgegensetzungen herbeiführt. So wächst die Spirale durch Gegensätze und Widersprüche weiter. Was indessen darin zum Ausdruck kommt, ist die Bewegung des Einen, das sich verdoppelt und wieder eine neue Einheit bildet. Führt man die potentiell gegensätzlichen Teile unter dem Gesichtspunkt ihrer Entstehung auf ihren Ursprung 0 zurück (oder auf das Ende), treten sie tatsächlich in einem dem goldenen Schnitt entsprechende Proportion ein, nach der der kleinere Teil im Verhältnis zum größeren dem Verhältnis des Größeren zur Gesamtgröße entsprechen muß [...]. Der Gegensatz steht im Dienst der dialektischen Einheit, deren Fortschreiten er bezeichnet, von der Ausgangssituation bis zur Situation am Schluß. In diesem Sinn reflektiert sich das Ensemble in jedem Teil, und jede Spiralwindung oder jeder Teil reproduziert das Ensemble. Und dies gilt nicht nur für die Sequenz, sondern bereits für jedes Bild. Es enthält auch seine Zäsuren, seine Gegensätze, seinen Ursprung und seinen Abschluß: es hat nicht nur die Einheit eines Elements, das neben andere gestellt werden kann, sondern die genetische Einheit einer Zelle, die sich in andere teilen kann [...].¹⁴⁰

Wenn hier zum wiederholten Mal Deleuze bemüht wird, so liegt dies nicht etwa in einer stillen Zustimmung begründet, was schon im Kapitel über Eisenstein erklärt wurde, sondern dieses Handeln folgt vielmehr als notwendige Reaktion, welche sich als Möglichkeit eines Vergleiches zwischen einer durch räumliche Bedingungen gedachten Spirale zu ihrem zeitlich wahrnehmbaren Gegenstück als Zeichen auftut. So wird etwa von einer Vielzahl von Gegensatzpaaren gesprochen, ausgehend von den dialektischen Bedingungen des Bewegungsbildes, welche sich auch in „PI“ – obgleich diese Gegensätze dann anders zu lesen sein müssen – wiederfinden. So beginnt Deleuze als erstes mit einer quantitativen Unterscheidung, die hier jedoch nicht auf die Differenzierung zwischen Masse und Individuum im Bildraum, sondern nur auf die Problematik der Projektion selbst Bezug nehmen kann: Zu der Gegenüberstellung eines überfüllten Bildraumes gegenüber der filmreflexiven Metaebene eines weißen Offs habe ich mich an anderer Stelle bereits ausführlich geäußert, soll aber unter diesem Vorzeichen erneut in Erinnerung gerufen werden. Die qualitativen Aspekte meinen im wörtlichen Sinn die Formen der filmischen Beschaffenheit in den Grundbedingungen: Wenn Eisenstein – gemäß den Überlegungen von Deleuze – anhand eines Konfliktes in der bildhaften Vereinigung von Meer und Land gleichzeitig das Gegensatzpaar aufzeigt, vollzieht Aronofsky mit der Gegenüberstellung der beiden Ismen von Geist und Materie denselben

¹⁴⁰ Deleuze 1997a, S. 54-55.

Schritt, indem er Religion und Finanzmacht gegen einander ausspielt. Besonders virulent erscheint der Begriff der Intensität, welcher im Bewegungs-Bild als Ausprägung verschiedener kontrastierender Helligkeiten verstanden wird. Diese Bedingung kann hingegen in „PI“ nicht mehr auf den diegetischen Raum zurückgeführt werden, denn der gewollt in starken Kontrasten gehaltene Film wird als Medium selbst zum Intensivum seiner selbst. Max' Überlegungen und Einträge in ein – nie gezeigtes – Tagebuch sollen nicht einfach nur einen paranoiden Zustand dokumentieren, sondern sie bezeichnen auch eine konkrete Uhrzeit, die im filmischen Universum aufgrund fehlender Lichtqualitäten nicht mehr eindeutig auszumachen ist – was wiederum auf die Lichtqualität im Kontrast des Filmes selbst zurückzuführen ist. Zuletzt gilt es noch die dynamische Bewegung als eine filmische Form einer Explikation des Filmes seiner selbst: Was als Dynamik bei Eisenstein noch als die eigentliche Form der organischen Bildsprache in der Montage angelegt war, beschreibt „PI“ als in Innen- und Außenräumen unterschiedlich geführten Kameras, nicht unähnlich dem Vorgehen Hitchcocks im Setzen der beruhigten Bildkader Scotties zu den nomadischen Bewegungen im Bild der Madeleine/Judy.

Ist man hier also gewillt Deleuze konsequent zu folgen, vermag man die Spirale durchaus dort als ein Bild der Zeit zu lesen, wo diese ursprünglich noch im Raum verhaftet ist. Was hier allerdings nicht schlüssig aufgegriffen werden kann ist das Verhältnis einer solchen Spirale zu ihrer inneren Symmetrie: Wenn auch die Zäsur eines goldenen Schnittes noch am ehesten als ein hier subjektivisch verknüpftes Zeitfeld im Film verstanden werden könnte, welches sich einem anderen entgegen richtet, so wird es dennoch schwierig daraus noch eine organische Spirale abzulesen, wenngleich es schlüssig erscheint keinen Begriff des Organismus mehr auf eine Spirale der Zeit anwenden zu können. Wird ein solches Zeitfeld berücksichtigt, so ist dieses schließlich ebenfalls – im Sinne der Feldtheorie – an das Individuum bzw. an das Subjekt und dessen – im topologischen Sinne – relationalem Verhalten hin zu den anderen Subjekten gebunden, wobei sich hierdurch – wie dies auch in der Physik oder der Psychologie zur Anwendung kommt – nichtlineare Bewegungstendenzen beschreiben lassen. Diese Überlegungen finden an dieser Stelle nicht etwa willkürlich Erwähnung, sondern durch die bisher gemachten Beobachtungen einer zeitlichen Spiralstruktur über die Protagonisten des jeweiligen Films, können keine Zäsuren mehr – gleich einem Umkehrpunkt wie bei Surikov – gesetzt werden: Vielmehr werden die Subjekte selbst zu jenen Markierungen der Spirale, welche sich von diesen nomadisch weiterbewegt und sich mit anderen – im thematisch-filmischen Bezug zu einem anderen Subjekt – in Zeitfeldern zusammen schließt. Wie in der angefügten Grafik (siehe Abb. 50 rechts) ersichtlich ist, bewegen sich diese Felder parallel zu

einander – wie im Falle von Madeleine/Judy und Scottie, oder sie haben den Charakter einer Verfolgung – wie bei Max und Sol, wobei sich innerhalb dieser gemeinsamen Felder die Punkte der momentanen Bewegungstendenz als gegenläufige Zeitvektoren so zu einander verhalten, wie man dies grafisch am ehesten wieder auf eine Lissajous-Figur zurückführen könnte. Somit ist schließlich klar, dass eine zeitlich bedingte Struktur der Spirale nicht durch den Raster des goldenen, oder irgend eines anderen Schnittes verläuft, wodurch dieser in der Zelle umso lebhafter als Bild eines geschlossenen Raumes in Erscheinung tritt: Eine zeitlich gezerrte Form des Rasters erhält erst im inneren Wechselspiel zweier Subjekte als Substanz der Spirale ihre Gestalt, wobei jene sich in der Dynamik der Zeit zwischen diesen zwei Subjekten stetig verändert, weshalb die Spirale im Film letztlich zurecht als prozessual beschrieben werden kann.

Im Versuch diesen prozessualen Vorgang abstrahiert von den präsentierten Filmen in einer generellen Bewegung zu fassen, kann hier ein letztes Mal auf Deleuze und seinen Text „Leibniz und der Barock“ verwiesen werden, in welchem er den Organismus durch die Fähigkeit definiert, seine eigenen Teile ins Unendliche zu falten und sie zu entfalten, nicht ins Unendliche, sondern bis zu dem Grad der Entwicklung, die der Art bezeichnet ist.¹⁴¹ Das würde bedeuten, dass ein solcher Prozess der Faltung unendlich oft vorgenommen werden kann als Faltung und Entfaltung, aber die Faltung selbst als fortlaufende Inflexion kann in sich nicht unendlich oft stattfinden. Dies wiederum meint, dass die organische Zelle durch den Raum bedingt in ihrer Teilung begrenzt ist, während die Spirale unabhängig von diesem – gleichsam dem Faden des Ganzen – in jene Gesamtheit der Dualität als Zeit nicht nur hinabsteigt, sondern das Zeitfeld selbst die Zerrung des Raumes generiert.

Ein entsprechendes Sinnbild für diese Raumproblematik wird im Film mit dem Universum des Go-Spieles (Abb. 59), welches sich erst im Laufe der Spielzüge – also in der Bewegung – differenziert, aufgeworfen. Sobald nämlich das Spielbrett voller wird, kann zwar nach dem Muster im sich durch die Steine abzeichnenden System gesucht werden, doch verdeckt dieses im übertragenen, aber auch im Sinne des gezeigten Bildes die darunter liegende Metaebene. Dieses Prinzip zeigt sich bereits am Titel des Filmes selbst, denn PI ist zum einen nicht nur eine Zahl, sondern dieser ist zum anderen in ihrer bestimmten Unendlichkeit auch ein Zeichen eingeschrieben. Die 216-stellige Zahl allerdings ist im Film ebenfalls kein Schlüssel zum Bewusstsein des Ganzen, sondern sie ist das Ganze selbst in seiner einfachsten Darstellung als Gesamtheit, und kann daher – wie PI – verschieden gelesen und interpretiert werden – das heißt sowohl als Zeichen in Form von Schrift, wie auch als Zahl. Wenn diese Zahl schließlich

¹⁴¹ Deleuze 2000, S. 20.

überhaupt etwas darstellen könnte, dann am ehesten die Ausgangspunkte der Vektoren in jenem besagten Feld der Zeit – wenn auch ohne deren Richtungsangabe: Das ist es auch, was Max im Film aus gutem Grund als Syntax bezeichnet, denn erst das Zusammenspiel der Vektoren unter Kenntnis ihrer korrekten Ausrichtung kann die Spirale am Ende in ihrer Prozessualität beschreiben.

Die Prozessualität der Spirale im Film „PI“ kann allerdings nicht nur grafisch, sondern auch über die Präsentation der Metaebene selbst in der bzw. als Projektion verstanden werden – was bereits mehrfach dargelegt wurde, wobei diese im Realraum des Zusehers wieder zurückgeführt werden kann auf ein Zeichen, welches – gemäß einem paranoiden Verhalten – als Indikator einer tiefer liegenden Wahrheit gelesen werden muss. Genau in diesem Denkprozess, welcher den Film nun einmal mehr als Gedankenspielfilm ausweist, vollführen wir eine Parallelbewegung zu demselben Prozess einer Zeichensuche innerhalb des filmischen Universums.

Ich möchte an dieser Stelle meine Ausführungen mit einem letzten Zitat von Aronofsky schließen: „A thought from today: Writing movies is like reverse paranoia. Paranoids see signs of a hidden order behind reality. When you write a movie you construct a world of signs which all point to the protagonist. The result is a fictional world which mirrors the world of paranoids. In fact, this may mean that Americans who spend hours in movies think that everything is going to work out and everything has an ordered purpose, like a Hollywood script. But the reality is that things don't work out and everything is chaotic. Hollywood films have turned America into a land of paranoids. We must fight paranoia with paranoia“¹⁴²

¹⁴² Aronofsky 1998a, S. 8-9.

Schlusswort

Vom Ausgangspunkt der Spirale als Zustandsmuster konnte somit ein Weg beschritten werden, welcher diese als Form der Zeit – über das bewegte Bild des Filmes – nicht nur hinein in einen diegetischen Raum geführt hat, sondern jenen erst bedingt hat. Hierbei haben wir festgestellt, dass das Lesen einer Spiralstruktur des Filmes bei Eisenstein von einer Reihe von Problemen begleitet ist, welche im Wesentlichen darauf zurück gehen, dass das Bewegungs-Bild im „Panzerkreuzer Potemkin“ die Zeit dem Raum einschreibt, und somit vom Objekt her gedacht werden muss.

Die Untersuchungen hingegen haben ergeben, dass Zeit – und daher im Speziellen die der Spirale – vom Subjekt her bestimmt wird, wobei sich diese als Protagonisten eines filmischen Universums zu einander reflexiv verhalten müssen. Erst in dieser prozessualen Bewegung kann filmischer Raum sich entfalten, ähnlich der nomadischen Linie, welche sich den Raum nicht-linear einschreibt. Im Sinne der Feldtheorie könnte man diesen Vorgang also als einen bezeichnen, in welchem sich die Spirale in ihrer Prozessualität nicht an ihrer Richtung der Bewegung, sondern in der sich von Punkt zu Punkt veränderten Gerichtetheit definieren lässt. Wenn wir aber soweit gehen Attribute des Subjekts mit denen der Spirale als Film gleichzusetzen, müsste der Film selbst zum Subjekt werden. Eine solche Verlebendigung jedoch findet am Ende auf einer geistigen Ebene statt, und zwar besonders dann, wenn Film das Zeit-Bild thematisiert oder gar repräsentiert – letzteres war bei Aronofskys „PI“ der Fall. Dies dürfte auch der Grund sein, weshalb Eisenstein bei dem doch sehr weitläufigen Begriff des Pathos enden muss, während das Sehen bei Hitchcock in „Vertigo“ und anderen Filmen konkret mit der Obsession verknüpft wird. Im Übrigen schien es mir auch deshalb wichtig „PI“ als Referenz einzuführen, da der Begriff der Paranoia sich genau gegenläufig zur Obsession verhält, was sich schließlich auch an der Art aufzeigen lässt, wie bzw. ob der jeweilige Regisseur auf die Macht des Bildes aufmerksam macht, oder nicht: Von Hitchcock zumindest wissen wir es bestimmt.

Wenn Film jedoch – wie in „PI“ – über das Subjekt seiner Welt in Relation zu unserem Realraum tritt, und dieser in seiner Projektion auch für uns als Metaebene verstanden werden kann, so wird schließlich – kritisch betrachtet – der Mensch selbst zur Zeitmaschine und Film sein mentales Gefährt, welches den Fluchtpunkt aus dem Raum, und hinein in die Zeit – in konzentrischer Bewegung – zum Versuch der Erfahrung von Transzendenz führt.

Literaturverzeichnis

Alexandroff/Hopf 1972

Paul Alexandroff/Heinz Hopf, Topologie. Band 1, New York, 1972.

Aronofsky 1998a

Darren Aronofsky, PI. Screenplay and the Guerilla Diaries, London, 1998.

Aronofsky 1998b

Darren Aronofsky, Book of Ants, London, 1998.

Auiler 1998

Dan Auiler, Vertigo. The making of a Hitchcock classic, New York, 1998.

Bach 2006

Friedrich Teja Bach, Der Schwindel des Sehens, in: Das bewege Bild. Film und Kunst, München, 2006, S. 373-396.

Bass/Kirkham 2011

Jennifer Bass/Pat Kirkham, Saul Bass. A Life in Film and Design, London (?), 2011.

Birkhan 1999

Helmut Birkhan, Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur, Wien, 1999.

Boileau/Narcejac 1998

Pierre Boileau/Thomas Narcejac, Vertigo. Aus dem Reich der Toten, Reinbek bei Hamburg, 1998.

Cavell 2006

Stanley Cavell, Was wird aus den Dingen im Film?, in (Hrsgb.: Dimitri Liebsch): Philosophie des Films. Grundlagentexte, Paderborn, 2006, S. 100-110.

Deleuze 2007

Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung, München, 2007.

Deleuze 2000

Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt am Main, 2000.

Deleuze 1997a

Gilles Deleuze, Kino 1. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt am Main, 1997.

Deleuze 1997b

Gilles Deleuze, Kino 2. Das Zeit-Bild, Frankfurt am Main, 1997.

Deleuze/Guattari 2005

Gilles Deleuze/Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin, 2005.

Dixon 1983

Robert Dixon, The mathematics and computer graphics of spirals in plants, in: Leonardo, Nr.16, 1983, S. 86-90.

Dunne 1981

J.W. Dunne, An Experiment with Time, London/Basingstoke, 1981.

Eisenstein 1994

Sergej M. Eisenstein, Unity in the Image, in (Hrsgb.: Michael Glenny/Richard Taylor): Selected Works Volume II. Towards a Theory of Montage, London, 1994, S. 268-280.

Eisenstein 1973

Sergej M. Eisenstein, Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin, München, 1973.

Elderfield 1972

John Elderfield, Grids, in: Artforum, X (May), 1972, S. 52-59.

Elsaesser/Hagener 2007

Thomas Elsaesser/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, Hamburg, 2007.

Foster/Kolaja 1965

Arnold W. Foster/Jiri Kolaja, Berlin - The Symphony of a City as a Theme of Visual Rhythm, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.23, Nr.3 (Spring), 1965, S. 353-358.

Frohne 2011

Ursula Frohne, Kristallisationen filmischer Temporalität in kinematografischen Installationen, in (Hrsgb.: Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzel): Just not in Time. Inframedialität und Non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie, München, 2011, S. 267-288.

Haberer 2011

Lilian Haberer, Zeitstrukturen, entre-images und entracte. Zu Leerstellen und Zwischenräumen des Bildes am Beispiel von Ana Torfs und Hiroshi Sugimoto, in (Hrsgb.: Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzel): Just not in Time. Inframedialität und Non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie, München, 2011, S. 249-266.

Hegel 1929

Friedrich Hegel, System der Philosophie, in (Hrsgb.: H. Glockner): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Sämtliche Werke, Bd. 8, Stuttgart, 1929.

Hillard 2004

Derek Hillard, Walter Ruttmann's Janus-Faced View of Modernity. The Ambivalence of Description in ‚Berlin. Die Sinfonie der Großstadt‘, in: Monatshefte, Vol.96, Nr.1 (Spring), 2004, S. 78-92.

Kaes 1998

Anton Kaes, Leaving Home. Film, Migration, and the Urban Experience, in: New German Critique, Nr.74 (Spring/Summer), Special Issue on Nazi Cinema, 1998, S. 179-192.

Kat. Spirale 1985

Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur. Eine interdisziplinäre Schau (Ausst. Kat., Gewerbemuseum Basel), Basel, 1985.

Kemenov 1987

Vladimir S. Kemenov, V.I. Surikov. Historiengemälde 1870-1890 (in russischer Sprache), Moskau, 1987.

Kemp 1995

Martin Kemp, Spirals of Life. D'Arcy Thompson and Theodore Cook, with Leonardo and Dürer in Retrospect, in: *Physis*, 32, 1, 1995, S. 37-54.

Kracauer 1984

Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main, 1984.

Krauss 1993

Rosalind E. Krauss, Grids, in (Hrsgb.: Dies.): The originality of avant-garde and other modernist myths, Cambridge/London, 1993, S. 8-22.

Kubler 1962

George Kubler, The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven/London, 1962.

Lacassin 1972

Francis Lacassin, The Comic Strip and Film Language, in: *Film Quarterly*, Vol.26, Nr.1 (Autumn), 1972, S. 11-23.

Lauer 2005

Reinhard Lauer, Kleine Geschichte der russischen Literatur, München, 2005.

Lefort de Ylouses 1955

Robert Lefort de Ylouses, La roue, le swastika et la spirale. Symboles antiques du tonnerre, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Nr.6, 1955, S. 5-20.

Leibniz 2006

Gottfried Wilhelm Leibniz. Briefwechsel mit Samuel Clarke (1715/1716), in (Hrsgb.: Jörg Dünne/Stephan Günzel): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, 2006, S. 58-73.

Leonhard 2007

Karin Leonhard, Über Links und Rechts und Symmetrie im Barock, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibungen in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007, S. 135-151.

Merleau-Ponty 2006

Maurice Merleau-Ponty, Das Kino und die neue Psychologie, in (Hrsgb.: Dimitri Liebsch): Philosophie des Films. Grundlagentexte, Paderborn, 2006, S. 70-84.

Monaco 2007

James Monaco, Film verstehen, Reinbek bei Hamburg, 2007.

Münsterberg 2006

Hugo Münsterberg, Warum wir ins Kino gehen, in (Hrsgb.: Dimitri Liebsch): Philosophie des Films. Grundlagentexte, Paderborn, 2006, S. 27-36.

Ottinger 1996

Didier Ottinger, Spirales, in: Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, 1996, S. 130-137.

Pfütze 1999

Hermann Pfütze, Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst, Frankfurt am Main, 1999.

Pichler 2009

Wolfram Pichler, Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst, in (Hrsgb.: Wolfram Pichler/Rald Ubl): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien, 2009, S. 13-66.

Pickover 1988

Clifford A. Pickover, Mathematics and beauty. A sampling of spirals and strange spirals in science, nature and art, in: Leonardo, Nr.21, 2, 1988, S. 173-181.

Pudowkin 2003

Wsewolod I. Pudowkin, Über die Montage, in (Hrsgb.: Franz-Josef Albersmeier): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, 2003, S. 74-96.

Rieger 1996

Eva Rieger, Alfred Hitchcock und die Musik. Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht, Bielefeld, 1996.

Schmiegelt 2000

Ulrike Schmiegelt, Geschichtsdarstellung als Form politischer Kritik? Zum Historienbild bei Il'ja E. Repin und Vasilij I. Surikov, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd.27, Graz, 2000, S. 95-111.

Truffaut 2003

Francois Truffaut, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München, 2003.

Vertov 2003

Dziga Vertov, Wir. Variante eines Manifestes, in (Hrsgb.: Franz-Josef Albersmeier): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, 2003, S. 31-35.

Vidler 1993

Anthony Vidler, The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary, in: Assemblage, Nr.21 (August), 1993, S. 44-59.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Foster/Krauss/Bois/Buchloh, Art since 1900, London, 2004, S. 543.
- Abb. 2: Hans Hartmann/Hans Mislin, Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur. Eine interdisziplinäre Schau (Ausst. Kat., Gewerbemuseum Basel), Basel, 1985, S. 65.
- Abb. 3: URL: http://mobiletest.moma.org/collection_images/resized/351/w1024h1024/CRI_151351.jpg?moma_url_type=img&moma_title=Friendship (20.10.2012).
- Abb. 4: Robert Dixon, The mathematics and computer graphics of spirals in plants, in: Leonardo, Nr.16, 1983, S. 89.
- Abb. 5: Clifford A. Pickover, Mathematics and beauty. A sampling of spirals and strange spirals in science, nature and art, in: Leonardo, Nr.21, 2, 1988, S. 173.
- Abb. 6: Robert Lefort de Ylouses, La roue, le swastika et la spirale. Symboles antiques du tonnerre, in: Gazette des Beaux-Arts, Nr.6, 1955, S. 11.
- Abb. 7: URL: <http://uploads3.wikipaintings.org/images/rembrandt/the-shell-conus-marmoreus-1650-1.jpg> (20.10.2012).
- Abb. 8: Sergej Eisenstein, Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin, München, 1973, S. 160.
- Abb. 9: Vladimir S. Kemenov, V.I. Surikov. Historiengemälde 1870-1890, Moskau, 1987, S. 338-339.
- Abb. 10: Sergej Eisenstein, Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin, München, 1973, S. 268.
- Abb. 11-13: siehe Abb. 9, illustriert vom Autor.
- Abb. 14: URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/pictures/d/d9/d98d5d8a5eea6b26da133c899fff4ea1.jpg> (20.10.2012)
- Abb. 15-21: Sergej Eisenstein, Panzerkreuzer Potemkin, 1925, Filmstills.
- Abb. 22-30: Alfred Hitchcock, Vertigo, 1958, Filmstills.
- Abb. 31: Grafik vom Autor angefertigt.
- Abb. 32-39: Alfred Hitchcock, Vertigo, 1958, Filmstills.
- Abb. 40-43: Screenshots vom Autor angefertigt.
- Abb. 44-49: Darren Aronofsky, PI, 1998, Filmstills.
- Abb. 50: Grafik vom Autor angefertigt.

Abb. 51-53: Darren Aronofsky, PI, 1998, Filmstills.

Abb. 54: Walther Ruttmann, Berlin, 1927, Filmstill.

Abb. 55-59: Darren Aronofsky, PI, 1998, Filmstills.



Abb. 1 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Fels, Salz, Kristalle, Erde und Wasser, 4,572 x 457,2 m., Great Salt Lake, Utah.

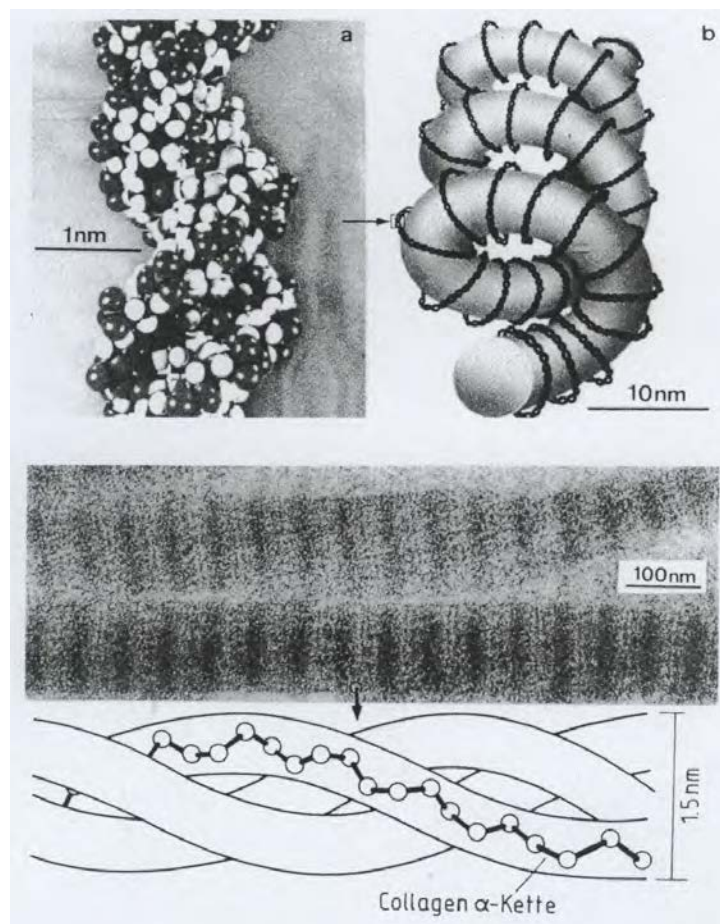


Abb. 2 Spiralformen aus dem Baseler Ausstellungskatalog.

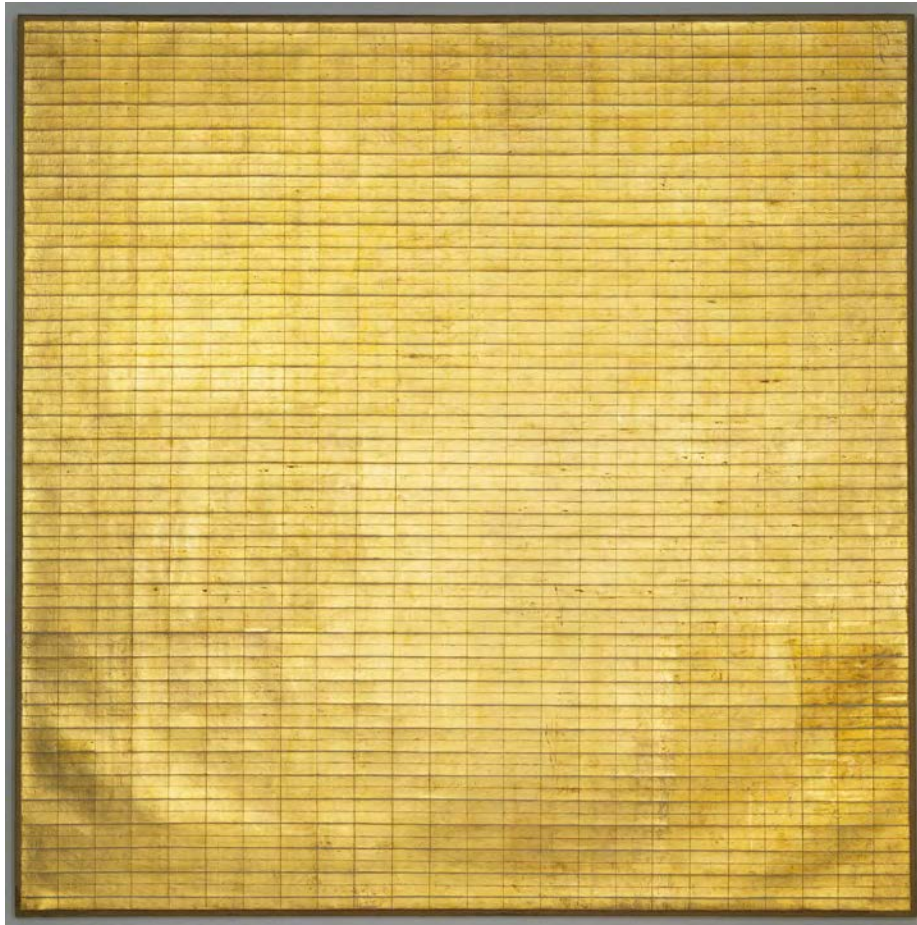


Abb. 3 Agnes Martin, *Friendship*, 1963, Blattgold und Gips auf Leinwand, 190,5 x 190,5 cm., Museum of Modern Art, New York.

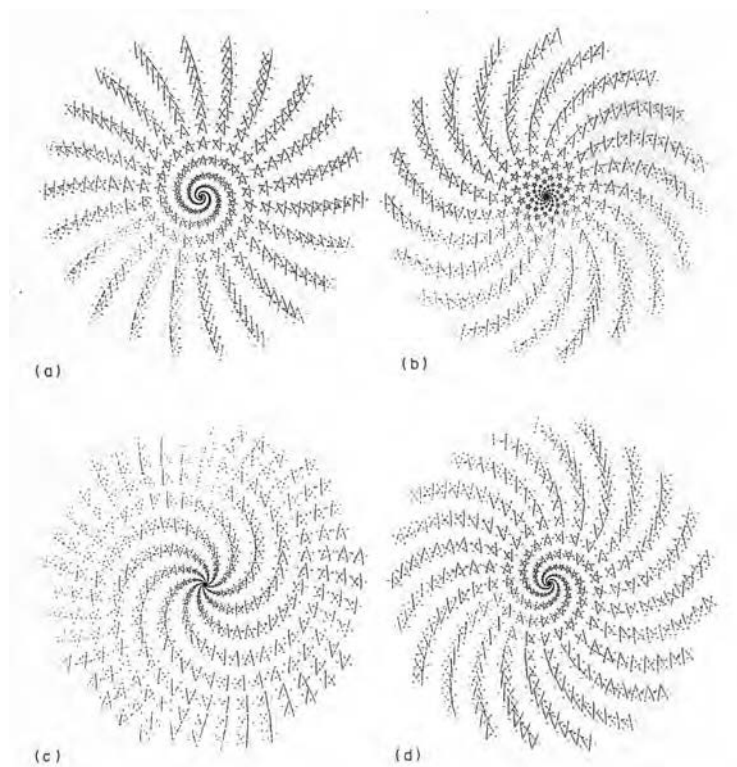


Fig. 9. Computer graphic (programme 4), four drawings showing what happens when other angles of succession are used instead of the golden angle: (a) $\frac{1}{\pi}$ turns, (b) $\frac{1}{e}$ turns, (c) $\frac{1}{\sqrt{5}}$ turns, (d) half the golden angle.

Abb. 4 Spiralformen aus dem Text von Robert Dixon.

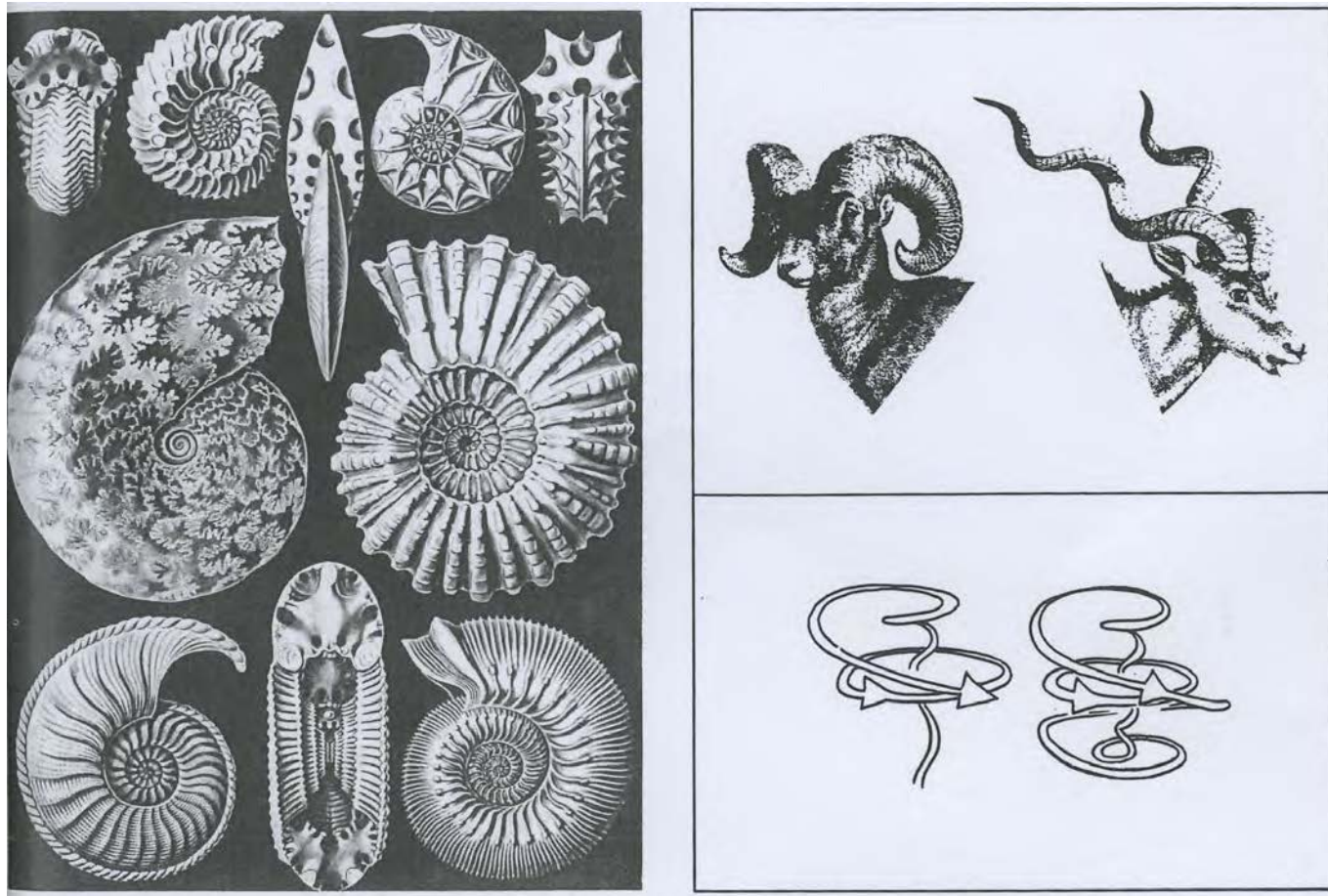


Abb. 5 Spiralformen aus dem Text von Clifford A. Pickover.

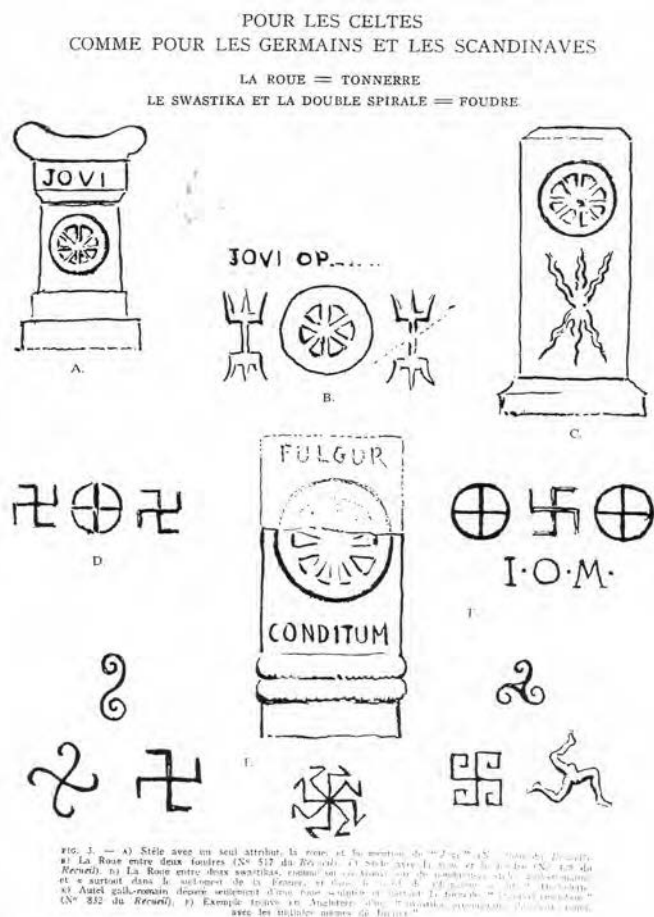


Abb. 6 Spiralen als Embleme der Sonne aus dem Text von Lefort des Ylouses.



Abb. 7 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Conus Marmoreus*, 1650, Radierung, 9,7 x 12,9 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.

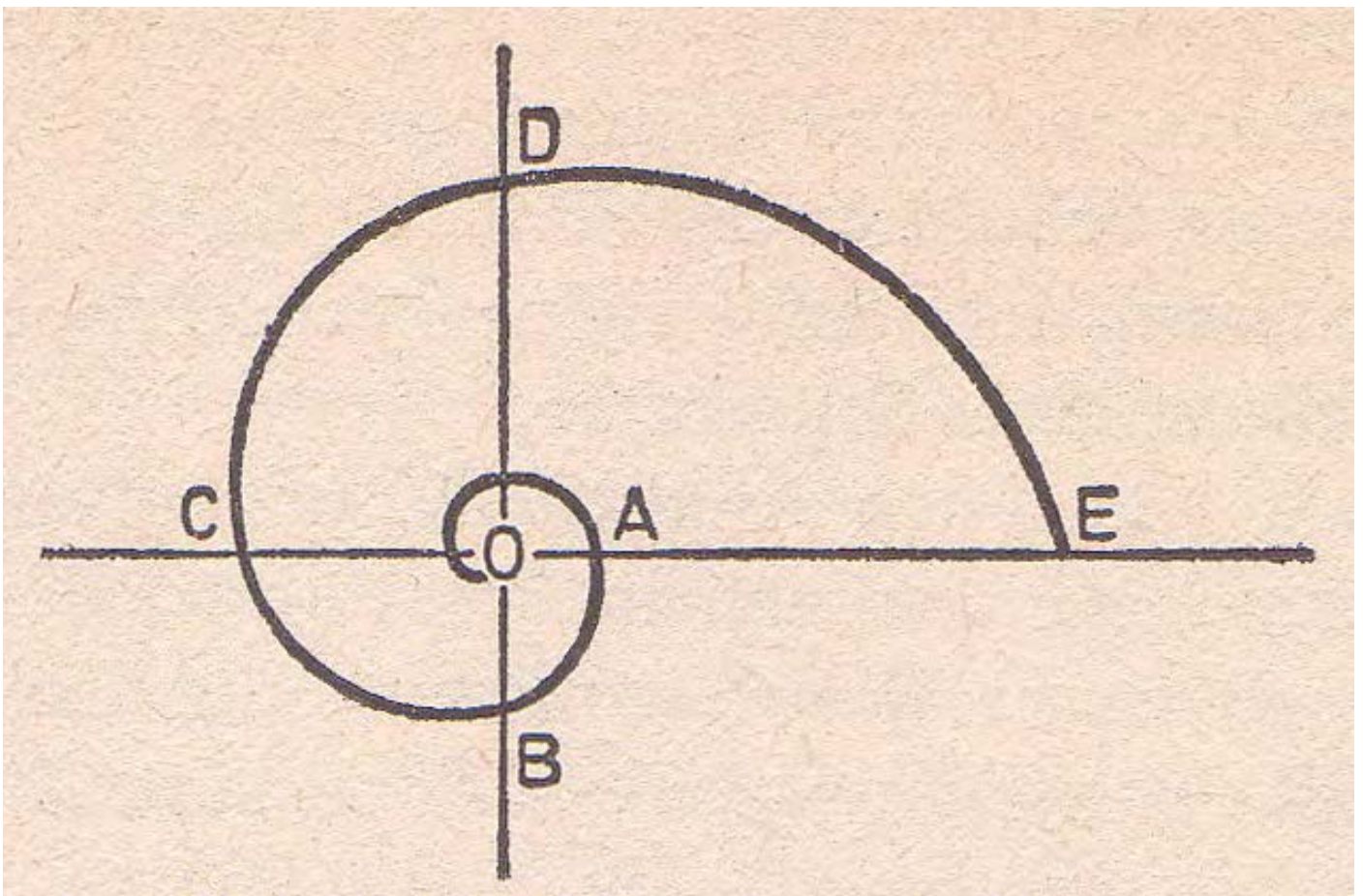


Abb. 8 Eisensteins Illustration der logarithmische Spirale.



Abb. 9 Vasily Ivanovich Surikov, *Bojarin Morozova*, 1887, Öl auf Leinwand,
304 x 587,5 cm., Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

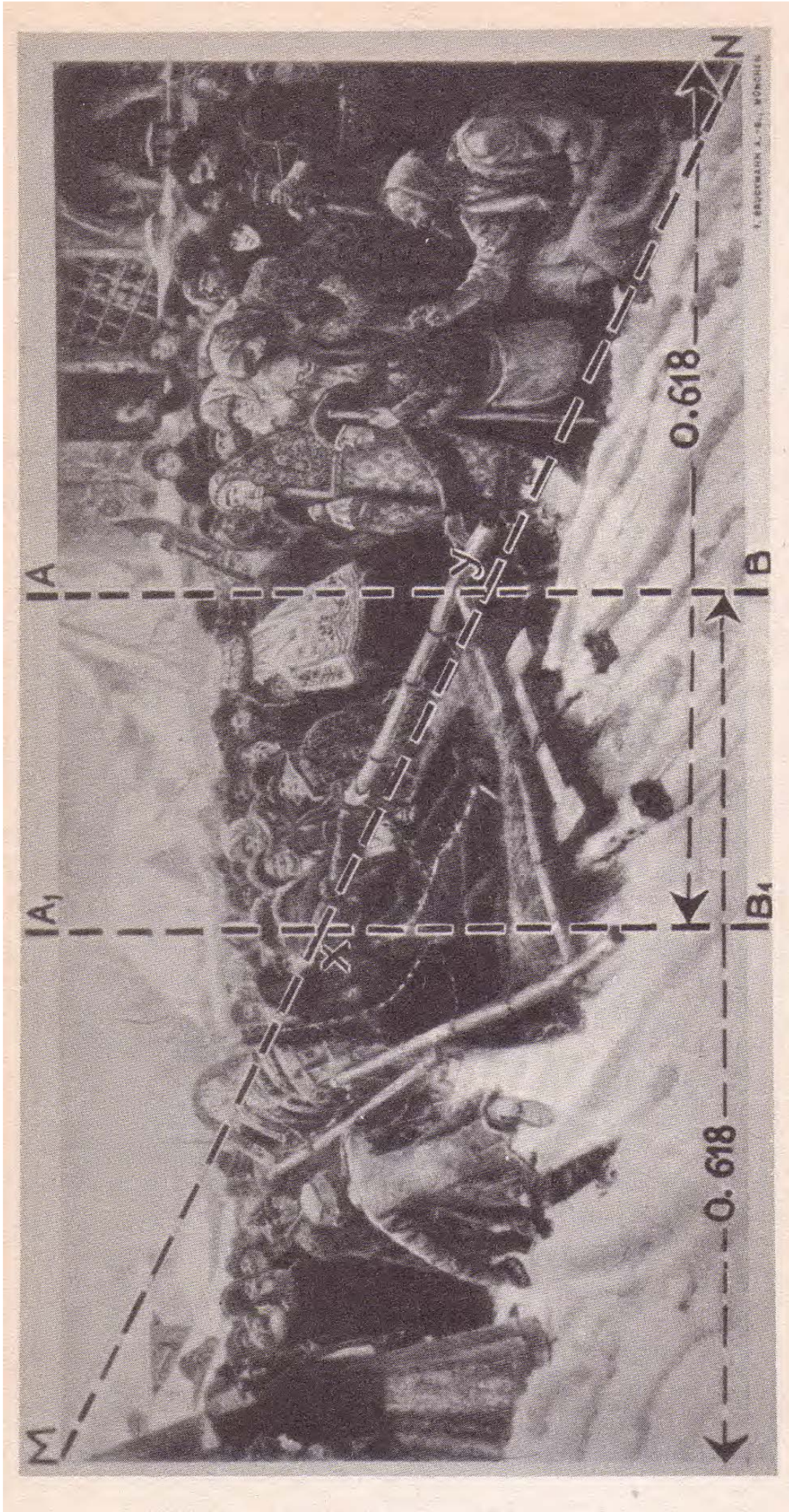


Abb. 10 Eisensteins Illustration zu
 Surikovs Gemälde der *Bojarin Morozova*.



Abb. 11 Achsen und Unterteilungen des Autors zu
 Vasily Ivanovich Surikov, *Bojarin Morozova* (Bildraten siehe Abb. 9).



Abb. 12 Achsen und Unterteilungen des Autors zu
 Vasily Ivanovich Surikov, *Bojarin Morozova* (Bildraten siehe Abb. 9).



Abb. 13 Achsen, Unterteilungen und die Spirale illustriert vom Autor zu
 Vasily Ivanovich Surikov, *Bojarin Morozova* (Bildaten siehe Abb. 9).



Abb. 14 Anonym, *Ikone der Gottesmutter von Vladimir*, frühes 12. Jahrhundert, Ei-Tempera auf Lindenholz, 104 x 69 cm., Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.



Abb. 15 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Der Schiffsarzt mit Kneifer.



Abb. 16 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Der Kneifer wird zum Stellvertreter des Arztes.



Abb. 17 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Schlafender Löwe.



Abb. 18 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Erwachender Löwe.



Abb. 19 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Aufspringender Löwe.



Abb. 20 Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstill, 1925,
Bug des heranfahrenden Panzerkreuzers.



Abb. 21 (Übersicht, linke Seite)
Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Filmstills, 1925,
Bewegungsablauf der Tellerszene.



Abb. 22 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstill, 1958,
Die Spirale als Thema des Vorspanns.



Abb. 23 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Die Szenen vor, während und nach dem Museum.



Abb. 24 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Wiederholung der Szenen vor, während und nach dem Museum tags darauf.



Abb. 25 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Verfolgungsjagd: Aufstieg auf das Dach.



Abb. 26 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Verfolgungsjagd: Sturz vom Dach.



Abb. 27 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstill, 1958,
Madeleine vor dem Bild der Carlotta.



Abb. 28 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstill, 1958,
Carlotta im Traum Scotties.



Abb. 29 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Die Verkettung von Identitäten über das Kollier.



Abb. 30 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Das indexikalischen Zeichen und das Attribut.

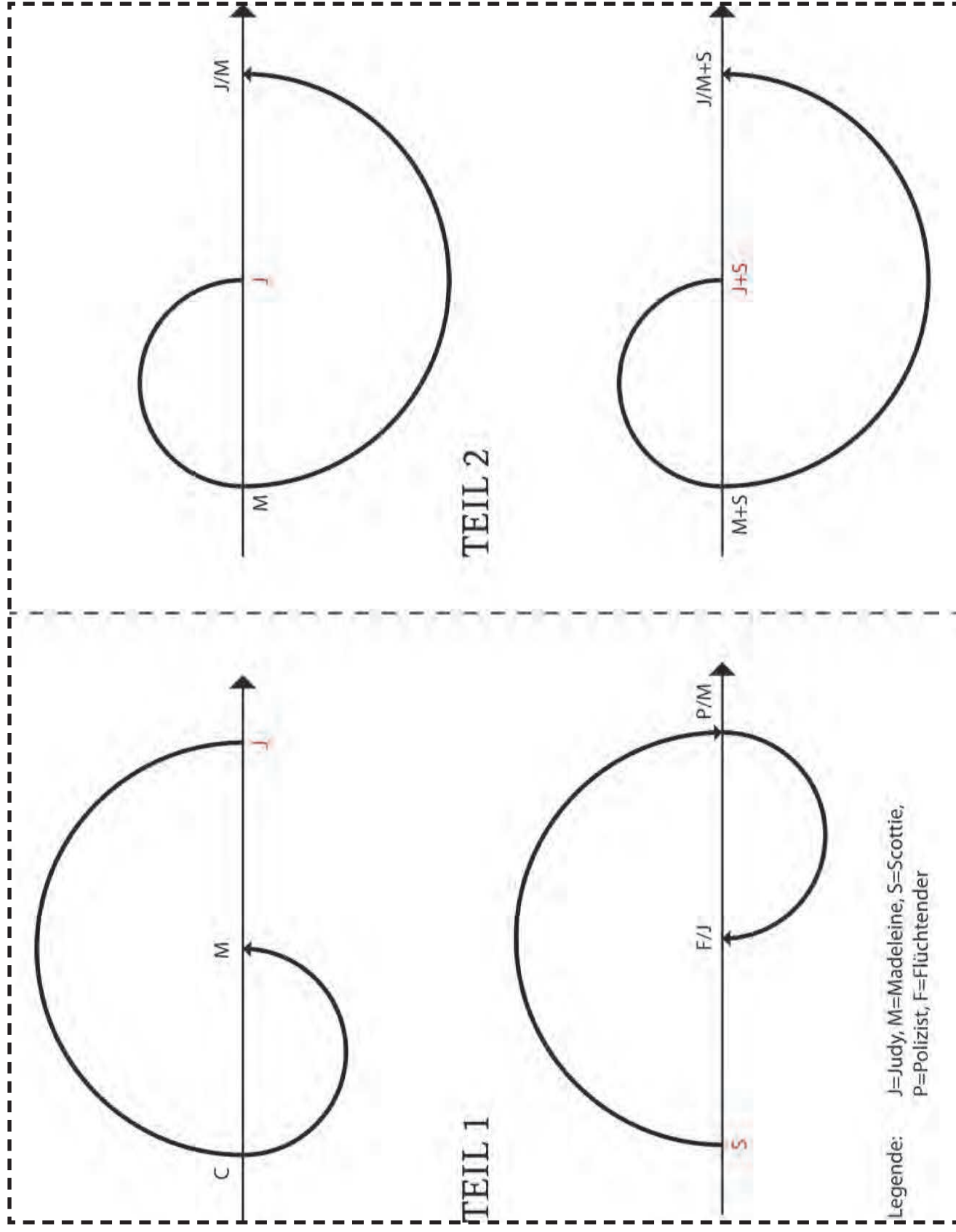


Abb. 31 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Graphik des Autors zur Struktur der Spirale im Film.



Abb. 32 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Die Dachszene und jene am Turm in ihrer Gegenüberstellung (v.l.n.r.) des Effektes.



Abb. 33 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Erste Turmbesteigung: kaum Schnitte, bewegte Kamera (v.o.n.u.).



Abb. 34 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Zweite Turmbesteigung: viele Schnitte, stellenweise scheint das Bild zu stehen (v.o.n.u.).



Abb. 35 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Bewegungs-Bild (v.l.n.r. & v.o.n.u.).



Abb. 36 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Zeit-Bild (v.l.n.r. & v.o.n.u.).



Abb. 37 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstill, 1958,
Midge als offensichtlich gemachte Ikone.



Abb. 38 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstill, 1958,
Midge in der doppelten Kadrierung des Bildraumes.



Abb. 39 Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Filmstills, 1958,
Gliederung des Vorspanns zum Film (v.l.n.r. & v.o.n.u.).

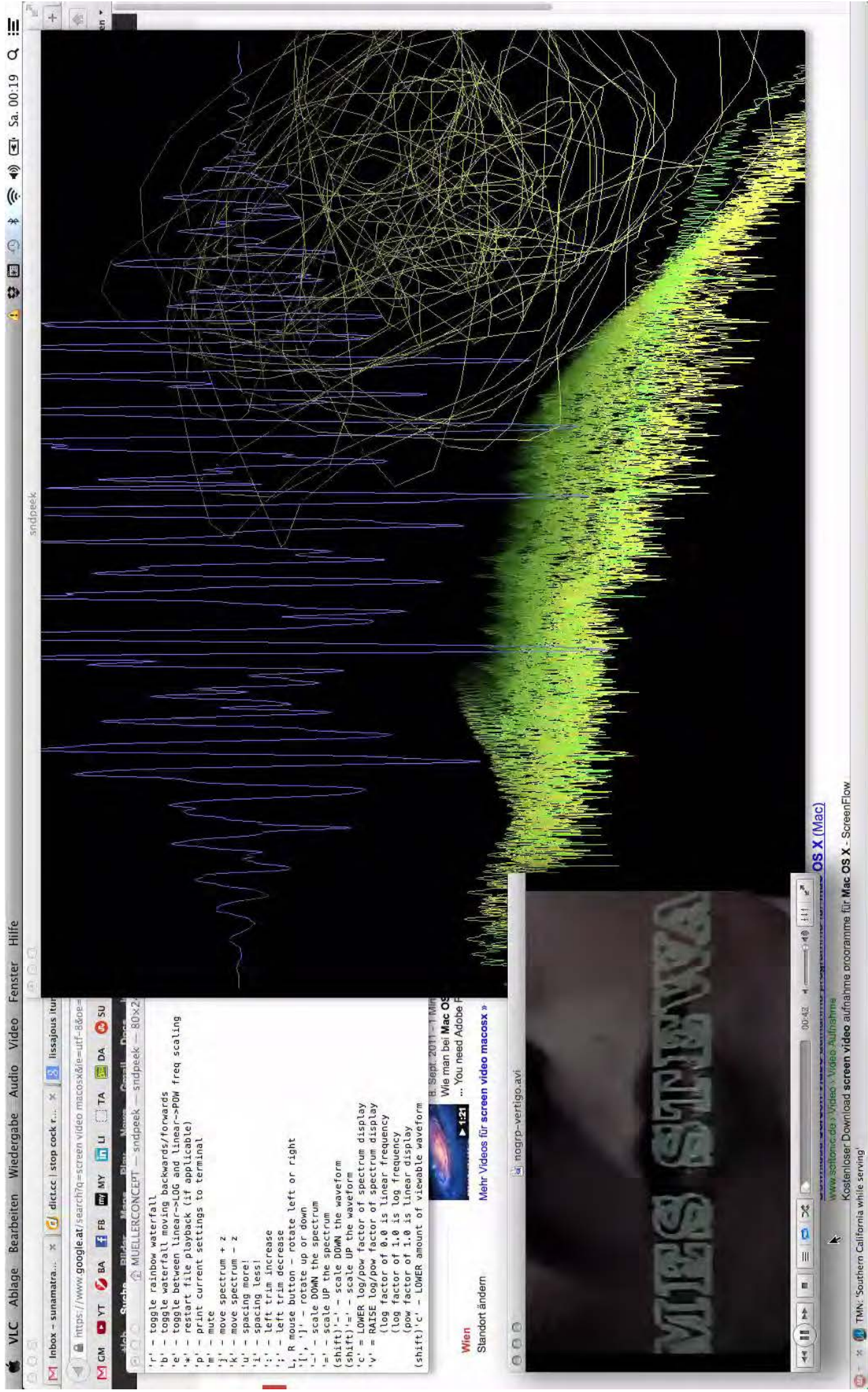


Abb. 40 Screenshot einer Analyse der Filmmusik auf Lissajous-Figuren durch den Autor in: Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

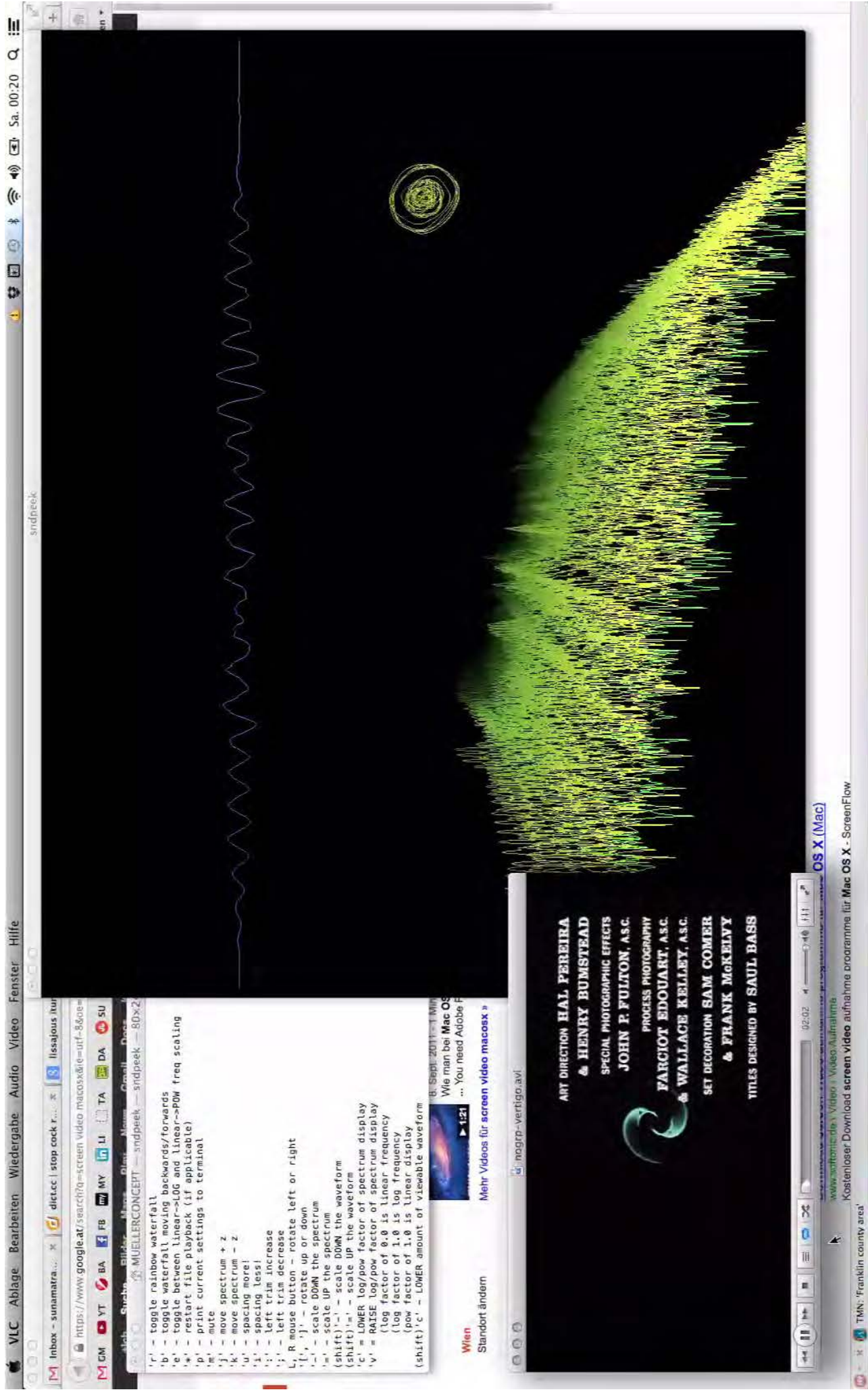


Abb. 41 Screenshot einer Analyse der Filmmusik auf Lissajous-Figuren durch den Autor in: Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

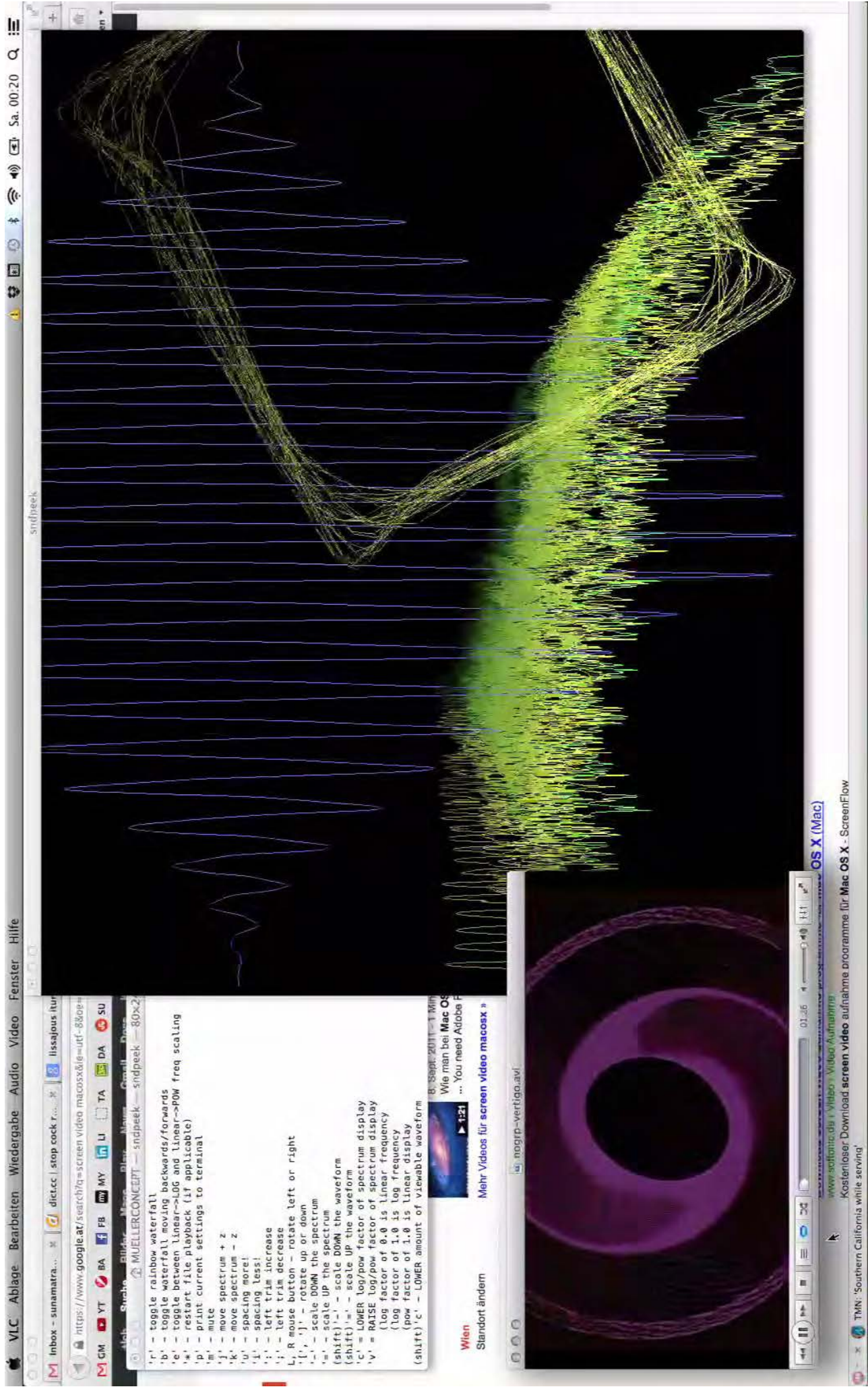


Abb. 42 Screenshot einer Analyse der Filmmusik auf Lissajous-Figuren durch den Autor in: Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

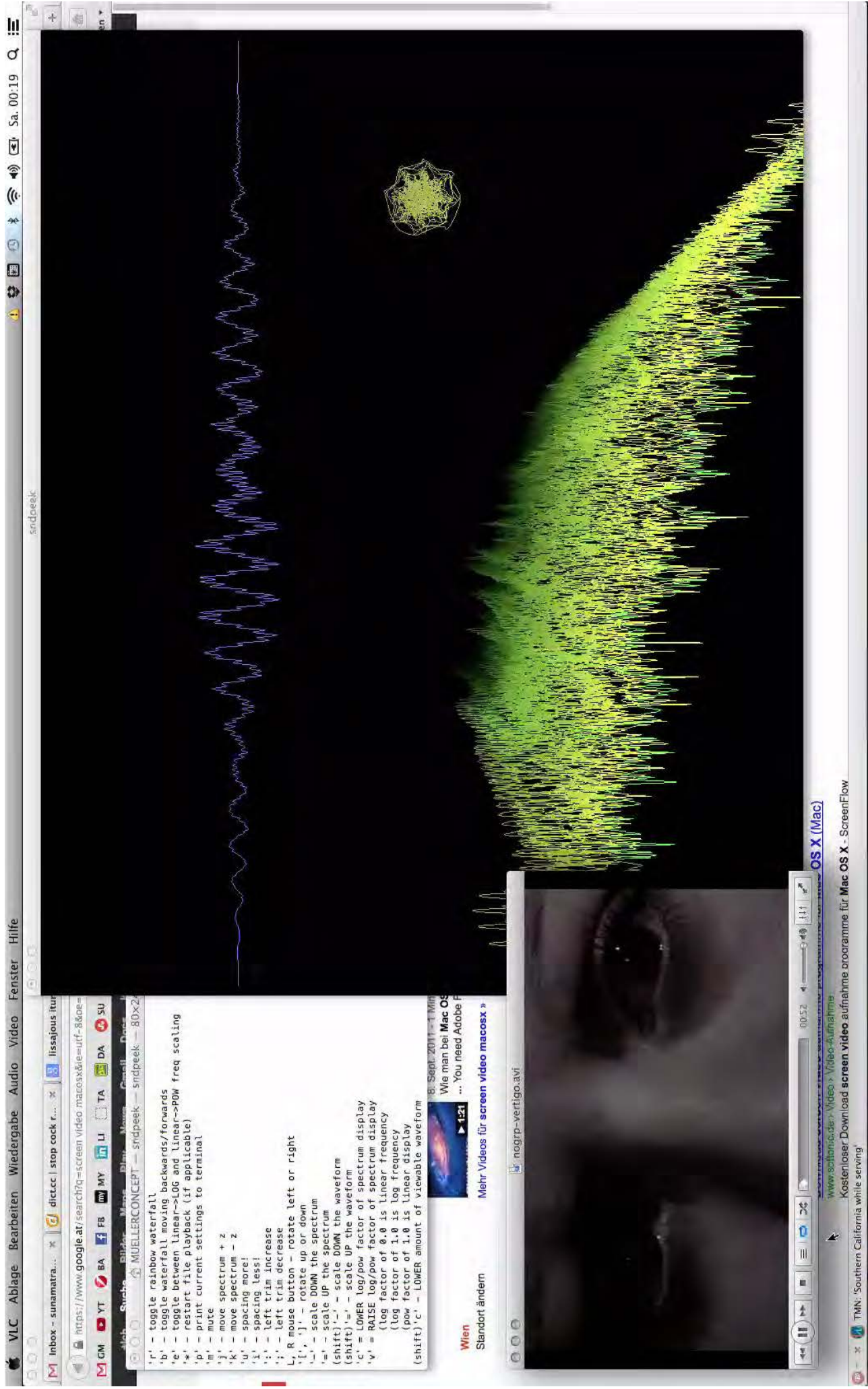


Abb. 43 Screenshot einer Analyse der Filmmusik auf Lissajous-Figuren durch den Autor in: Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

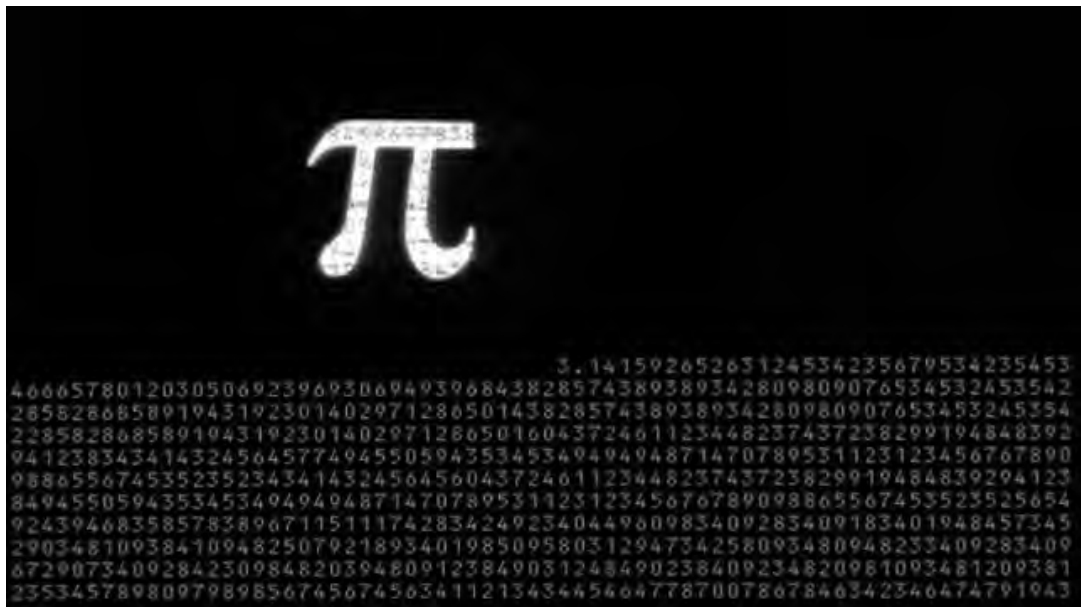
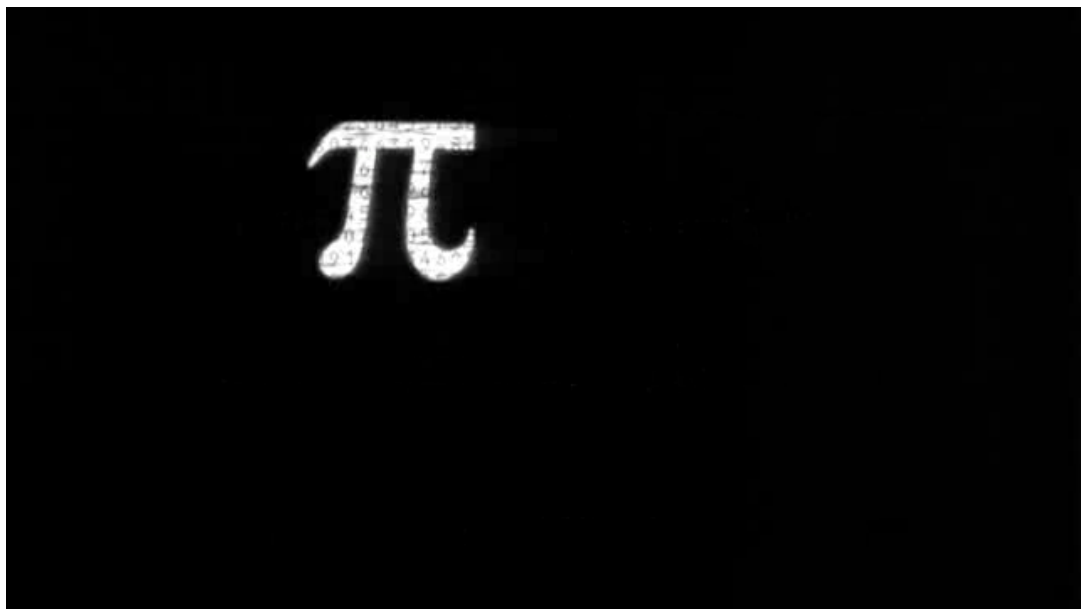


Abb. 44 Darren Aronofsky, *Pi*, Filmstills, 1998,
Vorspann zum Film.

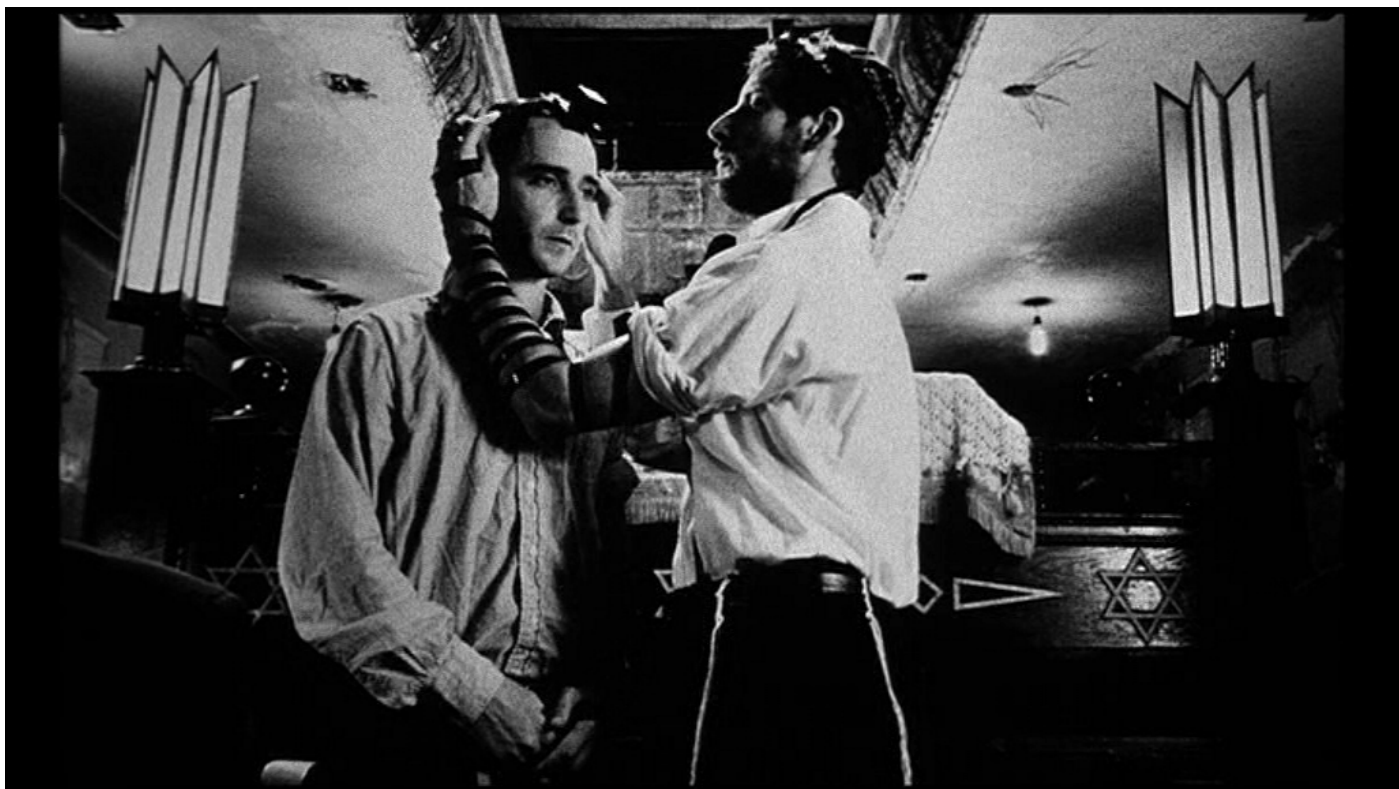


Abb. 45 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Tefillin.

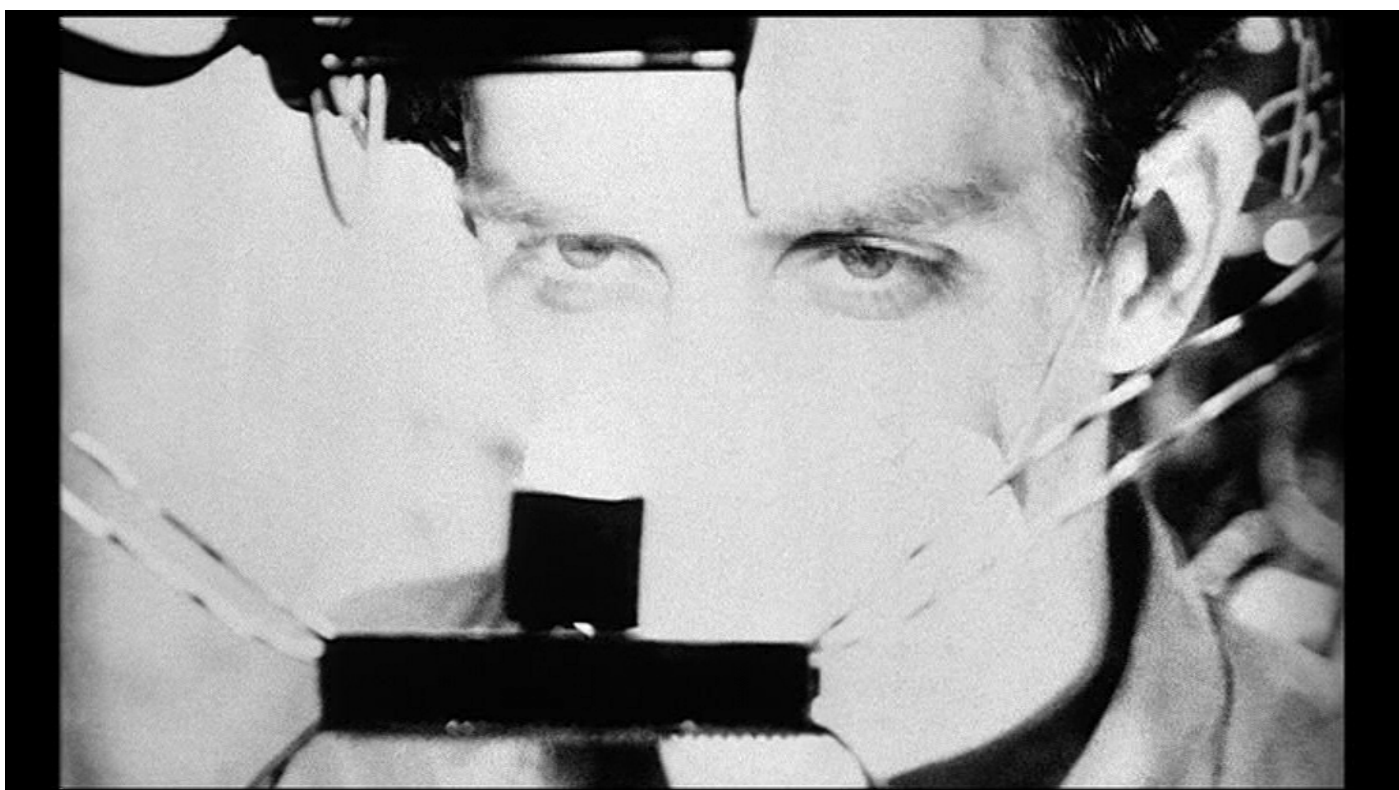


Abb. 46 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Ming-Mecca-Chip.

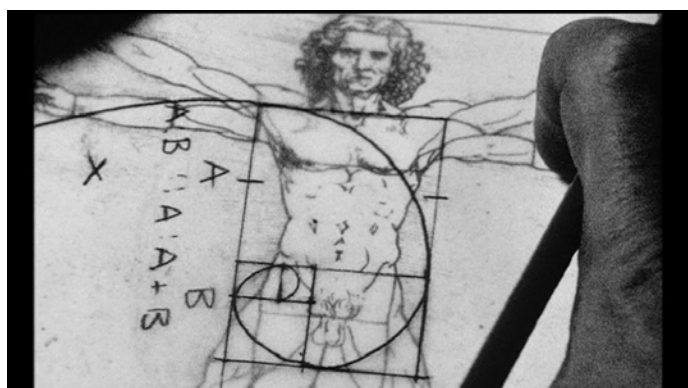
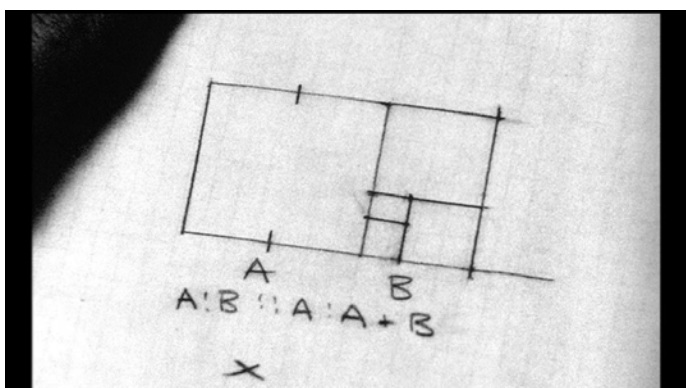
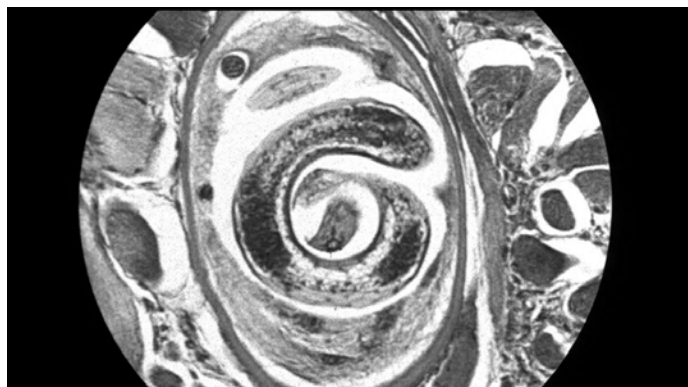
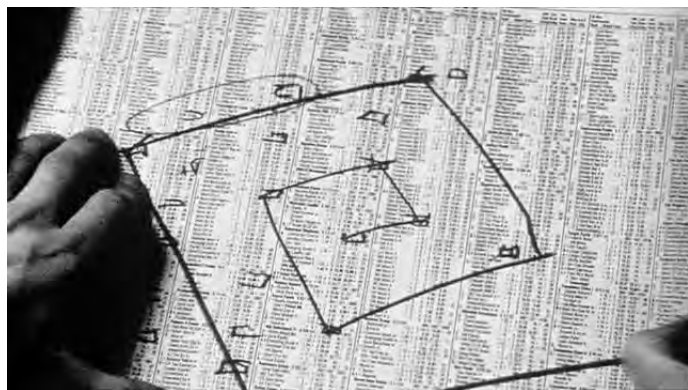
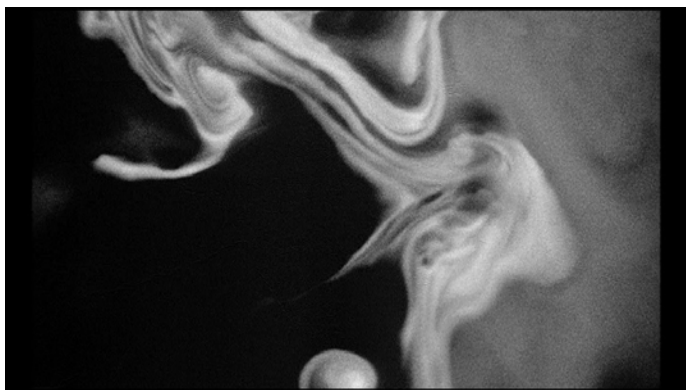


Abb. 47 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstills, 1998,
Motivische Entwicklung der Spirale (v.l.n.r. & v.o.n.u.).



Abb. 48 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Baum-Motiv zu Beginn des Filmes.



Abb. 49 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Baum-Motiv am Ende des Filmes.

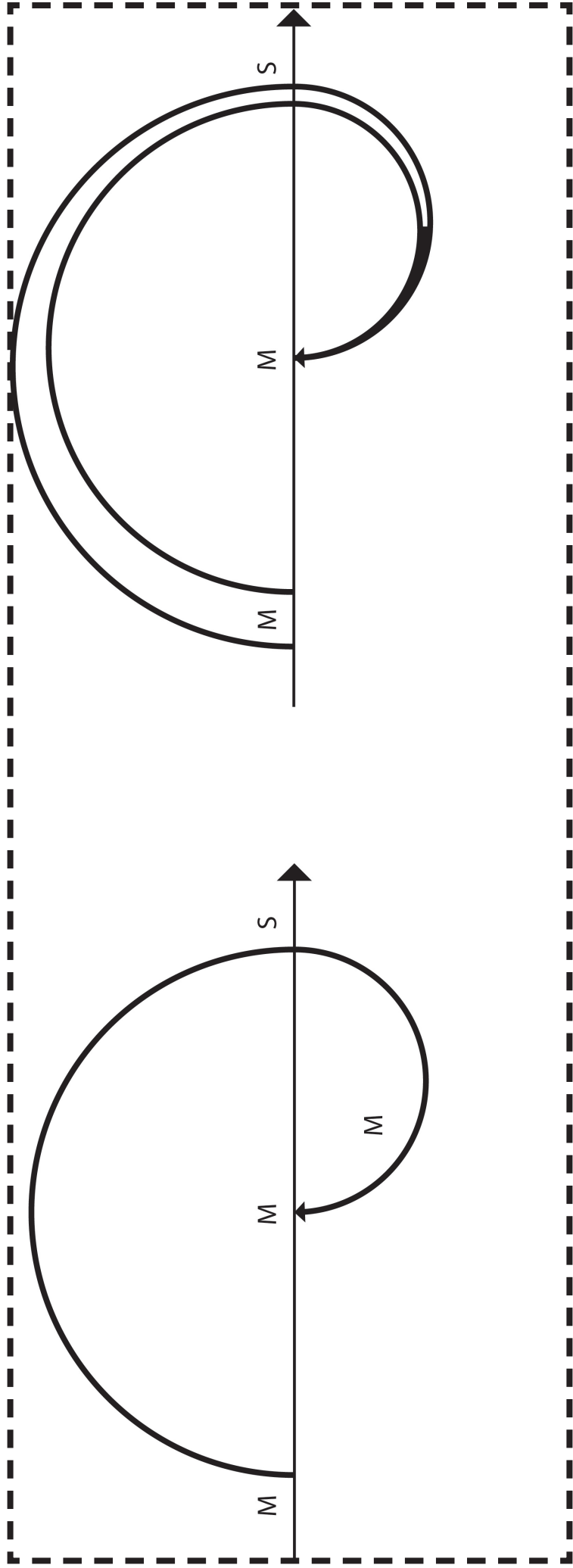


Abb. 50 Darren Aronofsky, *PI*, Grafik des Autors zur Struktur der Spirale im Film:
Gegenüberstellung der Spirale als lineare und Feldstruktur.



Abb. 51 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstills, 1998,
Die Metabene und Motive des transitorischen Momentes.

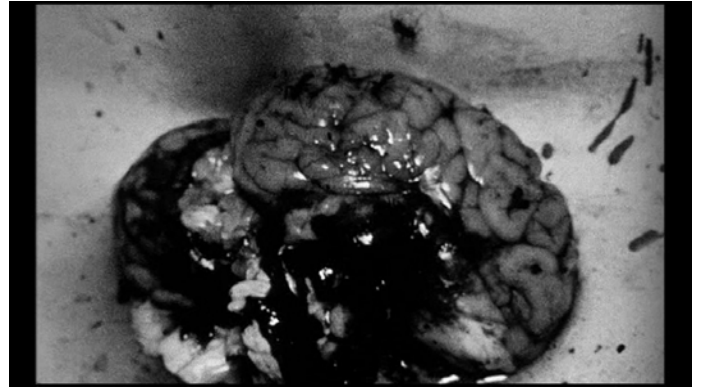


Abb. 52 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstills, 1998,
Das Motiv des Gehirns.



Abb. 53 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Straßenszene.



Abb. 54 Walther Ruttmann, *Berlin*, Filmstill, 1927,
Straßenszene.

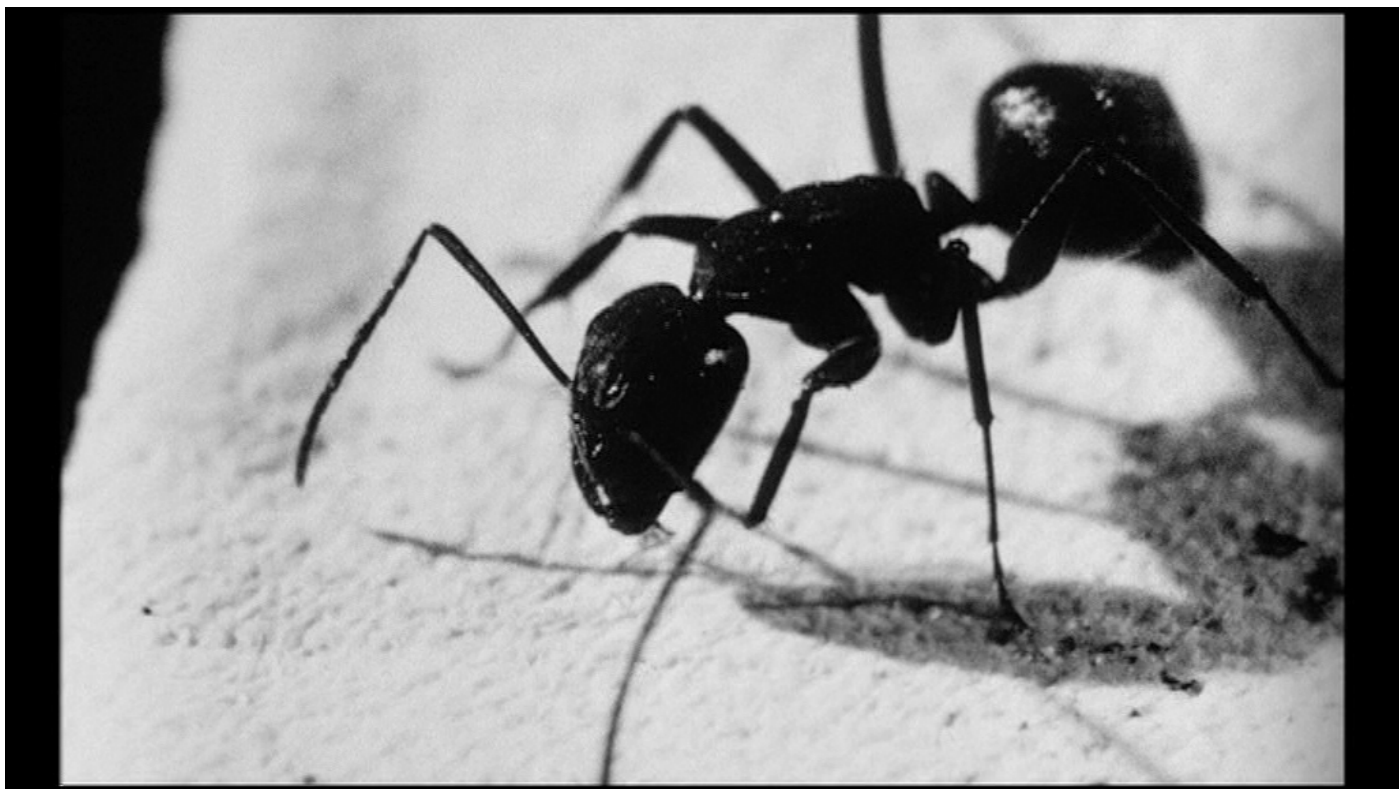


Abb. 55 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Stehendes Bild im Innenraum.



Abb. 56 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstills, 1998,
Bewegtes Bild im Außenraum.

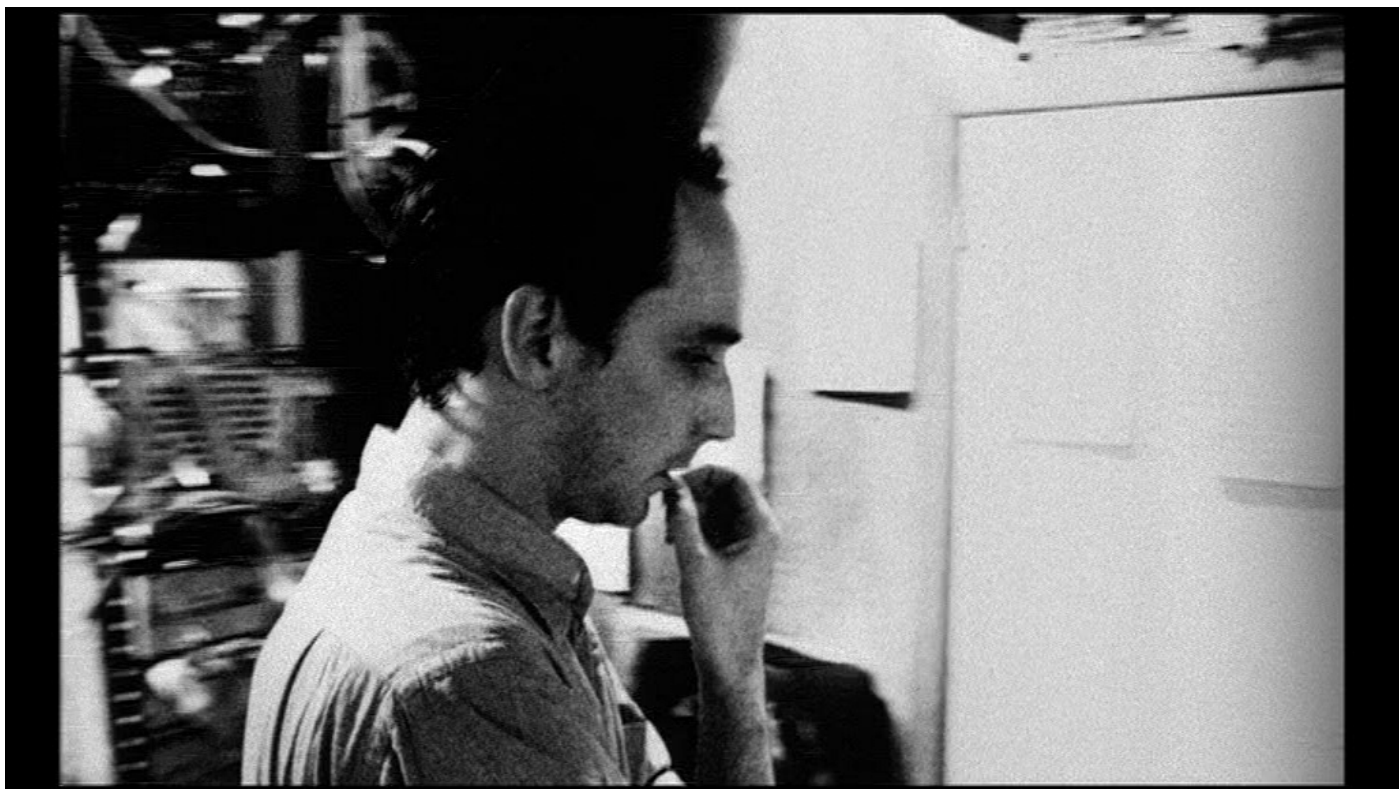


Abb. 57 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Max läuft wiederholt im Kreis.



Abb. 58 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Überblendung mit Devi.

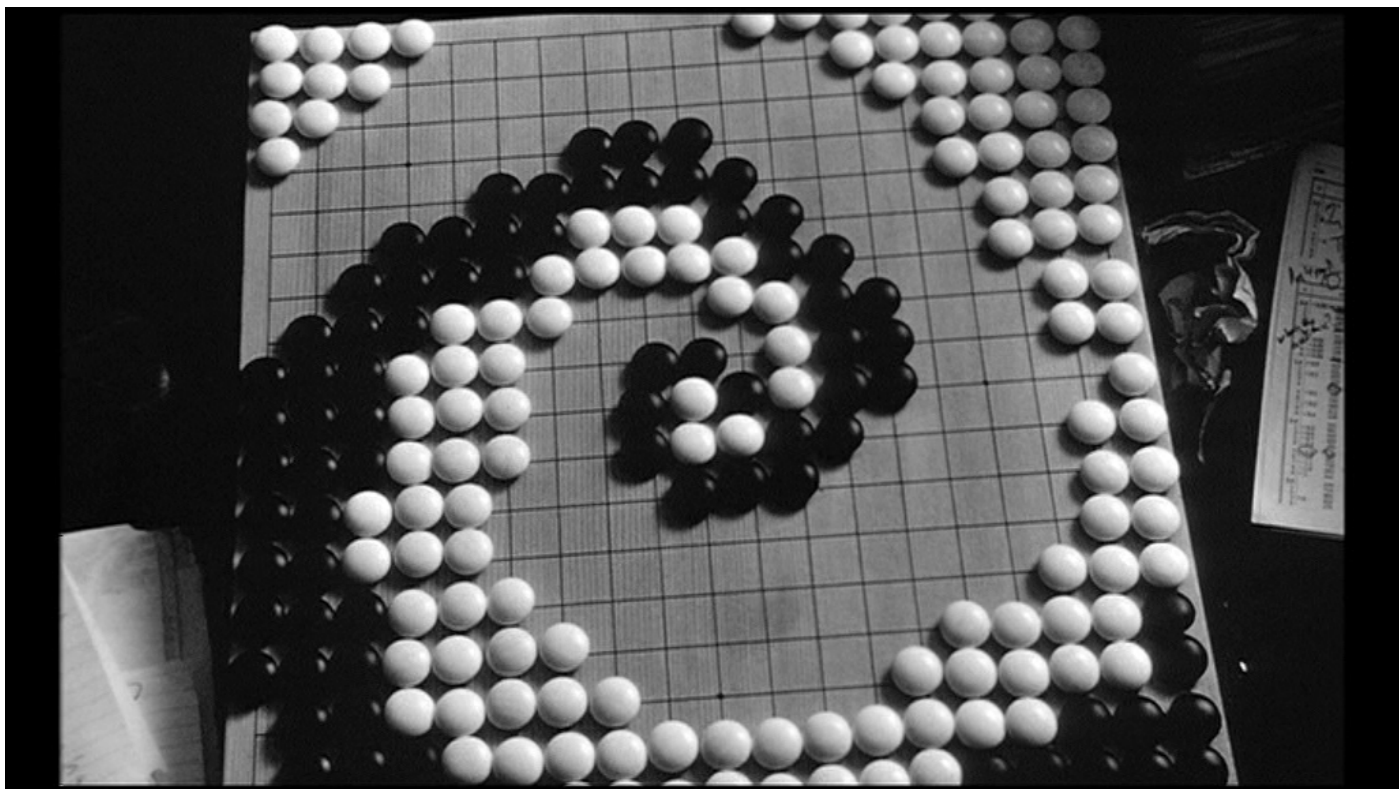


Abb. 59 Darren Aronofsky, *PI*, Filmstill, 1998,
Das Go-Feld mit der Spirale.

Abstract – Deutsch

Die vorliegende Arbeit geht von Untersuchungen über die Prozessualität der Spirale in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen aus, in Folge muss jener im Bereich der bildenden Kunst ein Auftreten als Zustandsmuster attestiert werden. Die implizite Frage nach der Notwendigkeit eines adäquaten Mediums zur Darstellung der Spirale als zeitlich bedingter Wachstumsform führt schließlich zum Film, und geleitet von Gilles Deleuze und seinen Überlegungen zum Kino werden drei Filme exemplarisch auf Mikro- und Makrostrukturen der Spirale untersucht. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ wird vor allem deshalb zuerst vorgestellt, da Eisenstein selbst behauptet hat, er hätte seinen Film als Spirale konzipiert, was nach eingehender Analyse jedoch widerlegt werden musste. In Hitchcocks „Vertigo“ wird endlich nicht nur die subjektbedingte Spirale, sondern gleich eine gegenläufig kreisende Doppelspirale sichtbar. Darüber hinaus setzt Hitchcock den dimensionalen Konflikt räumlicher und zeitlicher Spiralen auch mit ins Bild. Das Kapitel schließt mit einer Analyse der Filmmusik, des stilistisch vorausgreifenden Vorspanns und den damit verbundenen Lissajous-Figuren. Im dritten Filmabschnitt der Arbeit wird Aronofskys Film „PI“ untersucht, in welchem nicht nur das strukturelle Vorkommen der Spirale belegt, sondern deren Wachstumsform mit Überlegungen aus der Feldtheorie untermauert wird. Ein Fokus des letzten Kapitels liegt mitunter auf Aspekten der Transzendenz im Wechselspiel zwischen dem diegetischen und Realraum.

Abstract – Englisch

The current work emanates from studies on the processuality of the spiral in different scientific disciplines, and as a result from that it had to be attested its occurrence as a fixed pattern in the area of visual art. The implicit question on the necessity of an adequate medium for depicting the spiral as a temporal induced form of growth finally leads to film, and guided by Gilles Deleuze and his reflections on cinema three films are exemplary being examined on micro- and macrostructures of the spiral. „The Battleship Potemkin“ by Eisenstein is presented first above all, because he claimed the concept for the spiral in his film himself, what could be disproved after detailed analysis. In „Vertigo“ by Hitchcock finally not only the subject induced spiral, but also a contra-rotating double spiral is becoming visible. Furthermore Hitchcock is also able to put the dimensional conflict between spatial and temporal spirals into the picture. The chapter closes with an analysis of the film score, the stylistically anticipated opening credits and with this connected the Lissajous figures. In the third film section of the text „PI“ by Aronofsky is examined, where the structural occurrence of the spiral is not only proven, but its form of growth is underpinned with reflections from the field theory. A focus of the last chapter is set occasionally on aspects of transcendence in the interaction between the diegetic and the real space.

Curriculum Vitae

Andreas Müller, Künstler & Kunsthistoriker

*1982 in Wien, lebt und arbeitet in Wien

Ausbildung

- | | |
|-----------|---|
| 2007-2012 | Bildhauerei und Multimedia (Prof. Erwin Wurm; Diplom: Martin Walde)
Universität für Angewandte Kunst, Wien; Fokus auf Video und Fotografie |
| 2005-2013 | Kunstgeschichte (Prof. Friedrich Teja Bach)
Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Wien; Fokus auf Film |
| 2010-2011 | Kunst & Kommunikative Praxis (Prof. Lindsay Seers), 2 Semester Gaststudent
Universität für Angewandte Kunst, Wien |

Berufliche Tätigkeit

Seit 2009 regelmäßige Beiträge in *EIKON – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* in Form von Interviews und Rezensionen.

Danksagung

Besonderen Dank sei vor allem Prof. Friedrich Teja Bach für seine begleitende Unterstützung ausgesprochen.

Für wichtige Hinweise zur Arbeit sollen auch Dr. Wolfram Pichler und Dr. Franziska Haumaninger dankend genannt werden.

Weiters bedanke ich mich für die Hilfe in Form der Russisch-Übersetzungen bei Volodymyr Shubchynskyy und Anton Kamnev, sowie bei Kevin Gesson für die Organisation der eben angeführten Übersetzer.

Zuletzt möchte ich vor allem Eugen Wist für seine unschätzbare Hilfe – ebenfalls – bei der Russisch-Übersetzung als auch Simultanübersetzung meinen besten Dank aussprechen.